

PORTO DAPENA, José-Álvaro. *Manual de técnica lexicográfica*. Colección Biblioteca Philologica. Madrid: Arco/ Libros, 2002. 368 pp. (ISBN: 84-7635-508-4).

La lexicografía teórica española, tanto en su aspecto de estudio de los diccionarios como en el de conjunto de técnicas para elaborarlos, ha tardado en adquirir madurez más de lo que sería de esperar si tenemos en cuenta el desarrollo de otras disciplinas lingüísticas. Sólo así se explica que hasta ahora no hayamos contado con una obra como esta, es decir, un verdadero manual en español centrado en la elaboración de diccionarios que pueda servir de base para la formación de lexicógrafos en nuestros días. No obstante, interesará a un público más amplio que el de los futuros lexicógrafos, pues ese carácter práctico que lo guía no lo hace prescindir de dar a conocer cómo son los diccionarios hasta ahora existentes, ni de ahondar cuando ello es esclarecedor en los aspectos teóricos que ayudan a entender mejor el diccionario. De ahí que se trate de una obra utilísima también para cualquier profesional que deba trabajar con diccionarios, a los cuales se les podrá extraer todo el jugo sólo si se conoce cómo están o deberían estar hechos.

El libro comienza revisando las diversas concepciones de la lexicografía, sobre todo en los estudios en español y francés. A la vez se establece el alcance de las distintas subdisciplinas (*lexicografía práctica* o elaboración de diccionarios y *lexicografía teórica* o *metalexicografía*, con dos facetas: la primera describiría los diccionarios existentes y tendría también su vertiente histórica y la segunda tendría un carácter técnico o metodológico). A continuación aborda la relaciones de la lexicografía con la semántica, la morfología y la sintaxis y la forma en que los diccionarios recogen los contenidos tradicionalmente propios de estas disciplinas.

Al tratar de delimitar el concepto de diccionario Porto Dapena se decanta hacia la finalidad pedagógico-práctica de este, es decir, un diccionario tendría como principal cometido la resolución de dudas de forma rápida; tal fin determina otra de sus características: se trata de una obra que aborda el estudio del vocabulario de forma atomística.

El segundo capítulo se centra en las características de los diversos tipos de obras lexicográficas y ofrece, a la vez, una interesante clasificación de los diccionarios, elaborada con un rigor que hasta ahora no era común en este ámbito y que en parte se debe a que se tienen en consideración tipos puros de obras posibles, más que los diccionarios que realmente se han elaborado.

La parte puramente técnica de la obra comienza con el capítulo dedicado a la planificación del diccionario, con dos vertientes: cómo va a ser el repertorio que se desea elaborar, es decir, lo que se recoge en la planta del diccionario y con qué medios, técnicos y humanos, se ha de contar.

La forma de tratar la fase de recopilación de material (el corpus lexicográfico) presenta, en nuestra opinión, un doble atractivo, pues muestra, por un lado, cómo se deben elaborar los diccionarios en nuestra época (es decir, mediante corpus lingüísticos en soporte informático y herramientas para manejarlos), y por otro cómo

se prepararon los del pasado, es decir, mediante el despojo manual de las obras, la correspondiente elaboración de fichas, su ordenación, etc.

El capítulo dedicado a la macroestructura contiene una explicación acerca de material que puede entrar en el diccionario (las tradicionales palabras, fraseología, etc.) y la forma en que estos elementos se incluyen en la obra. Además comprende un breve pero completo tratado de lexicología donde trata diversos aspectos relacionados con la palabra y, sobre todo, con la fraseología.

De especial interés son las secciones que abordan la redacción lexicográfica, la separación de acepciones y la definición. Son páginas densas, porque son muchos los factores que intervienen en el establecimiento de acepciones y subacepciones. El profesor Porto muestra que no hay motivos para dejar que esta operación descansa en la intuición del lexicógrafo cuando es posible basarla en criterios objetivos de carácter lingüístico.

No faltan capítulos dedicados a la reflexión teórica sobre el mismo diccionario. Así, es importante aquel dedicado a la metalengua lexicográfica, un estudio que profundiza en los diversos tipos de usos metalingüísticos, sobre todo en cuanto que aparecen en el discurso del diccionario, y llega a interesantes propuestas, como que se conciba el artículo lexicográfico como un enunciado metalingüístico con un componente temático (la entrada) y otro remático (marcas, definición, etc., que la acompañan). El capítulo abunda también en otras sugerentes visiones del discurso lexicográfico.

Junto a estas reflexiones teóricas no faltan apartados de aplicación más directa en las tareas de redacción lexicográfica, como por ejemplo la parte dedicada a las marcas lexicográficas, en donde se examina de un modo crítico cómo se utilizan estas en los principales diccionarios del español.

También se enfocan primordialmente hacia la lexicografía práctica los dos capítulos dedicados a la definición. El primero de ellos aborda sus principios generales y los tipos de definición lexicográfica, analizados con minuciosidad y mostrando a la vez cuáles son los principales errores de los diccionarios en este ámbito; el segundo capítulo, orientado especialmente hacia las tareas de redacción, muestra las muchas soluciones posibles a la hora de definir las distintas clases de palabras y de indicar los contornos de la definición. El detalle y la lucidez con que se tratan estos aspectos hace que en estos asuntos el *Manual de técnica lexicográfica* se convierta en una referencia de mayor envergadura que otras de carácter monográfico sobre la definición.

Frente a lo que podría pensarse de un manual universitario, del que se esperaba que fuera un texto que simplemente resumiera el estado de los estudios sobre la disciplina, este se decanta en multitud de ocasiones hacia una visión particular, después de haber revisado las posturas adoptadas en los trabajos precedentes. Precisamente ese es uno de los valores del libro: se convierte en un diálogo argumentado que arroja más luz sobre los problemas de la lexicografía que la que podría proporcionar un acercamiento que no se implicase. Por otra parte, ese diálogo será el mejor ejemplo para el estudiante universitario, a quien, con un poco de suerte, incitará a profundi-

zar en la materia, la cual se le habrá mostrado con la riqueza de visiones que es propia de las humanidades.

Para quien no se acerca por primera vez a la lexicografía estas partes en las que el autor toma partido por una postura, o desarrolla la suya propia, serán, por supuesto, las más interesantes, ya que, por un lado, todas esas opciones personales contribuyen a ordenar y valorar la producción bibliográfica sobre lexicografía, que empieza a ser abundante, y por otro representan la visión de un lexicógrafo avezado, tanto en los aspectos teóricos como en los prácticos. Por ello el *Manual de técnica lexicográfica* se ha convertido en una obra imprescindible y reconocida y, de hecho, aparece como una referencia continua en obras publicadas con posterioridad.

Félix Córdoba Rodríguez
Universidad de La Coruña

JASUKAITYTE, Vidmanté. *La milagrosa hierba de la raíz amarga*. Trad. Biruté Ciplijauskaité. Madrid: Horas y Horas, 2002. 180 pp. (ISBN: 84-87715-95-8)

La milagrosa hierba de raíz amarga es el título de un libro, editado en 2002, que llega ahora a mis manos. Su autora, Vidmanté Jasukaityté, lituana, no es conocida en nuestro país.

La profesora Biruté Ciplijauskaité, que ha publicado una extensa lista de estudios literarios, nos ofrece una traducción inmejorable. No hay mejor traducción que aquella que deja al texto original en libertad, limpio, con su propia voz. Es realmente difícil leer una buena traducción en España. Habitualmente leemos libros traducidos, completamente opacos, sin alma, y lo que resulta aún más increíble, con utilización de palabras o de usos morfológicos o sintácticos que no existen en español. Podría poner muchos ejemplos porque, desgraciadamente, las editoriales no cuidan ni las traducciones ni a los traductores. Libros que, en el original, son ejemplo de estilo, en las traducciones que nos ofrecen, se convierten en auténticos bodrios ilegibles. ¿Por qué los editan en semejantes condiciones? En España lo que importa es editar y vender. Si luego no se puede leer o se odia la lectura, da igual. Total: la Literatura, que ni siquiera se estudia ni en la E.S.O. ni en el bachiller como asignatura independiente, casi no existe. No se compran libros para disfrutarlos sino como quien compra un objeto más, signo de estatus.

Traducir bien es enormemente difícil y no consiste sólo en cambiar una palabra por otra, sino en respetar la intención del autor, la atmósfera en la que crecen las palabras. Esto último es lo que hace la profesora Ciplijauskaité, de manera que el libro que llega a nuestras manos parece haberse escrito en español. Lo sentimos así por la emoción de las historias que cuenta, una emoción directa e intensa.

La milagrosa hierba de raíz amarga cuenta la vida de tres mujeres, relacionadas por una misma casa y familia, que pertenecen a épocas diferentes: siglo XIX, principios del XX y mediados del XX. En las tres historias, sobre un buen trazado marco

histórico, se narran tres relaciones amorosas: la señorita de Bruksdvaris, Malvina y Crista. El amor es la fuerza motriz que da vida a todo, incluso a la muerte. Se trata de un amor relacionado con la naturaleza, con el paisaje, con la vida misma, que renace eternamente. Por eso la muerte se ve como un accidente más dentro de esa vida. Un accidente que facilita la unión de todos los seres que convivieron y no pudieron estar juntos, ni expresar sus sentimientos. Al morir “volvía a vivir su vida pasada como si nunca hubiera muerto”. Porque “el tiempo pasado, pero eternamente vivo” continúa el ritmo eterno y nada muere completamente.

En el libro de Jasukaiyté ese continuo vivir no trae descanso, pero sí comprensión de la culpa, de los odios que atenazan a los seres humanos, cuando sólo pueden vivir sus vidas en una sola dirección y han de padecer el horror de las guerras. Después de morir, los personajes lo viven todo a la vez, en libertad, sin el peso insoportable de los días. La milagrosa hierba de raíz amarga, presente en las tres historias, funciona como una metáfora de la vida.

“La gente no se muere –se dice en la historia de Malvina– queda viviendo por siglos con nosotros en las cosas, los árboles, el aire eternamente vivo que respiramos”. “Sabemos que nada tiene principio ni fin”. La vida suena como una canción cuya letra se desconoce. Esa canción puede ser una inmensa alegría por sobrevivir. Puede ser, también, “el mecerse verde de las colinas y los bosques en el espacio nocturno, en el escueto olor del humo”. Dicha canción se relaciona siempre con el paso de las estaciones del año, con los paisajes que se sienten vivos, eternos, mucho más permanentes que los seres humanos, cuyo destino es fundirse con ellos y aprender a captar la vida más profunda.

Las historias de Jasukaiyté tienen, aparte de ofrecernos un interesante friso de la historia más reciente de Lituania y la vida de los personajes que la encarnan, la intensidad de un poema. Se trata de un libro hermoso, denso, que se podría relacionar con Virginia Woolf, Karen Blixen, Clarice Lispector..., una larga tradición de escritoras que han aportado a la Historia de la Literatura nuevos registros y una gran calidad. Esperemos que nuestras editoriales se decidan a respetar el trabajo de los traductores y nos ofrezcan ejemplos tan perfectos como el de *La milagrosa hierba de la raíz amarga*.

Teresa Garbí

Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia

GARCÍA LORENZO, Luciano, ed. *Miguel Narros, una vida para el teatro*. Almagro: Festival de Teatro Clásico, 2002. 120 pp. (ISBN: 84-607-5051-5)

La publicación de *Miguel Narros, una vida para el teatro* se enmarca dentro de los actos de homenaje que han seguido a la concesión, el 9 de febrero de 2002, del II Premio del Festival de Teatro Clásico de Almagro. En este caso el galardonado ha sido Miguel Narros, un hombre de teatro que ha sabido compaginar las facetas de actor,

director, profesor, escenógrafo y figurinista. En particular, este libro incide especialmente en su talante polifacético, que lo define como creador, y en su perfil humano.

Para la redacción del libro se ha contado con la colaboración de dos profesionales del mundo del teatro, Ignacio Amestoy y Andrés Peláez, que conocen bien la trayectoria de Miguel Narros y sus planteamientos escénicos; el primero de ellos se ha centrado en las características del teatro de Miguel Narros, mientras que el segundo ha escrito sobre su actividad como figurinista. Además de estos dos capítulos, el libro consta de un apartado con dedicatorias de allegados y personas vinculadas al teatro (actores y actrices, autores, directores e incluso personalidades del mundo de la cultura, la política y la vida social) y de una recopilación, a cargo de Fernanda Andura, que incluye muchos de los 103 montajes en los que ha participado.

Concretamente, el libro comienza con un repaso a algunos de los aspectos más significativos de la formación y la actividad artística de Miguel Narros desde sus inicios, que permite conocer su evolución y sus influencias y así entender mejor el trabajo que ha desarrollado después: Ignacio Amestoy hace referencia al periodo de aprendizaje de Miguel Narros, y su posterior labor docente, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), su vinculación al Teatro Nacional Popular o La Comédie Française, su paso por el Teatro Estudio de Madrid (TEM) y por el Teatro Español, del que llegaría a ser director, su apuesta por grupos como el Pequeño Teatro en Barcelona o el grupo Dido en Madrid, y la formación de su propia productora, con colaboradores como Andrea d' Odorico. Respecto a las personas que influyeron en su concepción teatral, se hace referencia a Luis Escobar, que le transmitió su preciosismo y el gusto por los detalles (27); también se resalta la aportación de Sánchez Romarate a través de la iluminación escénica (28), la monumentalidad del espacio (28) y la centralidad de los actores que son quienes dan vida a los personajes, como aprendió de Jean Vilar (30), o la recreación de la realidad de William Layton (34).

Partiendo de estas influencias, el estudio de Ignacio Amestoy muestra cómo Miguel Narros ha asimilado estos conceptos para después pasarlos por su propio tamiz, incorporando unos elementos y desechando otros, y sobre esta base ha sido capaz de innovar y configurar su propio estilo teatral. Por ejemplo, frente al realismo de William Layton, Miguel Narros deforma parcialmente la realidad, extrayendo elementos fantásticos y surrealistas (34). Precisamente para mostrar los rasgos más significativos de su universo teatral, Ignacio Amestoy revisa algunas de sus obras más emblemáticas, como *La señorita Julia* de Strindberg, *Numancia* de Alberti, *La Paz* de Aristófanes, *La cocina* de Arnold Wesker, o incluso sus tres versiones del clásico shakesperiano *El rey Lear*, con las diferentes evocaciones de cada adaptación y, más ampliamente, con los comentarios de Miguel Narros sobre cada una.

De hecho, en esta primera parte del libro, uno de los recursos más socorridos consiste en transcribir las reflexiones del propio Narros. Así, a través de pinceladas, se descubren aspectos como su preferencia por la representación de obras clásicas y su fidelidad a los textos (49). Él mismo explica su concepto de la interpretación, como un espacio para la libertad, y el papel de los actores, que no pueden estar so-

metidos al director; el director debe rodearse de buenos intérpretes y, a través del intercambio de ideas, posibilitar el entendimiento y la coordinación con ellos (42). En cierta manera Narros dignifica la labor que realizan los actores, al considerarlos como creadores y darles libertad para improvisar en sus actuaciones, siempre que mantengan la coherencia y el rigor (40).

También se hace referencia a aspectos relacionados con la puesta en escena: se resalta la importancia que adquiere el espacio en el teatro de Miguel Narros como lugar para el juego teatral, y su preferencia por escenógrafos arquitectos, que prestan atención a los volúmenes, frente a los tratamientos planos de los escultores o pintores (43). Junto al espacio, destaca el protagonismo de la luz y la simbología de los colores en sus obras (48). Además, atribuye a los objetos una especial carga significativa, y por ello es fundamental que los actores se identifiquen con los utensilios que manejan en el escenario (42). En general, se advierte que Miguel Narros concibe el teatro como un espectáculo total, que se hace extensivo al patio de butacas, ya que el espectador forma parte también de ese juego; de hecho, crea pensando en el público, con el propósito de instruirle y de involucrarle en las obras (44).

Por su parte, Andrés Peláez se centra en la faceta de Miguel Narros como figurinista; el enfoque de los dos autores es diferente, ya que mientras el estudio de Ignacio Amestoy se basa en los comentarios de Miguel Narros, Andrés Peláez hace su propia elaboración, resaltando los aspectos que, a su entender, mejor definen la actividad que ha desarrollado Miguel Narros en el ámbito de la figuración, apoyándose para ello en algunos de sus bocetos.

En particular, se resalta la coherencia que busca en la indumentaria de sus personajes, que está directamente relacionada con la obra y el contexto al que hace referencia, una indumentaria que de hecho evoluciona paralelamente a la obra; es fuertemente expresiva y remite a las características de los personajes, de la situación, o del ambiente que recrea (58-62). Se advierte que sus diseños no son copias fidedignas de la realidad, sino que reproducen determinados detalles que pueden resultar especialmente sugerentes o significativos. Se presenta a Miguel Narros como un visionario que ha investigado e introducido nuevas formas, convirtiéndose en un referente. Además, se revela como un creador dinámico, que ha evolucionado desde el recargamiento de su primera etapa hasta la mayor síntesis o depuración actual (65).

Junto a las características de Miguel Narros como creador, que tan claramente exponen Ignacio Amestoy y Andrés Peláez, se recogen algunos de los rasgos más significativos de su personalidad, expresados en las dedicatorias, que revelan la faceta más humana de Miguel Narros, que da sentido a la artística. De hecho, se resaltan algunas de sus virtudes como la generosidad, la cercanía y el talante comprometido, que también están presentes en sus obras. Coinciden en expresar su admiración, aprecio y agradecimiento a Miguel Narros como creador y maestro, y su satisfacción por el galardón que se la ha concedido (69-86).

El libro finaliza con un repaso a las fichas de muchas de las producciones en las que ha intervenido Miguel Narros, fundamentalmente desde la dirección teatral;

Fernanda Andura las clasifica cronológicamente y las sitúa en las diferentes etapas que componen la trayectoria profesional de este creador (89-120).

Haciendo una valoración general, entre los aspectos más significativos de *Miguel Narros, una vida para el teatro* se puede resaltar su carácter laudatorio. Ciertamente el libro rinde homenaje a Miguel Narros, sobre todo a través de las dedicatorias de sus amigos y allegados, que acercan, además de su faceta artística, muchas de sus cualidades humanas.

Precisamente por su carácter laudatorio, se echa de menos en el libro un mayor sentido crítico, sobre todo en la primera parte. Por supuesto, es previsible en una publicación de estas características, cuyo objetivo fundamental es elogiar y agradecer la aportación de Miguel Narros al teatro. No en vano, los propios autores que han colaborado en el libro forman parte de su entorno; de hecho, a Ignacio Amestoy le une una estrecha relación, personal y profesional, ya que fue alumno suyo en el TEM y después su adjunto en el Teatro Español. También los autores de las dedicatorias son antiguos alumnos, colaboradores, compañeros de profesión y amigos.

El hecho de que la publicación haya sido escrita por diversos autores explica que, en determinados momentos, pueda resultar reiterativa, ya que se repiten algunos datos, sobre todo biográficos. Sin embargo, esto es difícilmente evitable en publicaciones que cuentan con varios autores; además, las repeticiones se refieren a aspectos muy concretos, de manera que no entorpecen la lectura. En el caso de las dedicatorias, aunque algunos contenidos puedan coincidir, cada persona aporta diferentes matices e intensidad; por ello, no resultan redundantes, sino que se complementan.

Siguiendo con la estructura del libro, la participación de varios autores explica también que pueda haber cierta descompensación en la densidad, el contenido y la distribución de los diferentes capítulos. De hecho, la exposición de Ignacio Amestoy se caracteriza por su densidad y por un cierto generalismo, tanto en el enfoque como en la dispersión de los comentarios que recoge del artista; en cambio, el estudio de Andrés Peláez tiene mayor ligereza, es muy concreto y, precisamente por ello, mucho más breve que el primero. Por supuesto, este contraste en el tratamiento de los diversos capítulos no empaña la calidad de libro y el interés que despierta en el lector.

En cuanto a los posibles cuestionamientos que podrían hacerse al libro, interesaría saber por qué incide en determinadas vertientes de la actividad profesional de Miguel Narros y no en otras. Así, se dedica íntegramente un capítulo a un campo relativamente menor, como la figuración, y se descuidan facetas que son centrales en la trayectoria de Miguel Narros, como la dirección escénica o la docencia.

En cualquier caso, la publicación es, en su conjunto, elogiada. Entre los aspectos que resultan especialmente interesantes, cabe destacar los comentarios de Miguel Narros en relación con su concepción teatral y el papel que atribuye a los actores, la escenografía, la luz, los colores, etc. Ciertamente, las palabras del propio director resultan muy clarificadoras y expresivas de su universo teatral. Por otra parte, el estudio de Andrés Peláez tiene el atractivo de mostrar una faceta poco conocida de Miguel Narros, ya que habitualmente se resalta más su labor como director, e incluso

como profesor. Junto a ello, la compilación de obras de Fernanda Andura resulta de gran utilidad para conocer el desarrollo de la actividad teatral de Miguel Narros desde sus inicios. En cuanto a las dedicatorias, se pueden considerar como un elemento nuclear del libro, por la intensidad y la carga afectiva que contienen. En síntesis, con la publicación *Miguel Narros, una vida para el teatro*, se ha conseguido homenajear a Miguel Narros y además aportar luces sobre su faceta artística y, más ampliamente, sobre su persona.

Silvia Gurbindo Alemán
Universidad de Navarra

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. 267 pp. (ISBN: 84-472-0724-2)

Como es bien sabido por todos, durante el Renacimiento, la mitología pagana se convierte en un constante referente que se manifiesta en un sinnúmero de creaciones artísticas. El mito de Psique y Cupido, debido a su alto contenido alegórico-simbólico, ocupa un lugar privilegiado dentro del panorama literario de los siglos XVI y XVII. El propósito de este libro es, como su título indica, analizar algunas de las manifestaciones más importantes que dicho mito tuvo en la poesía renacentista española. En concreto, el interés se centra en las creaciones de tres de los poetas más relevantes de la denominada escuela sevillana: Cetina, Mal Lara y Herrera. Para ello, el autor del estudio lleva a cabo un exhaustivo recorrido desde los orígenes folclóricos de la leyenda, tomando como testimonio fundamental de la Antigüedad clásica el *Asinus aureus* de Apuleyo, hasta llegar al Renacimiento con las composiciones de poetas vinculados a la conocida *Academia* sevillana. De entre todos los testimonios sobresale *La Psique* del humanista Mal Lara, que se erige como la versión poética más importante en la transmisión de la leyenda en la segunda mitad del XVI.

La base del trabajo consiste pues, en un análisis pormenorizado de la composición de Mal Lara, que representa la culminación de un largo proceso de difusión del mito a lo largo de los siglos. Al mismo tiempo, se ofrece un excelente panorama del ambiente literario y de las relaciones existentes entre los poetas sevillanos del siglo XVI.

El capítulo primero sirve como introducción al posterior estudio de las piezas de los poetas sevillanos. Se repasan brevemente los distintos caminos de difusión del mito desde la Antigüedad hasta el Renacimiento: fuentes clásicas, testimonios latino-medievales, comentarios humanísticos y traducciones en romance. Dentro de este cauce de transmisión de la leyenda, la versión de Apuleyo se convierte en un punto de referencia constante para los escritores que abordan el tema durante la Edad Media y el Renacimiento. Dada la trascendencia de la obra, el autor nos ofrece algunos comentarios relativos específicamente al mito, centrándose en aspectos tales como: género, estructura e interpretación. Se subraya principalmente el fuerte contenido simbólico, alegórico y filosófico presente en el relato.

Tras centrar el tema, se lleva a cabo un análisis de la recepción medieval del mito, señalándose los testimonios más relevantes de este periodo y su interpretación alegórico-cristiana. Se destaca también la repercusión que el texto de Apuleyo tuvo en Dante, Petrarca, y principalmente Boccaccio, que introduce una versión del cuento en *La Genealogía de los dioses*. Dentro del Humanismo, ocupa un lugar relevante la edición comentada del *Asinus aureus* de Filippo Beoraldo. La edición del humanista presenta la novedad de añadir una serie de preliminares que ayudan a la exégesis del texto, así como, anotaciones referentes a cuestiones de crítica textual o a explicaciones filológicas. Importantes son también los comentarios neoplatónicos de Beoraldo acerca de la contemplación de la belleza que posteriormente serán retomados por Mal Lara en su *Psique*.

Al comentario de algunas de las principales traducciones europeas del *Asinus* en el siglo XVI, sigue el último apartado de este primer capítulo que se centra en la primera versión íntegra en lengua castellana llevada a cabo por Diego López de Cortegana. Se aportan interesantes datos sobre las distintas ediciones de la obra de Cortegana existentes hasta el día de hoy, algunos de ellos inéditos. Se concluye matizando la importancia, como fuente secundaria, que la obra tuvo en los poetas hispalenses que posteriormente abordarán el tema.

A la transmisión de la leyenda de Psique y Cupido durante el Renacimiento europeo contribuyeron en gran medida las artes plásticas y las versiones poéticas. Este es el punto de partida del capítulo segundo, donde se analizan una serie de pinturas y grabados inspirados en escenas de la leyenda mitológica. Destaca entre todos estos trabajos el ciclo de grabados italianos de Benedetto Verino y Agostino Veneziano acompañados de treinta y dos octavas anónimas en lengua italiana, que según afirma el autor del estudio sirvió de fuente primaria a Gutierre de Cetina para la redacción de *La historia de Psique*, principal testimonio poético en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI. Continúa este capítulo con un análisis detallado de la obra en cuestión: argumentos que corroboran la autoría de Cetina, posible fecha de composición, aspectos concernientes al género, estructura y significación, técnicas de traducción. Por último, se hace una vez más hincapié en la fuente principal que sirve como modelo a Cetina (los grabados italianos acompañados del poema anónimo), frente a la opinión de la crítica que venía señalando como fuente primaria la versión de Cortegana.

El último capítulo y el de mayor relevancia, está dedicado al estudio de *La Psique* escrita por el humanista sevillano Juan de Mal Lara. Tras situar la obra en su contexto, se nos describe el único manuscrito que se conserva. El autor llega a la conclusión de que se trata de un manuscrito apógrafo con algunas correcciones de mano del propio autor. Igual que en las obras comentadas en los capítulos precedentes, se procede a la caracterización genérica de *La Psique*. En este caso se pone de manifiesto la adopción, por parte del poeta hispalense, de diversos géneros: épica, novela griega, de caballerías, sentimental, pastoril. Como afirma acertadamente el autor, Mal Lara toma como argumento la leyenda clásica y a partir de aquí crea una "na-

rración alegórico-moral de corte épico” que le permite insertar diferentes géneros, temas y fuentes. A continuación se comentan exhaustivamente cada uno de los doce libros en los que está dividida la obra, haciendo énfasis especialmente en aquellos pasajes que se alejan de la fábula de Apuleyo y en los que el poeta sevillano intercala otras tradiciones. Como colofón al estudio de esta obra se alude a su significación, afirmándose que el simbolismo y la alegoría, constantes en la obra de Mal Lara, actúan en *La Psique* en dos niveles: uno más general que atañe a la obra en su totalidad, y otro particular, presente en cada uno de los doce libros en los que se divide. La intención del humanista, según Escobar, se centra en resaltar la virtud y la óptima regencia de doña Juana de Austria, a quien dedica su composición.

Los dos últimos apartados se centran en otros dos poetas, pertenecientes a la *Academia* sevillana, que de nuevo retoman el mito: Fernando de Herrera con su *Traslación* del poema de Fracastoro (que aparece como colofón en *La Psique* de Mal Lara) y por último Juan de Arguijo que compone el soneto “Psique a Cupido”, inspirado también en un pasaje de la *Psique* de Fracastoro.

A las conclusiones, sigue un valioso apéndice que sirve como complemento a lo expuesto en los anteriores capítulos. Se trata de los textos correspondientes a las tres composiciones en las que se ha centrado el estudio: *Historia de Psique* de Cetina, *La Psique* de Mal Lara y la *Traslación* de la *Psique* de Fracastoro por Herrera. Es muy acertada la inclusión de los grabados de Benedetto Verino y Agostino Veneziano acompañados de las treinta y dos octavas que, como quedó probado, sirvieron de fuente primaria para la composición de Cetina. De esta forma el lector tiene a su alcance una serie de testimonios, no siempre asequibles, que ejemplifican la pervivencia e importancia del mito en la poesía sevillana durante el siglo XVI. La obra concluye con una detallada y amplia bibliografía que recoge tanto ediciones críticas como estudios referentes al tema.

Se trata, en resumen, de un estudio detallado de la evolución de uno de los mitos de la Antigüedad clásica que tiene una mayor pervivencia dentro de la literatura española. El autor aporta datos de suma utilidad para un mejor conocimiento de las obras en cuestión y de la labor literaria de los poetas de la conocida *Academia* sevillana de Mal Lara. Libro por tanto de obligada consulta para todo aquel estudioso que quiera abordar la presencia del mito de Psique y Cupido en las letras hispánicas, no sólo en la poesía sino en cualquier otro género.

Eva Illescas
Universidad de Navarra

SICOT, Bernard. *Exilio, memoria e historia en la poesta de Luis Cernuda*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003. 222 pp. (ISBN: 9-788437-505435)

El exilio fue durante décadas –por razones obvias– una categoría frecuente en el vocabulario de la crítica española: “desterrados y transterrados”, “exilio interior”, “can-

to errante”... Acontecimiento histórico decisivo para España y para la Hispanidad –y, en menor medida, para países de acogida como Estados Unidos, Francia o Italia–, la diáspora de los escritores afines al bando republicano pasó de tema y condición a alcanzar incluso el estatuto de valor estético o de cualificación literaria.

Ni que decir tiene que a estas alturas la mitografía y su atmósfera confusa han cedido el paso a un discernimiento crítico que en el caso de Bernard Sicot parte de una premisa insoslayable: que debe distinguirse entre poesía *en* o *desde* el exilio y poesía *del* exilio; que la poesía española desde el exilio sólo se entiende vinculada al capítulo precedente (la poesía de guerra); y que esta poesía no ofrece características formales propias. En una palabra, que no constituye una categoría literaria definida y autónoma, sino que forma parte de la Historia de la literatura española, como una rama más del tronco principal. Una rama de crecimiento accidentado y azaroso, pero de frutos no demasiado diversos de los que ofrecen las demás ramas.

En el caso de Cernuda, subsistía hasta el centenario recientemente celebrado una cuestión de gran pertinencia y que daba pábulo a los análisis superficiales, las lecturas sesgadas sin atención a la letra del texto y los dualismos exacerbados: la evolución de las ideas políticas de Cernuda, su insólito hispanismo de los cuarenta y cincuenta y su posición ante la comunidad de exiliados españoles, primero en Gran Bretaña –Jiménez Fraud, Madariaga, Martínez Nadal, Gregorio Prieto, Altolaguirre, etc.– y luego en México –Bergamín, Ramón Gaya, León Felipe, Emilio Prados, etc. Y aquí las cosas no estaban todo lo claras que algunos quisieran: Cernuda ofrece perfiles de “ambigüedad” y “heterodoxia”, en palabras de Sicot, que obligan precisamente a reconsiderar estas cuestiones –los temas del exilio, la memoria y la historia– con una luz más sosegada que en anteriores lecturas. En fin, un servidor tiene para sí que el individualismo y el eticismo cernudianos le impedirían la comunión perfecta con las actitudes banderizas y las exigencias maximalistas de muchos republicanos “ortodoxos”: baste recordar sus experiencias de París y Valencia y su consiguiente decepción de la política. Cernuda, sí, bien habría podido figurar en la nómina de los heterodoxos españoles de su denostado Menéndez Pelayo, pero habría resultado un heterodoxo incluso respecto de esa heterodoxia.

Si en su tesis doctoral, *Quête de Luis Cernuda*, Sicot recurría a los estudios culturales al estilo de Poulet, Richard y Bachelard para analizar *Ocnos* y la etapa sevillana, con el tratamiento del simbolismo espacial como argumento, aquí ofrece un discurso ceñido a unos pocos textos para desvelar la naturaleza del exilio cernudiano y el papel que cumple en su escritura. *Exilio, memoria e historia...* es ante todo un moroso comentario a un puñado de poemas escogidos: “Viendo volver”, “1936”, “El ruiseñor sobre la piedra”, “Quetzalcoatl” y *Variaciones sobre tema mexicano*, texto este último por el que Sicot –que lo tradujo al francés– no puede evitar mostrar cierta predilección. ¿Un ejercicio de *new criticism*? Sólo en apariencia, porque la indicación de alguna fuente, el contraste con testimonios contemporáneos y la contextualización histórica –de reveladora pertinencia– excede la inmediatez de la *close reading* preconizada por los Brooks y compañía.

¿Los temas? Los que determinan estos textos. “Viendo volver” caracteriza al exiliado Cernuda como un Ulises sin Ítaca, en un ensayo de desapego que supone también un cierto vitalismo, una entrega al mundo como hogar del espíritu humano y la consiguiente indiferencia hacia el suelo patrio; “una opción vital –la califica Sicot– ontológicamente situada bajo el signo del desposeimiento”. Y de la indiferencia a la irrealidad: lo que algunos poemas del exilio muestran es la transmutación de la España real y actual en una España mítica (la geografía imaginaria de Sansueña), histórica (la España heroica de los Austrias de “El ruiseñor sobre la piedra”, “Silla del rey”, etc.) o dispersa (la hispanidad de las antiguas colonias, en las que todavía se reconoce el rostro de la metrópoli, como le sucede a Cernuda en México).

De particular importancia para responder a la pregunta inicial –qué tipo de exilio es el de Cernuda y cómo interviene en su escritura– es el estudio de “Quetzalcoatl” y de “El ruiseñor sobre la piedra”. En principio sorprende que un Cernuda abiertamente antifranquista coincida con la reivindicación de la memoria del Imperio y con la moda neoescurialense que el régimen preconizó. La respuesta de Sicot, documentada, matizada y pensada, supone una puesta en fuga de los dualismos superficiales de los que hablaba al principio: lo que hay en ese hispanismo cernudiano es una voluntad de apropiación y de legitimación, la defensa de que el patrimonio nacional y su símbolos no son privativos del franquismo y que, en consecuencia, los exiliados españoles son tan españoles como exiliados. Un ejercicio de neohistoricismo lúcido y riguroso que tiene el acierto de atender a lo literario y eludir la focalización en lo biográfico. Venía haciendo falta.

Gabriel Insausti
Universidad de Navarra

WHITLEY, M. Stanley. *Spanish/ English Contrasts: A Course in Spanish Linguistics*. 2ª ed. Washington, DC: Georgetown University Press, 2002. 388 pp. (ISBN: 0-87840-381-7)

Se podría señalar que esta segunda edición, de lo que para muchos profesionales en Estados Unidos constituye casi un clásico, llega en un momento bastante apropiado en la evolución del estudio lingüístico y la pedagogía del español como lengua segunda (L2). Primero, tal como señala el autor en el prefacio, el texto representa una valiosa aportación a la lingüística aplicada, una disciplina científica que en los últimos años ha experimentado un notable desarrollo en áreas como la enseñanza de lenguas, la formación de profesores, la traducción e interpretación, etc. En cuanto al estudio de la adquisición de L2, este volumen coincide con la considerable revalorización del análisis contrastivo a partir de una premisa ahora ya consolidada: “The learner creates a systematic interlanguage which is often characterized by the same systematic errors as the child learning the same language as a first language, as well as others which appear to be based on the learner’s own native language” (P. Lightbown, “Classroom SLA

research and second language teaching". *Applied Linguistics* 21 (2000): 431-62). Por último, el libro representa un sólido punto de referencia para aquellos profesores que, conocedores de los últimos avances en la metodología de L2, procuran armonizar el enfoque comunicativo en su enseñanza con una suficiente (e informada) atención a elementos gramaticales de especial dificultad en una u otra lengua.

El autor reconoce desde el principio que el mayor desafío al preparar la segunda edición no consistió en una revisión profunda de los contenidos, sino más bien en actualizarlos a partir de datos de un destacado número de investigaciones lingüísticas recientes. De ahí que las diferencias entre las dos ediciones sean mínimas en cuanto al número de páginas (apenas unas diez menos en la segunda), la extensión de cada capítulo (de una a tres páginas menos en casi todos) y la secuencia de las secciones y subsecciones que los componen (con algunas excepciones más bien estéticas). El objetivo básico tampoco ha cambiado, y consiste en proporcionar una descripción del español y sus diferencias con el inglés que sea accesible para lectores (estudiantes y profesores) con un mínimo conocimiento de los conceptos esenciales para el estudio lingüístico. Con este fin, el autor mantiene la misma estructura para el libro en torno a tres partes ("Phonology", "Grammar" y "Beyond grammar") y definida por dos características: un cierto equilibrio entre las perspectivas académica y pedagógica de la lingüística española, y el empleo de un marco descriptivo "based on a standard theory broadened to accommodate other areas and other data" (p. xiii).

Tras un capítulo de introducción sobre la lingüística y el análisis contrastivo entre dos lenguas, la primera parte consta de los siguientes capítulos: "Introduction to phonology", "Phonemes", "Phonological rules" y "Stress and intonation". El orden de los contenidos respeta las pautas marcadas por los principales especialistas en fonética y fonología del español en los últimos cincuenta años (Barrutia, Dalbor, Quilis, Terrell, Teschner, etc.), primero con un breve repaso de la definición y articulación de los sonidos humanos. Después sigue una detallada comparación de los sistemas consonántico y vocálico de las dos lenguas, con numerosas referencias a la variación dialectal en el español peninsular y de las Américas. Estas referencias continúan en el capítulo siguiente acerca de las reglas fonológicas, definidas ya sea por su valor categórico o variable o por su valor general o dialectal. Para describir estas reglas, el autor parte del marco teórico generativista (Harris, Núñez Cedefio, Morales-Front), sin por ello dejar de subrayar los diversos rasgos dialectales, objeto en los últimos años de mucho interés desde la perspectiva sociolingüística. El capítulo final de la primera sección ofrece una panorámica de otros elementos suprasegmentales como el acento, el ritmo silábico y la entonación, en línea con los planteamientos de otros autores reconocidos aunque con menos indicaciones con respecto a la variedad geográfica, social o individual.

Si bien por un lado la segunda parte acomoda diversos enfoques teóricos (sin llegar por eso a adentrarse en versiones más recientes del marco generativista), la secuencia de temas responde a lo propuesto por la gramática tradicional para el análisis de las categorías sintácticas (Alarcos Llorach, Bello, Gili Gaya, RAE, etc.). Así,

después de una introducción a las nociones básicas de la descripción gramatical, la segunda parte se compone de los capítulos siguientes: "Verb morphology", "Tense and mood", "Noun phrase syntax and morphology", "Pronouns", "Adverbs, prepositions, and conjunctions", "Word order and constituency", "Questions, negations, passives, and commands" y "Complex sentences". El hilo que entrelaza y cohesiona estos apartados nace en realidad del interés pedagógico del autor que, junto a los aspectos puramente contrastivos entre el español y el inglés, procura incluir análisis de los sistemas gramaticales a nivel global como, por ejemplo, el significado "sistémico" y "no sistémico" del tiempo verbal, las diversas teorías que dan pie al denominado "Great Mood Debate" (132), las funciones y construcciones clave de las frases nominales, las estructuras sintácticas profundas y superficiales, y las combinaciones oracionales compuestas y complejas. Cabe señalar que en esta segunda parte (unas doscientas páginas, en comparación con las setenta para cada una de las otras dos), los pocos comentarios sobre variación sintáctica a nivel dialectal en el español aparecen en su mayoría en el apartado para notas y no en el texto principal, muy probablemente como reflejo de la limitada investigación realizada en este ámbito.

En la tercera parte, la atención se centra en el significado y uso en contexto de una y otra lengua, para así facilitar un proceso en que "much of a word's range must be understood within the experiences, culture, and society of native speakers, [and] L2 learners are asked to acquire more than just new phonemes, phrase structures, and lexical labels" (297). El primer capítulo proporciona una breve aproximación a las disciplinas lingüísticas relacionadas (lexicografía, semántica, semiótica, lingüística aplicada, etc.), y a continuación los dos últimos capítulos profundizan en cuestiones léxicas y semánticas ("Words and their meanings") y aspectos pragmáticos y conversacionales ("Language knowledge and language use"). Lógicamente, en ambos capítulos el factor de la variedad regional adquiere un papel especialmente relevante, primero como un elemento más de los que forman la riqueza léxica del español (junto a derivaciones, cognados, acrónimos, modismos, etc.), y después como un aspecto significativo en relaciones interpersonales entre hablantes de diversos orígenes (contraste entre "tú" y "usted", estilos y registros, cortesía, generolectos, etc.). Al igual que en los anteriores, estos dos capítulos se cierran con una serie de actividades que sirven para reflexionar e incluso plantearse nuevos temas de interés. Otra característica positiva es el esmero con que el autor ha establecido vínculos entre información incluida en diferentes partes del texto, y el detalle con que la ha extendido en las notas a final de capítulo, en aquellos casos en que se ha considerado necesario.

En una reseña de 1987 sobre la primera edición, se indicaba que el autor quizá hubiese caído en un exceso de optimismo con respecto al conocimiento necesario para trabajar con este libro, especialmente entre estudiantes que recién se aventuran en el estudio lingüístico del español. Valga recuperar ahora la mención inicial en esta reseña sobre el buen momento para publicar la segunda edición, y en concreto la mejor acogida que se percibe en los programas universitarios de L2 respecto al

análisis lingüístico desde diversas perspectivas. Sin duda, este libro resultará de utilidad para estudiantes, profesores y especialistas que deseen contar con un buen texto de referencia. La mayor limitación de este material podría residir en el espacio que se dedica a una y otra área del análisis contrastivo de las dos lenguas, sobre todo en aquellas (ritmo silábico, entonación, estructura de textos escritos, turno de palabra en conversaciones orales, lenguaje no verbal, etc.) que quizá no hayan merecido tanta investigación, pero que sin duda crean bastantes problemas para los estudiantes o profesores de español. De todos modos, hasta que no aparezca su tercera edición con un mayor tratamiento de este tipo de contenidos, *Spanish / English Contrasts* resulta muy práctico y recomendable.

Manel Lacorte
Universidad de Maryland, College Park, EE. UU.

BINNS, Niall. *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción (Chile): LAR, 2001. 144 pp. (ISBN: 956-233-079-6)

Es un lugar común afirmar que, dentro de la literatura chilena, el prestigio de su poesía está asegurado por un puñado de grandes autores. Es ciertamente notable el peso de una tradición que parte, en apenas medio siglo, de Gabriela Mistral, Neruda, Pablo de Rokha, Huidobro y Nicanor Parra. De ahí que las generaciones siguientes hayan tenido que mantener una relación compleja con sus padres literarios, a pesar del evidente valor de algunos de sus componentes. Es el caso de Jorge Teillier, y no en vano este libro de Niall Binns (el primero que aborda la obra en su conjunto), tiene que comenzar con un capítulo dedicado a establecer cuáles son los vínculos establecidos con De Rokha, Huidobro, Neruda y Parra.

Sin embargo, el principal núcleo de interés reside en el repaso de la trayectoria poética del fundador de la poesía "lárica" en Chile. Para llevar a cabo sus objetivos, es importante repasar la poética de Teillier, afanada en recobrar, a través de la palabra, un refugio vital "cuya nostalgia remite no sólo a una edad de oro intuida en la infancia provinciana de estos poemas (de origen provinciano), sino también al paraíso perdido que alguna vez estuvo en la tierra" (34). El lenguaje del poeta debe, por tanto, entregar la sabiduría de un mundo rural, transmitida de generación en generación, y ser de alguna forma el intérprete de una Arcadia intemporal y dichosa. El resultado es la mitificación de un espacio aldeano, remoto subjetivamente pero no desde el punto de vista histórico, ya que los antepasados a los que puede remontarse Teillier proceden de finales del siglo XIX. De ahí que, acota Binns "las incoherencias de la teoría lárica son, en este sentido, palpables" (43), ya que la tradición a la que se refiere el poeta es demasiado efímera. Se refiere a la comunidad de los inmigrantes europeos que llegaron al sur del país setenta años antes. Por eso no puede afincarse en la moribunda civilización indígena, verdaderamente ancestral. El estudio mantiene, por tanto, una relativa desconfianza respecto de los planteamientos teóricos de

Teillier, aunque no deja de señalar el interés que tiene el mito teillieriano de la Edad de Oro para una visión ecológica de la literatura, que parece compartirse: “los mitos siguen teniendo una función útil. Sin mitos, a lo mejor perderíamos la capacidad de reaccionar en contra del ‘progreso’ tecnológico que lentamente nos va matando” (36).

Los primeros libros de Teillier (*Para ángeles y gorriones* o *Historias del País de Nunca Jamás*), ofrecen una visión idílica de ese mundo perdido, aunque al mismo tiempo, manifiestan ya la sensación de pérdida que contradiría el idealismo ingenuo de su poética. La trágica escisión entre el antes y el ahora, ya está presente en los primeros libros de juventud.

Además, la evolución posterior de Teillier, sobre todo a partir de finales de los años sesenta (*Crónica del forastero* es de 1968) acentúan el extrañamiento del poeta al regresar a ese mundo lárco y rural de su niñez. Varios factores inciden en la destrucción de ese ámbito presuntamente inmemorial (58-59): los cambios tecnológicos, ligados a los medios de comunicación y a la vida en la gran ciudad; la politización de la sociedad chilena a partir de Allende; el carácter progresivamente “literario” de la aldea; y el inevitable fluir temporal que supone el envejecimiento del poeta y su deterioro físico y moral a través del alcohol.

Estos factores pueden invertir símbolos que hasta entonces eran valorados positivamente. Así, la visión de los trenes deja de remitir a una imagen entrañable e infantil para constituir el indicio del lugar del desgarró, de la separación definitiva del mundo lárco: las estaciones. Otros signos de la modernización son aún peores. Los medios de comunicación de masas hacen irrupción en la poesía lárca de Teillier y destruyen el ritmo cíclico y jubiloso de la vida en la aldea. El capítulo dedicado a la política en Teillier ofrece la imagen de un hombre poco amigo de la movilización popular del allendismo, a pesar de sus simpatías por la izquierda. Pero aún es mayor la distancia que le separa del régimen militar: de hecho, en esos años se fragua su poesía más desesperada. El tiempo presente, con todas sus convulsiones políticas y sociales, anula cualquier recuperación de la memoria.

Por todas estas razones, la poesía de Teillier desemboca en una pérdida del arraigo con el tiempo y el espacio primigenios: “A partir de *Para un pueblo fantasma* (1978) se percibe un trastorno en la poesía y en la visión lárca de Teillier. La comunicación con la naturaleza y la capacidad de acceder, en ciertos momentos privilegiados, a un lenguaje auténticamente sencillo, disminuyen” (117). Incluso disminuye su calidad poética. La frecuente reescritura de textos ajenos que caracteriza su última etapa, a pesar de éxitos aislados, es la consecuencia de un estado de sequía creativa que el mismo poeta llegaba a reconocer. “Algo va mal cuando los versos fuertes de un poema son, precisamente, los ajenos” (137), comenta Binns.

El estilo ágil y ameno de este libro va acompañado de un trabajo serio y riguroso. La claridad y profundidad de sus planteamientos delata una labor crítica incisiva y, si se quiere, “comprometida” con la valía literaria del autor estudiado. Por eso mismo es una verdadera lástima que por un descuido editorial la bibliografía final haya

quedado recortada absurdamente. Con todo, parece inevitable reafirmarse en que estamos ante un texto que delinea por primera vez las líneas maestras de uno de los poetas más prestigiosos de la literatura chilena contemporánea.

Javier de Navascués
Universidad de Navarra

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica-Fondo de Cultura Económica, 2002. 254 pp. (ISBN: 9972-42-468-5).

VALERO JUAN, Eva María. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003. 303 pp. (ISBN: 84-7908-728-5).

A pesar del merecido prestigio de que goza entre tantos lectores, la figura de Ribeyro no ha tenido una recepción crítica que justifique su valía literaria. Dos estudios recientes vienen a rellenar lagunas importantes y a asentar el lugar que debe tener dentro del canon del cuento hispanoamericano.

El primero de ellos, *El perfil de la palabra* de Peter Elmore, es el primer estudio que enjuicia la obra íntegra de Ribeyro en toda su variedad genérica. Hasta ahora las monografías más extensas se habían ceñido a algunos aspectos parciales o se habían centrado en su narrativa, preferentemente cuentística.

Para ello se sigue la trayectoria de sus libros desde sus comienzos hasta el final de *Relatos santacrucinos* (1994). El itinerario elegido tiene el riesgo de la dispersión que supone todo análisis de una obra tan extensa como la de Ribeyro. Sin embargo, podemos detectar algunas claves esenciales: "A lo largo de los cuentos y las crónicas aparecen, recurrentes, los temas de la disminución y la pérdida: el discurso y el mundo representado suelen dar cuenta del vacío y la carencia, que son las condiciones existenciales más relevantes en la obra del autor de *La palabra del mudo*" (246). Se concilian así las nostálgicas historias del Miraflores de los años cuarenta y la denuncia social de los desposeídos, el aislamiento de los emigrantes peruanos en Europa y los relatos de familias venidas a menos. Asimismo, son tres las "columnas" en las que se encajarían los temas fundamentales del Ribeyro cuentista: el realismo crítico con atención central en el mundo de los marginales, la atención por la narración autobiográfica y la "desrealización" del mundo objetivo a través del humor y la fantasía (54).

A partir de estas ideas sustanciales se puede avanzar en la trayectoria dibujada por el estudio, que va subrayando su distancia de lecturas sociologizantes (*Crónica de San Gabriel* es un *Bildungsroman* antes que una denuncia de la oligarquía rural, por ejemplo) y desarrolla algunas ideas centrales para los diferentes jalones literarios de Ribeyro. Así, por ejemplo, en *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes*, el mundo de la familia y el del trabajo son los que están preferentemente marcados

por la carencia, mientras que en las siguientes (*Los cautivos* y *El próximo mes me niveló*) es el conocimiento de sí el que va unido a la misma sensación de pérdida o disminución. El vuelco hacia el pasado personal, el entorno del escritor y el desciframiento frustrado de los códigos caracterizan a las últimas colecciones de cuentos: *Silvio en El Rosedal*, *Sólo para fumadores* y *Relatos santacrucinos*.

Un timbre distintivo del estudio de Elmore reside en las relaciones que se establecen entre Ribeyro y algunos autores del realismo decimonónico: Zola, Balzac, Flaubert, Turgueniev, Tolstoy... Es lo que sucede con el tema de la decadencia familiar, por ejemplo (80), o con la presencia de *El spleen de París* en las *Prosas apátridas* (149-52). Sin embargo, el realismo ribeyriano no es mimético, "pues no se limita a la asimilación creativa del realismo francés o ruso del siglo XIX" (85). Si esto es indudable (basta pensar en el valor que otorga a lo no dicho, a la sugerencia, en la poética del escritor), puede echarse en falta, no obstante, explicar mejor cuáles son las fuentes ideológicas principales de donde bebe Ribeyro. De todas formas, tiene mucha razón Elmore al precisar que "es fácil, pero simplista, enrollar a Ribeyro en las filas postmodernas argumentando que —como Lyotard o Baudillard— se distancia de cualquier expectativa utópica", y que "el Ribeyro de *Prosas apátridas* pertenece a un linaje humanista y liberal que vindica sus credenciales laicas, librepensadoras, a la vez que rechaza las pretensiones universales de los totalitarismos modernos" (156). Es una manera de centrar un debate antes de calificar a la ligera a un escritor de postmoderno.

Resultaría demasiado largo exponer los muchos pasajes en donde se comentan con brillantez cuentos, novelas, prosas dispersas y piezas de teatro. Por su novedad, pueden recomendarse los capítulos referidos a la escritura autobiográfica, o aquellas páginas dedicadas a analizar relatos tan inclasificables como *Sólo para fumadores*, manifiesto hedónico y metáfora de lo efímero de cualquier significado (232). Por último, a las virtudes mencionadas del estudio de Elmore hay que añadir otra más que resulta un poco extraña entre la crítica latinoamericanista actual: *El perfil de la palabra* es un libro muy bellamente escrito.

Por su parte, la monografía de Eva Valero supone una sólida contribución desde un enfoque poco transitado por la crítica ribeyriana: el análisis espacial. Tomando como punto de partida la idea decimonónica inspirada por Amiel y expresada por Georges Rodenbach, de que "la ciudad es un estado de ánimo", se impone un exhaustivo repaso a las multiformes imágenes de las metrópolis en los cuentos, novelas y diarios de Ribeyro. Lima, por supuesto, ocupa la mayor parte de las páginas y es emblema de toda América Latina, según explícito deseo del escritor. Se trata, ante todo, de una "ciudad invisible", sin rasgos históricos o paisajísticos que la singularicen del resto de las grandes capitales latinoamericanas. La ausencia de descripciones vendría a mostrar la apática y mediocre realidad de sus habitantes, además de revelar un programa estético que intenta sugerir más que expresar directamente su crítica a la sociedad industrial (66-67). Esta Lima invisible tiene dos vertientes: una que hace referencia al presente deshumanizador y otra que se sitúa en el pasado y debe adivinarse a través de

“signos que remiten a la antigua geografía urbana y que vertebran un espacio de oposición y crítica” (73). Aquí comparece otro Ribeyro más nostálgico, perceptible ya en sus primeros cuentos y que triunfa plenamente en los últimos, en sus maduros *Relatos santacrucinos*. Sin que la tesis pierda en absoluto validez, pienso que debe precisarse más la referencia a una “ciudad invisible” en Ribeyro, ya que sí se pueden rastrear algunas descripciones muy minuciosas en sus novelas limeñas (por ejemplo, la mansión de Villa Dolores en *Cambio de guardia*), lo cual puede justificarse como un registro más acorde con el género literario utilizado. Por otra parte, la etiqueta de “invisible” puede resultar algo confusa si la tomamos desde el punto de vista de la recepción: quizá esa Lima de abundantes referencias geográficas al barrio de Miraflores no sea tan invisible para un lector limeño. No hay más que pensar en las numerosas referencias a los ficus de la avenida Pardo, tan presentes en tantas historias limeñas de Ribeyro. La “visibilidad” del texto es un término demasiado próximo a la recepción y, por tanto, puede admitir muchas matizaciones.

El segundo capítulo del libro está dedicado al paisanaje urbano, marcado por la marginalidad social. Debe añadirse que ese mundo de desarraigados y desposeídos no sólo incluye a las capas inferiores de la sociedad, sino que en su mayoría está poblado por seres procedentes de la clase media. Como agudamente observa Valero, también deben añadirse otros elementos que ven amenazada su situación de privilegio, a través del tema de la invasión del espacio propio (96, n. 38). Asimismo, no deja de anotar en otro epígrafe bien sugerente, el papel de *flâneur* que adoptan muchos personajes ante la ciudad. El paseante ribeyriano vaga y divaga en medio de la multitud y traza de esa forma un símbolo de su propia inestabilidad existencial. El contraste con las *flâneries* de Baudelaire y Borges es sumamente interesante (139-43).

Un lugar aparte merecen las historias ubicadas en Europa. En sus cuentos europeos, el escritor reelabora la ciudad limeña atravesada por el recuerdo: el mismo vacío, las mismas existencias derrotadas y marginales. En cuentos como “Papeles pintados” o “Bárbara” nos encontramos con un desenlace semejante a otros relatos ubicados en América: los objetos portadores de ilusión carecen de un mensaje revelador (174-75). Varsovia, Madrid, Frankfurt son algunas de esas ciudades, pero es sobre todo París la que mejor condensa las significaciones negativas de los cuentos europeos. A este respecto, aunque la bibliografía manejada en el libro es exhaustiva e impecable, debo decir que echo en falta algún estudio de conjunto sobre la ciudad de París en las letras hispanoamericanas, sobre todo el excelente de Julie Jones, en donde se dedica, precisamente, un capítulo a uno de los mejores cuentos de Ribeyro, “La juventud de la otra ribera”.

Otra modalidad urbana de interés es la *ciudad muerta*, caracterizada por el silencio como elemento permanente del paisaje urbano y la presencia secreta de la muerte en la trama (195). Dos relatos atestiguan esta imagen, asociada a la ciudad provinciana. “Los jacarandás”, ambientado en Ayacucho, y “La piedra que gira”, en Vézelay.

El último capítulo se encarga de mostrar la búsqueda de la propia identidad urbana a través de la dialéctica de viajes centrípetos y centrífugos, a partir del modelo

de Fernando Aínsa. Así se analizan algunos cuentos fundamentales como “*Terra incognita*”, “Por las azoteas”, “La juventud en la otra ribera” o “La casa en la playa”.

Desde luego tiene razón la autora en subrayar el carácter central que para Ribeyro tiene el espacio urbano: “Aunque en ocasiones las historias ficcionalizadas en sus cuentos transcurren en lugares míticos de la naturaleza, la imagen esencial que se dibuja en el fondo de la escena es siempre la ciudad, referente del que emana una teoría vital” (25). Así es, en efecto, como puede interpretarse un cuento vertebrador del mundo ideológico y simbólico de Ribeyro como es *Silvio en El Rosedal*. El excelente análisis dedicado a este relato al final del libro (257-81) viene a confirmar que, a pesar del espacio bucólico en el que se asienta la acción, sólo puede comprenderse la actitud del protagonista mediante la referencia al paraíso perdido de una niñez urbana. Además, el enigma indescifrable del rosedal, eje del cuento y de toda la obra de Ribeyro, tiene un correlato con la perplejidad existencial de los protagonistas de los relatos urbanos y la ausencia de mensajes que encierran estas mismas historias.

Tanto el libro de Elmore como el de Valero, desde perspectivas y métodos diferentes han coincidido en tratar por primera vez la obra de Ribeyro en su totalidad genérica. A partir de una mirada diacrónica el primero y otra temática el segundo, los dos constituyen un gran paso adelante en el conocimiento de la obra de uno de los maestros del relato breve del siglo XX.

Javiér de Navascués
Universidad de Navarra

SUÁREZ, Juan Luis. *El escenario de la imaginación: Calderón en su teatro*. Anejos de *Rilce*, 42. Pamplona: Eunsa, 2002. 243 pp. (ISBN: 84-313-1983-6)

Es indudable la importancia que desempeña la imaginación del espectador en la puesta en escena del teatro, no sólo en el caso de Calderón de la Barca, sino de todo el Siglo de Oro en general. Hay numerosos estudios acerca de la escenografía del teatro de Calderón, pero el trabajo que ahora nos ofrece Juan Luis Suárez es un estudio exhaustivo y exclusivo de uno de los aspectos fundamentales de la estética y representación teatral calderoniana como es la imaginación.

El libro se estructura en cinco capítulos. Suárez empieza su estudio (primer capítulo) con una exploración de la relación entre imaginación y teoría dramática, examinando las ideas de López Pinciano y las de Bances Candamo. Además expone los distintos significados de la palabra *imaginación* a lo largo de la historia para poder establecer las bases de su estudio. Procede después a la ilustración de la experimentación de Calderón con la imaginación en distintas obras de teatro. En la comedia *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, por ejemplo, Calderón deja a sus personajes elaborar en su imaginación sus ideas de amores y celos debido a la situación de falta de información y comunicación que existe entre ellos, todo ello sometido a la presión del honor. En muchos casos los personajes utilizan la palabra *imaginación*

como sinónimo de fantasía, de pensar o suponer, y a veces como el resultado de un sueño. El amor también sufre las consecuencias de la imaginación en la comedia *Amor, honor y poder*, en la que desempeñan un papel fundamental los sentidos de la vista y el oído, y otro elemento relacionado con ellos como es el silencio.

En el segundo capítulo, Suárez habla de la relación entre la imaginación y la realidad y de cómo esta relación se proyecta en las obras de Calderón. En *La vida es sueño*, Calderón introduce algunos elementos claves que contribuyen a la imaginación como son la vista, los engaños, la luz, las apariencias y el deseo. El crítico alude a la idea de Pico della Mirandola, que aparece en su *On imagination*, de que hay un origen sensorial en la capacidad imaginativa. Suárez habla también del debate que existía desde la antigüedad sobre la supremacía de los sentidos, que radicaba fundamentalmente en la vista o en el oído. Calderón explora las funciones de ambos sentidos en algunas de sus comedias como en *Ni amor se libra de amar* o *El golfo de las sirenas*. Otros aspectos de la imaginación que explora Suárez son la memoria y su relación con el sueño y la función de los sentimientos.

En el tercer capítulo, se estudia precisamente cómo los sentimientos también participan del concepto de imaginación. En las comedias *Los tres afectos del amor* e *Hijos de la fortuna*, Calderón experimenta al máximo con los afectos y la fantasía, e incluso en esta última comedia expone claramente en una conversación entre Caricles y Calasiris su conocimiento acerca de la teoría de la imaginación. Como explica Suárez, las ideas de Calderón sobre la imaginación no se oponen a la razón de los sentidos, sino que el dramaturgo hace depender la una de los otros para lograr el mayor efecto de verosimilitud en el público. A veces, si la imaginación parece desafiar a la verosimilitud, Calderón trata de restablecer la diferencia por medio del espacio temporal. Ejemplo de lo anterior son los numerosos escenarios de su llamada segunda época que representan lugares mitológicos, donde es fácil suspender el curso del tiempo.

En el capítulo cuarto, Suárez desarrolla un tópico que aparece con frecuencia en las comedias de Calderón, como es la disputa acerca de la supremacía de los sentidos de la vista y el oído. Además desarrolla un argumento en torno a lo que llama la cultura o tiempo objetivo que ofrece la técnica, frente a la cultura o tiempo subjetivo. Para explicarlo utiliza la comedia de Calderón *Basta callar* en la que la dicotomía anterior se refleja, por un lado, en el gracioso y un reloj mecánico que le regalan, y por otro, en el tiempo subjetivo que se manifiesta en las relaciones de los enamorados. Aparte de la palabra que ilustra las relaciones de los sentidos con la imaginación, como bien indica Suárez en el capítulo quinto de su libro, el cuerpo del actor, los efectos especiales, el decorado y el mismo diseño del escenario también iban dirigidos a crear admiración en el público y a satisfacer su "gusto". El estudio termina con una reflexión sobre la importancia de la opinión pública como creadora de una imagen o idea, muchas veces falsa, del individuo en cuestión, de ahí la importancia de la fama y el honor, y el advenimiento en ocasiones del desengaño como parte de la imaginación.

En suma, el autor de este libro destaca la gran importancia de la imaginación en el teatro de Calderón. La imaginación es un recurso, como se explica aquí, omnipresente en todas sus comedias, y que el dramaturgo aurisecular exploró en profundidad, experimentando con él todas sus posibilidades y ambigüedades dentro del escenario que Suárez llama “el escenario de la imaginación”.

María Ángeles Pozo Montaña
Universidad de North Carolina, Chapel Hill, EE. UU.

Revista Libra [1929]. Ed. facsimilar Rose Corral. México: El Colegio de México, 2003. 222 pp. (ISBN: 968-12-1111-1)

En 1929 salta a la luz la revista *Libra*, “canto del cisne” de la vanguardia literaria argentina, dirigida por los veteranos “martinfieristas” Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal. Pese a la ambición y buen resultado de la empresa, esta quedó interrumpida después de su primer número, el cual pasaría a convertirse en una auténtica rareza bibliográfica y en una referencia imprecisa dentro de los estudios sobre las vanguardias en el Río de la Plata.

Viene a despejar tales incógnitas la presente obra de Rose Corral, edición facsimilar de la revista a la que complementan numerosos materiales documentales (también gráficos) y un estudio preliminar. En el prólogo al libro se declaran los objetivos del trabajo: dilucidar el carácter de la propuesta de *Libra* (cuyo vanguardismo fue a veces cuestionado), aportar documentos para entender el origen y la recepción de la revista y, asimismo, comprobar la participación decisiva, pero hasta ahora indeterminada, que tuvo en ella el escritor mexicano Alfonso Reyes. A este propósito (que resulta sin lugar a dudas el principal hallazgo del libro) sirve de apéndice el seguimiento hecho por la editora de la repercusión alcanzada por el artículo “Las jitanjáforas”, con el que abrió Reyes el número único de *Libra*.

A esta relación de *Libra* y la joven literatura argentina con Alfonso Reyes está dedicado el estudio introductorio de esta edición (13-37). Reyes residió de 1927 a 1930 en Buenos Aires como embajador de su país y, al igual que había hecho en México con los “contemporáneos” y en España con los “ultraístas”, se relacionó con las nuevas generaciones de escritores argentinos. Su presencia habría de dejar una profunda huella: si ya a principios de los años veinte Guillermo de Torre lo proclamaba desde España “precursor” de la nueva generación, Ulises Petit de Murat —muchos años después— habría de reconocer cómo para los jóvenes argentinos Reyes había desempeñado involuntariamente el papel de aquel “maestro” que ellos, aun sin querer admitirlo, habían estado buscando. La crítica se ha quedado tradicionalmente con la amistad y el mutuo reconocimiento de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges; sin embargo, el escritor y diplomático mantendría también asidua correspondencia con Bernárdez, Ricardo E. Molinari, Oliverio Girondo y Eduardo Mallea, entre otros (curiosamente, no se ha conservado testimonio alguno de la que sin duda sostuvo con Marechal).

Colaborador de publicaciones de índole muy diversa, los proyectos con los que Reyes más se habría de comprometer fueron dos empresas “de juventud”: la colección “Cuadernos del Plata” y la revista *Libra*. Esta surgió en un momento en que declinaba el entusiasmo por las vanguardias, como evidencia la actitud del equipo redactor: no hay manifiestos o programas que la abran, e incluye colaboraciones de muy distinto signo y época. Si el proyecto inicial de los jóvenes vanguardistas había sido resucitar la combativa *Martín Fierro* (lo cual fue retomado, para contrariedad de Reyes y con igual falta de éxito, no mucho después del fin de *Libra*), Alfonso Reyes logró en cambio imponer su idea de una publicación más serena, rigurosa y de criterio más plural: las firmas de Marechal y Bernárdez, de Reyes y Macedonio Fernández, aparecían junto a los nombres y los textos de James Joyce, Eugenio d’Ors, Amado Nervo, Menéndez Pelayo, José Martí o Gabriel Bocángel. En definitiva, el propio título de *Libra* alude al “equilibrio” de juicio y tendencias al que aspiraba la revista como talante distintivo.

La recepción crítica de este primer número, en su mayor parte favorable aun con importantes reservas, insistió con demasiada frecuencia –incluso en los mejores casos– en lo “prometedor” de la publicación: más que lo que era en realidad, se valoraba lo que *Libra* podía llegar a ser. La parte menos “joven” de la revista acaba resultando la más alabada y –como confirma nuestra perspectiva– duradera, empezando por las notas de la sección “Correo literario”, debidas en su mayoría a Alfonso Reyes y dedicadas a cuestiones eruditas o divulgativas. En cuanto a las colaboraciones más propiamente literarias, irónicamente, habrían de obtener mayor repercusión las pertenecientes a dos escritores de la generación anterior: Macedonio Fernández, quien publica por primera vez uno de los prólogos de su sistemáticamente pospuesta obra *Museo de la novela de la Eterna*, y el propio Alfonso Reyes con su ya mencionado ensayo, que habría de desarrollar ulteriormente.

Procura la editora documentar también las causas y circunstancias de la interrupción de *Libra*. Apunta como más probables motivos de esta la partida a Francia de Marechal, la falta de financiación y, en fin, el retiro de un Alfonso Reyes cada vez más descontento con el a la vez turbulento y apático ambiente literario porteño. En una larga carta a Ortega y Gasset de principios de 1930, reproducida en las páginas 162-68, recapitula la historia de la organización de la revista y se queja de la inconstancia de sus responsables, siempre excesivamente dependientes de su tutelar iniciativa.

La lectura de *Libra* nos la desvela, por su rescate y aprovechamiento de la tradición literaria anterior, como un ejemplo de la vanguardia más madura y, en cierto modo, superada. De algún modo, el artículo inicial de Reyes sobre “Las jitanjáforas” (término acuñado por el poeta cubano Mariano Brull) sirve como manifiesto de esta actitud que, a través de la pura imaginación, del juego infantil y el irracionalismo, tiende lazos entre la tradición poética popular, el conceptismo del Siglo de Oro y, por último, la vanguardia, en su vertiente sobre todo creacionista (de particular interés encuentro los poemas deliberadamente “jitanjáforicos” de Ignacio B. Anzoáte-

gui, reproducidos en el último apartado del libro). El texto de Macedonio Fernández también comunica a Cervantes y Quevedo con Gómez de la Serna (y con D'Annunzio), y una silva de Bocángel o un extenso artículo sobre "Góngora y América" dan asimismo fe del redescubrimiento por aquellos años, en América como en España, de la deslumbrante poesía seicentista.

De hecho, es el elemento nacionalista el que se encuentra prácticamente ausente de las páginas de *Libra*. Escasas referencias eruditas al *Martín Fierro* y al *Don Segundo Sombra*, algunas notas de la actualidad cultural porteña (a destacar la necrológica de otro maestro más viejo de la intelectualidad bonaerense, Paul Groussac) despañan lo explícitamente "argentino" de la publicación, ganándose con ello la censura de algún reseñista de izquierdas y evidenciando, para nosotros, lo inexacto de las razones con que Borges explicaría su ausencia de *Libra*, muchos años después: ni él estaba tan lejos del nacionalismo en 1929, ni Marechal o Bernárdez —pese a su decidida voluntad de "grupo" a la que habría que achacar la ausencia de varias firmas relevantes— parecían dispuestos a enarbolarlo como emblema único de aquel proyecto que demostró ser cosmopolita y ambicioso, pero de una decepcionante cortedad de aliento.

Manuel Prendes
Universidad de Granada

ARELLANO, Ignacio. *Arquitecturas del ingenio: estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001. 336 pp. (ISBN: 84-95494-05-1)

Como es bien sabido, la crítica ha puesto de relieve las elevadas cualidades artísticas que revelan las piezas teatrales de Tirso de Molina, en particular por lo que atañe a su maestría y sabiduría dramática en la creación de situaciones de enredos, a su variedad en el tratamiento de situaciones cómicas y a la exhibición ingeniosa de la técnica de la burla, virtudes que confirman al célebre mercedario como uno de los más notables exponentes del drama aurisecular. En este proceso de valoración artística destaca sin duda la importante labor de actualización crítica y de recuperación y fijación textual que —en el marco de la encomiable labor desarrollada por el GRISO de la Universidad de Navarra— ha emprendido en estos últimos años el Instituto de Estudios Tirsonianos. Este centro de estudios, creado un decenio atrás y codirigido por el profesor Ignacio Arellano y el padre mercedario Luis Vázquez, lleva hasta ahora publicados más de 15 títulos (entre ediciones críticas de comedias, autos sacramentales y novela breve), a los que deben añadirse las publicaciones de las actas de los diversos congresos y seminarios que puntualmente en estos últimos años dicho Instituto ha promovido con envidiable perseverancia.

El texto que hoy reseñamos y que recoge un conjunto de diez estudios que Arellano dedicó en estos últimos tres lustros, entre 1984 y 2000, a examinar el teatro

tirsiano y en los que —como nos aclara el autor— se conservan las tesis defendidas en su primera redacción, se inscribe en este itinerario encaminado a escrutar bajo nuevos lentes el amplio *corpus* que nos ha legado Gabriel Téllez, abriendo nuevas perspectivas y novedosas líneas de investigación. Consciente de que, a pesar de las importantes aportaciones, “muchos territorios de esta amplia y variada obra de Tirso están necesitados de mayores estudios” (9), el distinguido tirsista examina las diversas facetas del fértil universo tirsiano, abordando tres parcelas temáticas bien delimitadas sobre las que se organizan los tres apartados en los que se divide el texto: las dimensiones del universo cómico que exhiben las comedias de enredo (15-72), las diversas manifestaciones que revelan los ámbitos del poder y de la moral en las piezas del dramaturgo español (73-143) y, por último, las cualidades dramáticas y el significado del teatro religioso del Mercedario, escasamente atendido hasta ahora por la crítica, centrado en el estudio de los autos sacramentales y de las comedias de santos, y en el que se enfatizan las novedades de las que ambos géneros teatrales han sido portadores (145-314).

El primer apartado, “El mundo cómico de Tirso”, se abre con un estudio dedicado a examinar el perfil caracterial de Rogerio (15-25), el protagonista de *El melancólico*. En este trabajo, publicado en 1984 en la prestigiosa *Crítica*, Arellano refuta la lectura interpretativa decimonónica que llevó a no pocos críticos, Blanca de los Ríos y Menéndez y Pelayo sobre todo, a considerar al célebre Mercedario como inestimable creador de personajes con “hondura psicológica”. Solidarizándose con esta concepción algunos críticos llegaron a concebir incluso esta pieza de enredo como ejemplo emblemático de obra psicológica y a su autor como estimable creador de caracteres. Arellano impugna dicha tesis y con razón incluye *El melancólico* en el mundo del enredo, enfatizando que en la obra prima por sobre todo el “juego ingenioso de la ficción teatral” (25).

El profesor navarro analiza luego detenidamente el perfil del protagonista y la naturaleza de su estado “melancólico”. En este sentido precisa que Rogerio no hace referencia al modelo “del melancólico sabio embebecido en tareas intelectuales” (20), sino que remite al hombre de letras, de armas y cortesía según los patrones que había establecido el célebre tratado de Castiglione. La *melancollal tristeza* de Rogerio, aclara el crítico, lejos de representar una descripción orientada a definir aspectos que atañen al carácter del personaje, constituye en cambio “un resorte dramático que nace del desarrollo de la acción y ayuda a conducirla y que [...] establece el juego ingenioso de la ficción teatral” (25). En su opinión, en *El melancólico* destaca más “el juego de las ficciones que la intención de un estudio caracterológico” (23), concluyendo que tanto los temas como los personajes de esta pieza remiten sin duda alguna a la comedia de enredo, subgénero de la palatina.

Los otros dos estudios que completan este primer apartado se hallan dedicados a explorar los componentes cómicos de dos célebres piezas tirsianas que, al igual que la recientemente comentada, pertenecen al género del enredo: *Marta, la piadosa* (27-53) y *Don Gil de las calzas verdes* (55-72), redactadas ambas en 1615. Arellano

destaca que estas dos comedias de capa y espada se hallan acomunadas por la presencia de las técnicas del enredo y del disfraz y por la fuerza del lenguaje cómico que ambas ostentan, al tiempo que confirman al dramaturgo como estimable “inventor de acciones” (28). Después de abordar en modo sucinto la organización de la acción y el desarrollo del enredo de la primera de las piezas recién mencionadas (30-32), respetando la subdivisión en bloques unitarios trazada por Vitse, el estudio repasa algunas de las lecturas interpretativas más importantes que se han ocupado de esta comedia (B. de los Ríos, Hartzenbush, Halkhoree, Asensio, Parker, Vitse, Juliá y Loud, entre otros), solidarizándose en modo especial con la opinión de Vitse, quien destaca el sentido cómico que domina la pieza (40). Arellano refuta la visión que concibe a *Marta, la piadosa* como “dramatización de la hipocresía”, personificada en la protagonista, y que, entre otros, habían acuñado Blanca de los Ríos y Hartzenbusch: en este sentido advierte en modo atinado que los fingimientos de Marta de ningún modo constituyen una manifestación de su carácter hipócrita, sino simplemente “un recurso que le permite eludir el matrimonio forzado con un viejo” (41), al que un padre egoísta y autoritario se empeña en condenarle.

En esta pieza teatral, verdadero juego de azar en el que predominan la técnica ingeniosa de la improvisación, la tensión en la acción y los ritmos acelerados, es posible reconocer la eficacia en la presentación y en el desarrollo del juego del enredo: esta comedia –argumenta el reputado tirsista– es coherente con “las exigencias de una obra de enredo” (34), enfatizando que el verdadero propósito del Mercedario no ha sido otro que el de elaborar “una trama ingeniosa y dinámica” que respondiese “a las leyes sorprendentes de los fingimientos industriales” (36). En la misma línea de Vitse, el estudio recalca el discurso ingenioso y el innegable sentido cómico que exhibe la pieza y, en dicha perspectiva, arguye Arellano, *Marta, la piadosa* constituye “un muestrario completo (y no excluyente) de las formas principales del conceptismo burlesco”, basado en la poblada presencia de neologismos, metáforas cómicas, juegos intertextuales y variados juegos de palabras (derivaciones, falsas etimologías, antanaclasis y dilogías, entre otros) (48-49), ofreciendo con ello una clara muestra de la alta estimación que Tirso asignó al lenguaje cómico en la definición de su modelo teatral.

Don Gil de las calzas verdes, pieza clave en el *corpus* tirsiano, nos ofrece otra apreciable muestra de la asombrosa sabiduría del Mercedario en el trazado de este complejo mundo de quimeras, organizado en torno a un discurso cómico asombroso e ingenioso. En este caso es posible reconocer en primer lugar el gusto teatral por los travestismos y las suplantaciones, sobre los que se asienta el juego del enredo y que ha llevado a algunos críticos, como Asensio, a concebir dicha pieza como “la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro”. En este tercer estudio (55-72), Arellano examina detenidamente los aspectos más significativos que conciernen a las técnicas del enredo y al lenguaje cómico y que delatan la portentosa capacidad de fabulación del comediógrafo en la definición del “universo enredado” (65) al que alude el estudioso. Al igual que en el trabajo antes comentado, el autor recapitula los

diversos momentos de la trama analizando la subdivisión de sus tres actos por bloques de acción. Destacan sobre todo los continuos disfraces y travestismos de los que hace gala Doña Juana/ Don Gil y que funcionan como verdadero *leit-motiv* a lo largo de toda la trama. El investigador anota que “Doña Juana aparece casi siempre encarnando a otro personaje” (69), abriéndose por tanto a infinitas posibilidades caracteriales a través de una compleja y vertiginosa sucesión de máscaras, suplantaciones, engaños y travestismos, cada vez más acusados a medida que avanza la acción. Doña Juana/ Don Gil va urdiendo de este modo el complejo “universo enredado” sobre el que apoya la obra, al tiempo que su fértil carácter proteico y la continua sucesión de roles de la que hace gala el personaje le confieren estatuto de actor (69).

Esta pieza teatral constituye un ejemplo elocuente, con toda probabilidad uno de los más logrados, de la extraordinaria capacidad del Mercedario en la configuración del mundo de las ficciones en las tablas, sirviéndose de un complejo e ingenioso juego verbal. “La vitalidad de *Don Gil* pertenece a su capacidad de juego [y] a su calidad de diversión” (71), aclara Arellano, para quien, al igual que en *Marta, la piadosa*, es la perspectiva cómica la que acaba prevaleciendo (71). La sabiduría y las virtudes presentes en estas dos piezas descansan, pues, en su perspectiva lúdica y cómica, siendo allí precisamente donde reside la gran eficacia dramática que ambas ostentan. El célebre dramaturgo logra plasmar en estas dos comedias un universo cómico en el que encuentran plena expresión el ingenio y la imaginación, notas distintivas de su exitosa fórmula teatral: en esta línea, estos dos impecables estudios que acabamos de comentar resaltan las cualidades y la eficacia dramática del universo cómico y lúdico en Tirso, creador de situaciones graciosas y verdadero malabarista del juego verbal.

El segundo apartado, orientado a indagar las dimensiones del poder y de la moral social y política en las comedias tirsianas, se abre con un interesante trabajo publicado en 1995 en el que se exploran las diversas “estrategias de inversión” presentes en *La República al revés* (75-91). En dicha pieza teatral, redactada hacia 1611 y publicada años más tarde, en 1636, Arellano divisa una sucesión de estrategias de inversión y de oposición (de roles sociales y de sexo; 77-81, de modelos de gobierno y de gobernantes: 81-86, de situaciones vinculadas a la “inestable fortuna”: 86-89) que conducen al tópico del “mundo al revés”, alcanzando pleno significado en la descripción de la inversión total del orden establecido (89-91). El tema central escogido por Tirso es bien representativo de la época y alude en primer lugar al ideal del príncipe y del buen gobierno y, en definitiva, del *ars gubernandi* de la época, centrándose en una serie de doctrinas y de reflexiones sobre el arte del “buen gobierno”, en la obra personificado por Irene, la emperatriz.

Después de aludir a la escasa fortuna de la pieza y de revisar velozmente los estudios críticos que se han ocupado de este drama de moralidad, el autor analiza cada uno de los temas y motivos de inversión antes aludidos que establecen una compleja red de contrastes y oposiciones. “Todos los personajes fundamentales de la pieza es-

tán sometidos en algún momento a la peripecia inversora de su condición” (86), opina Arellano. Ahora bien, como el mismo estudioso advierte, la expresión más significativa de esta red de contrastes se halla encarnada en la dualidad de oposiciones entre Irene y su hijo, el emperador Constantino, que domina toda la obra. Al referirse a la inversión de papeles sociales y sexuales, el estudio insiste en este mundo de dualidades y oposiciones que exhiben ambos personajes, erigiéndose Irene en ejemplo de verdad, justicia y buen gobierno, al tiempo que Constantino, por el contrario, reúne en su persona los peores defectos (mentiroso, injusto, soberbio, vano, lujurioso, mal gobernante, cruel extremo), afirmándose como modelo negativo en oposición al ejemplo virtuoso recién aludido. En este sentido, el emperador, con toda probabilidad el ejemplo más evidente en la dramaturgia tirsiana de mal gobernante, nos brinda “la inversión del modelo de príncipe cristiano descrito en los repertorios y tratados auriseculares” (81). Al hallarse sometido a las más execrables pasiones y a los impulsos más irracionales (84), este personaje será el principal promotor de la inversión total del orden establecido: su destronamiento y posterior castigo en el desenlace, en observancia al conocido principio de justicia poética, restaurarán el orden, alcanzando la “república al revés” de este modo “el sosiego y el orden” deseado (91).

En “La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina” (93-110), el autor incursiona en las diversas modalidades de expresión que remiten a la esfera del poder y a la dimensión política presentes en las comedias del Mercedario, aludiendo a los diversos enfoques que sobre dicho aspecto el dramaturgo volcó en sus obras. Este artículo, que vio la luz en 1994, constituye un estimable estudio de los principales aspectos relacionados con la máquina del poder en un esbozo de tipo general, del que se deriva la amplia gama de situaciones que en torno a dicho tema Tirso plasmó en sus piezas. En primer lugar el trabajo aborda los componentes que organizan el modelo de poder legítimo en las obras de Gabriel Téllez, quien establece en sus comedias una indiscutible defensa del modelo del rey justo, tópico que recorre el repertorio doctrinario moral y político de la época (Saavedra Fajardo, Juan de Horozco, Solórzano Pereira). El Mercedario traslada asimismo a las tablas los mecanismos de conquista de los espacios de poder, organizados en torno a un complejo laberinto de lealtades, de ambiciones desmedidas y traiciones. Aunque la manifestación más significativa de este mundo caótico abocado a la destrucción nos la ofrece esa compleja historia de pasiones, de violencias y luchas por el poder que organiza la famosa trilogía de los Pizarro (99-101), Arellano aclara oportunamente que el tema reaparece también en otras comedias históricas y de fantasía de Tirso, entre ellas *Antona García*, *La ventura con el nombre*, *La prudencia en la mujer* y sobre todo en *La república al revés*, en la que es posible reconocer la figura de la doncella Lidora como agente del caos y de la destrucción.

El tema de la ilegitimidad y de los abusos de poder constituye otra de las dimensiones exploradas en este estudio. *Amazonas en las Indias*, *Amar por arte mayor* y *El celoso prudente* constituyen ejemplos significativos de este tema en el que el come-

diógrafo madrileño retrata los abusos de los poderosos con diversos matices y énfasis. Sin embargo, nos dice Arellano, es *La república al revés*, centrada en el plano político, “quizá el más notable ejemplo en el corpus tirsiano de mal gobernante que provoca la corrupción y el desorden en su reino” (105). Es posible detectar en las comedias tirsianas numerosas manifestaciones de esta dimensión político-social, organizadas en torno a un abanico temático sumamente representativo en el que el célebre dramaturgo se propuso reflejar los abusos del poder y sus funestas consecuencias: la ira (*Mari Hernández, la gallega*), la crueldad (*La mujer que manda en casa, La república al revés*), la debilidad (*La mujer que manda en casa*) y la codicia (*Como han de ser los amigos*). Los dramas centrados en el tema de la “privanza” (*Quien hablar pagó, Privar contra su gusto*), en los que se representan los comportamientos que deben tener los ministros y los válidos en el ejercicio del poder, y aquellos que se ocupan de la figura del “comendador”, concebido este último como símbolo del abuso de poder en ámbito rural y cuyos modelos se asemejan bastante al perfil sancionado por el teatro de Lope, constituyen otras dos parcelas significativas de esta dimensión a la que alude Arellano (106-08). A lo largo de este provechoso trabajo, el acreditado tirsista proporciona numerosos ejemplos orientados a corroborar su tesis principal, a saber que el tema del poder adquiere manifestaciones y modalidades variadas en el teatro de Tirso, pudiéndose reconocer en sus obras una “amplia gama de situaciones [que] exploran las modalidades de los abusos del poder” (110).

Es bien conocida la popularidad y la vigencia de la que por siglos gozó –y aún con razón sigue disfrutando– *El burlador de Sevilla*, una de las obras maestras más representativas, no sólo del drama español, sino del teatro universal. En su portentosa y proteica carrera por culturas y épocas diversas, el popular protagonista creado por Tirso, de dimensiones universales pero inconfundiblemente español, fue modificando su perfil y evolucionando en función del mundo histórico que en cada etapa encarnaba. Lejos de los tópicos de improvisación, de incoherencia dramática y desorden que se le imputaron, en este estudio que cierra el apartado (“Para una lectura de *El burlador de Sevilla*”; 111-43), Arellano opina que la comedia tirsiana se halla regida por un “complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias” en el que “cada elemento desempeña una función precisa y eficaz” (121). De ahí que, arguye el profesor navarro, resulte “sorprendente que se haya acusado de impericia y de incorrecta construcción a una obra como *El burlador*, donde cada detalle obedece a un designio artístico bien calibrado” (121).

El autor traza un riguroso análisis en el que examina la génesis del tema del burlador y de la leyenda de don Juan, su organización dramática, las notas escénicas y en modo particularmente minucioso el comportamiento y la funcionalidad de los personajes que en ella intervienen, precedidos por un breve *excursus* sobre el mito que encarna el protagonista, incursionando múltiples géneros y atravesando en su portentosa carrera fronteras y épocas diversas. Especial atención y cuidado dedica Arellano al análisis del significado y de la funcionalidad de los personajes (125-41), a los que estudia en modo pormenorizado, comenzando por el popular protagonis-

ta, quien, con su carga de falsos juramentos, burlas y engaños, se erige en modelo del individualismo egoísta y símbolo universal de burlador y transgresor en las tablas (125-31). Al referirse a la estructura dramática (115-45), elaborada a partir de los dos tiempos que la organizan, a saber los engaños de don Juan y la doble invitación con el sucesivo castigo, Arellano destaca la variedad y la abundancia de aventuras, de peripecias, de sucesos y ritmos que en ella es posible adivinar, organizados en torno a las técnicas del dinamismo y de la suspensión, al tiempo que enfatiza la importancia de los elementos gestuales, que le otorgan a la comedia cohesión estructural. Importantes son también las numerosas notas escénicas que se localizan en la célebre pieza, en la que abundan los datos incorporados en los diálogos y en las acotaciones, ofreciendo datos sobre la ambientación, la condición social de los personajes o importantes indicaciones temporales y espaciales. En síntesis, el prestigioso investigador pone de relieve las virtudes, la calidad poética y la coherencia dramática que ostenta la famosa pieza tirsiana, observando con razón que “lejos del tópico de supuestas imperfecciones y ruda improvisación, toda la comedia es un ejemplo de espléndida eficacia escénica y poética” (143).

El último apartado “Religión y comedia” (145-314), orientado a escrutar las dimensiones del teatro religioso, se abre con un interesante artículo dedicado a explorar el tema de la comicidad en los tres autos sacramentales –*Los hermanos parecidos*, *El colmenero divino* y *No le arriendo la ganancia*– incluidos en la miscelánea tirsiana *Deleitar aprovechando* (147-60). El autor, quien recuerda la escasa fortuna de estos textos, ha desarrollado –conjuntamente con otros destacados tirsistas de la Universidad de Navarra– una inestimable labor de recuperación y de dignificación literaria de los autos de Tirso, analizándolos desde el punto de vista teológico (Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1998 y 2000). Contra lo que ha venido sosteniendo la crítica, Arellano rescata las virtudes dramáticas de estas piezas de tema eucarístico, en las que varios motivos representativos de poesía profana se adaptan e integran perfectamente en contextos religiosos dominados por la tradición y la patrística bíblicas, alcanzando niveles notables de perfección artística.

Como es bien sabido, el recurso alegórico constituye un aspecto fundamental en la definición del género, siendo crucial para la consecución de los fines que dicho modelo se propone alcanzar, contar con un adecuado dominio de la tradición bíblica y exegética, algo que Tirso, fraile de la orden de la Merced, poseía sin duda sobradamente. Los autos tirsianos, advierte Arellano, “oscurecidos sin duda por los de Calderón” (163), revelan “un grado interesante de elaboración estructural, alegórica y musical en la vía de formación de los autos culminantes de la etapa de auge” (164). Este estudio dedicado a escrutar la comicidad de los autos del Mercedario pone en evidencia la marcada inclinación lúdica que dichos textos exhiben, pudiendo localizarse en estas tres piezas innumerables rasgos cómicos y satírico-burlescos. La presencia constante de dichos elementos, arguye el autor, integrados en modalidades y grados diversos como una muestra más del excelente dominio de los mecanismos de la comicidad que ostenta el dramaturgo, denuncian la fuerte carga de en-

tretenimiento que estas piezas alegóricas exhiben, corroborando la propensión tirsiana al universo cómico.

En el siguiente estudio Arellano traza un exhaustivo análisis de los tres autos tirsianos recientemente aludidos (160-248), examinando con gran pericia cuestiones de tipología y de exégesis bíblica, como así también aspectos lingüísticos y otros componentes que atañen a la técnica literaria utilizada. Al mismo tiempo se brindan útiles explicaciones sobre algunos conceptos teológicos y también oportunas consideraciones referidas al juego de intertextualidad bíblica y patrística presentes en estas piezas. Arellano, para quien es fundamental poseer un adecuado conocimiento de la tradición bíblica y de los comentarios doctrinales si se quiere comprender y analizar el universo expresivo de los autos (167), no se limita a trazar un pormenorizado análisis del auto propiamente dicho, sino que vuelca su atención también hacia las piezas menores (canciones, loas, poemillas, bodas rústicas, etc.), que, como un todo, se hallan integradas a la obra mayor, ofreciendo de este modo una visión más acabada del significado del festejo sacramental que tenía lugar durante las festividades del Corpus. Al referirse a *El colmenero divino* (160-201), el crítico navarro estudia las fuentes teológicas y patrísticas de las que deriva, la puesta en escena y la música, insistiendo sobre las diversas alegorías (colmenero = Cristo; abejas = alma humana) e imágenes (lluvia, rocío, agua vivificante, etc.) que recorren el auto y que proceden de un rico corpus exegético y doctrinal, ampliamente conocido por Tirso.

Si la complejidad de los elementos que configuran *El colmenero divino* revela el grado de perfección alcanzado por los autos tirsianos, en los que enseñanza doctrinal, lirismo y trama dramática logran integrarse perfectamente (201), en *Los hermanos parecidos* (202-25), concebido por Ortuño “como uno de los autos más interesantes de Tirso”, el dramaturgo madrileño confirma dicha cualidad, ofreciéndonos otro ejemplo significativo de esta compleja y sabia combinación de elementos que derivan de la tradición bíblica y patrística. El tercer auto incluido en la miscelánea tirsiana, *No le arriendo la ganancia* (226-47), ha suscitado un amplio debate entre los críticos en torno a su carácter sacramental. En opinión de Arellano, esta pieza es en verdad una “acción devota”, con elementos de auto sacramental en la que sobresalen los temas del poder, de la privanza, de las vanidades terrenas y de la honra mundana y, por lo tanto, constituye una pieza más moral que estrictamente religiosa (246). Del mismo modo que en los dos casos recientemente mencionados, el autor divisa en este auto numerosos pasajes burlesco-satíricos, como los que se derivan del comportamiento y lenguaje de Recelo, bobo rústico convertido en lacayo gracioso y ridículo, mientras que entre los múltiples motivos alegóricos aflora en modo especial el tema del vidrio que, como explica Arellano, le sirve a Tirso para explorar los diversos matices de la fragilidad y de la locura en relación a los temas centrales del honor y de la privanza presentes en esta pieza de carácter didáctico-moral (245). “Tirso, teólogo y dramaturgo –observa atinadamente el autor– construye piezas más complejas de lo que se ha considerado habitualmente”: coincidiendo con esta premisa, estos autos, en los que resaltan la variedad de enfoques, de perspectivas y de

técnicas en el tratamiento de los motivos bíblicos y patrísticos, constituyen ejemplos significativos de la perfección artística alcanzada por estas piezas de carácter religioso.

En el penúltimo estudio (249-94) se exploran de modo exhaustivo otros tres autos controvertidos que la crítica ha atribuido a Tirso y que, como explica Arellano, presentan una riqueza y una complejidad mucho menor que los recientemente comentados. El primero de ellos, *El laberinto de Creta* (249-71), constituye un claro ejemplo en el que un argumento mitológico es adaptado a las finalidades del auto sacramental. El laberinto, como la “vía crucis”, alude a los vicios que ofuscan la razón y la fe. Aunque no se halla exenta de defectos (estructura poco sólida, intervenciones débilmente integradas y escasa coherencia dramática), es esta sin duda la pieza de mayor complejidad y la más elaborada artísticamente de las tres. El investigador navarro percibe en ella importantes niveles de elaboración en cuanto a la multiplicidad de recursos, de símbolos y de registros poéticos y formas métricas, pudiéndose reconocer al mismo tiempo numerosos ejemplos de paralelismos y contrastes que “le confieren un rango de perfección superior a los otros dos” (294), a saber *La ninfa del cielo* (282-93), auto organizado –igual que la pieza sacramental recién comentada– alrededor del tema de la redención, y *La madrina del cielo* (271-82), estructurado en torno al tema del arrepentimiento y del sucesivo perdón y cuyos motivos se hallan vinculados más bien al género de la hagiografía y a la tradición de los milagros marianos.

El trabajo que cierra este último apartado se halla orientado a explicar la variedad y riqueza de la escenografía y de la puesta en escena en las comedias de santos (295-314). El autor nos recuerda que el género, orientado a la doble función del “docere y delectare” (313), se halla inclinado a resaltar la visualidad del aparato escénico con el propósito de potenciar el mensaje emitido (295-96). Arellano traza un sugestivo análisis de estas piezas religiosas, no siempre debidamente valoradas por la crítica, jerarquizándolas literariamente, recordando que ellas logran ofrecernos una muestra inmejorable de doctrina y arte teatral sabiamente combinadas (313-14). Huelga decir que son fundamentalmente tres los ámbitos escénicos convencionales, perfectamente delimitados entre sí, que califican a las comedias de santos: cielo (huecos altos), tierra (niveles intermedios) e infierno o purgatorio (nivel inferior o foso). Es posible detectar asimismo en dichas piezas una utilización muy variada de los decorados (imágenes, cuadros, nubes, decorados de cueva y de montaña, árboles, etc.), en los que por lo general suelen intervenir ángeles y santos, Cristo o la Virgen, ya sea a través de los espectaculares vuelos de tramoya o bien apoyados sobre nubes (*La joya de las montañas*, *Doña Beatriz de Silva* y *La Santa Juana*). En este sentido, sugiere Arellano, también “el modelo pictórico y la iconografía codificada de santos son importantes a la hora de configurar estas escenas” (299), incidiendo en modo notable en la elección de la escenografía. Por cuestiones de espacio nos es imposible insistir sobre las múltiples modalidades a través de las cuales se manifestó tanto la variedad de los elementos escenográficos como la riqueza de la puesta en escena en estas piezas de carácter religioso (vestimenta, efectos sonoros, recursos gestuales, ob-

jetos asociados a la utilería hagiográfica, gestos caracteriales como arrodillarse o juntar las manos y aquellos más ligados al aspecto patético, orientados a conmover al espectador, como llantos y desmayos, etc.), todas ellas abundantemente exploradas en este último estudio.

En suma, esta miscelánea de estudios del profesor Arellano, oportunamente reunidos ahora en un volumen de cuidada presentación, que incluye al final un apartado bibliográfico exhaustivo y actualizado (315-35), nos restituye una imagen más acabada y una visión más completa del complejo mundo teatral que nos ha legado Gabriel Téllez, constituyendo una inestimable aportación a los estudios tirsianos, de obligada y provechosa lectura. De este sugestivo recorrido por su fértil universo dramático, en el que, como anota el autor en su introducción, es posible transitar “de la risa entropélica a la crítica y la sátira [y] de la burla a la doctrina teológica” (11), destaca la sabiduría dramática y la capacidad de invención ingeniosa y cómica del célebre dramaturgo, no sólo en el campo de la comedia profana, territorio mayormente conocido y explorado por la crítica, sino también en lo que se refiere a sus obras teatrales religiosas. En efecto, los diversos estudios que organizan el último apartado dedicado al teatro religioso, confirman el apreciable nivel de elaboración estructural, alegórica y escenográfica que exhiben dichas piezas. No se olvide que Gabriel Téllez, según las acertadas palabras de Arellano, “como buen dramaturgo aurisecular [...] integra en su teatro el cielo y la tierra sin olvidar el infierno” (10): en esta perspectiva, al combinar sabiamente los diversos motivos de la tradición lírica profana con las glosas patrísticas y las imágenes bíblicas y los elementos del corpus doctrinal con el arte teatral concebido como espectáculo, estas piezas de carácter religioso –hasta ahora escasamente estudiadas por la crítica– ofrecen una evidencia más de la indudable maestría de Tirso como autor dramático.

Franco Quinziano

Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto, Japón

ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Random House Mondadori, 2003. 203 pp. (ISBN: 84-8306-970-9)

De la necesidad de revisar el pasado inmediato supo María Zambrano, a un tiempo testigo y partícipe de prácticamente un siglo en la historia de España (1904-1991). Una buena parte de su obra está dedicada a la reflexión sobre las figuras que, a su juicio, forjaron el espíritu español: no sólo los clásicos (con Séneca a la cabeza, seguido de san Juan de la Cruz, Cervantes y otros), sino especialmente los modernos (Galdós, Ortega y Gasset, Antonio Machado o Unamuno, también entre otros). Con la salvedad del volumen *La España de Galdós* (que recopila sus textos galdosianos de 1938 a 1987), se trata de una exégesis que María Zambrano entregó dispersa por publicaciones periódicas y capítulos de libros. Como también sucede con otros temas dentro de su obra, el hilo de la reflexión sobre cada uno de

estos autores modernos no es lineal: ha de perseguirse a saltos entre textos diversos y fragmentados.

Unamuno, editado por Mercedes Gómez Blesa, presenta ahora cohesionados los textos dispersos que María Zambrano escribió sobre Unamuno. Si en su edición de *Las palabras del regreso* (1995) Gómez Blesa desveló la imagen de una María Zambrano como intelectual recién regresada del exilio, en esta ocasión ofrece la de una penetrante lectora de la obra unamuniana. Se trata, por otra parte, de uno de los primeros libros escritos en castellano sobre Unamuno. De este modo, la edición de Gómez Blesa se suma a la revisión del pasado inmediato en que se inscriben, entre otras, dos publicaciones de 2002: *Para leer a Ortega*, de José Luis Molinuevo; y *Para leer a Unamuno*, de Pedro Ribas.

El núcleo del volumen *Unamuno* es "Unamuno y su obra". Se trata de un texto fechado en el bienio 1940-1942, una época en que la prosa zambraniana ingresa en una fase de enmarañamiento que presagia ya su *razón poética*. "Unamuno y su obra" es, en realidad, germen de un proyecto de libro del cual María Zambrano sólo pudo publicar un capítulo con el título "Unamuno y su tiempo" en 1943. Aprovechando la circunstancia de su publicación íntegra por primera vez, Gómez Blesa reúne además como anexos los otros seis escritos unamunianos que compuso María Zambrano: cinco publicados entre 1932 y 1986; más el inédito "Unamuno en su centenario", datado en 1964.

María Zambrano ve en Unamuno "un género de autor el más total y clásico que, siendo poesía es religión, y que si no es enteramente filosofía está en sus linderos y la hace posible" (161). Durante más de cincuenta años de exégesis, María Zambrano va nombrando y explorando los diferentes géneros que atisba en la figura de Unamuno: filosofía, novela, poesía, tragedia, confesión (101). Acapara especialmente su atención el conflicto entre filosofía y religión, entre razón y fe. Como señala Gómez Blesa (23), María Zambrano utiliza paradojas para describir la obra de Unamuno: es paradigma del escritor español, pero también lo es del intelectual inmerso en las preocupaciones que mueven al europeo moderno; presenta el individualismo propio de su época, pero reivindica también un discurso religioso frente al racionalismo. Por otra parte, asoma además a las páginas zambranianas una acendrada reflexión sobre el 98 y España.

Sin embargo, la relevancia de la edición de *Unamuno* puede extrapolarse a un ámbito más abarcador que los específicos juicios de valor sobre el escritor vasco. En realidad, el volumen arroja una doble figura: dice tanto de Unamuno como de María Zambrano. Señala Gómez Blesa que "la interpretación zambraniana de la obra del pensador vasco tiene como último objetivo dilucidar las soluciones que dio Unamuno a muchos problemas que la propia Zambrano vive como suyos" (16). Desde las primeras páginas, María Zambrano se apresura efectivamente a aclarar que lee a Unamuno "no desde la objetividad, sino desde la participación" (29).

En el prólogo a la edición, ya Gómez Blesa expone y repasa algunas convergencias y divergencias entre Unamuno y María Zambrano. Más allá aún, no obstante, *Unamuno* viene a plantear indirectamente la relación de dependencia que María

Zambrano experimentó con respecto a Unamuno. María Zambrano reconoce esta deuda en numerosas ocasiones. Por ejemplo, se refiere a Unamuno como “padre antes que nada” (107); o recuerda a Unamuno y Machado al mismo nivel que la figura paterna de Blas Zambrano: “y vi a los tres como tres altas torres” (199).

Por esta razón, *Unamuno* invita además a revisar la relación de María Zambrano con su maestro Ortega y Gasset. Se trata de un asunto que recientemente ha empezado a ser planteado por los zambranistas. Si bien es cierto que María Zambrano mantuvo durante toda su trayectoria una relación de respeto intelectual hacia la figura de su maestro Ortega, también lo es que tal relación no estuvo exenta de fisuras. El volumen *Unamuno* brinda reunidas las reflexiones de María Zambrano sobre una figura que, en más ocasiones de las que se ha creído hasta ahora, sirvió de contrapunto ante el peso del maestro Ortega. Sin duda alguna, la “pasión de paternidad perdurable” (107) de Unamuno sobre María Zambrano ha de ser considerada con más detenimiento en los próximos años. Como se deja leer entre líneas en *Unamuno*, acaso María Zambrano no haya sido tan orteguiana como hasta ahora se ha pensado. No en vano ella misma reivindica, desde las primeras líneas de este volumen, “que sea permitido y aun exigido el escribir sobre Unamuno” (29).

Goretti Ramírez

Universidad Concordia. Montreal, Canadá

LONDON, John, ed. *Theatre under the Nazis*. Manchester-New York: Manchester University Press, 2000. 356 pp. (ISBN: 0-7190-5991-7)

This is not a conference volume though the six essays have the uneven feel of one, but a collection of essays organised and edited by John London. It is not a revisionist apology for Nazi theatre but an attempt to offer a differentiated and accurate picture by analysing individual aspects in detail. It seems apposite to deal with the chapters one by one.

William Niven examines the *Thing-play* (*Thingspiel*), which was singled out in 1933 in the regime's first flush enthusiasm as the *genre* for official promotion. The *Thing* is recorded by Tacitus as an open-air assembly at which the Germanic tribes took collective decisions, and Carl Niessen, a theatre historian, coined the term *Thing-play* for large-scale, open air pageants which essentially revived the Communist *Massenfestspiel* that had flourished briefly in the Weimar Republic. *Thing*-plays were designed to raise the “national-moral” consciousness, and associations were formed to provide the huge casts. An example such as Richard Euringer's *German Passion* vilified the Weimar Republic as a Communist-Jewish-pacifist-liberal conspiracy with all the ecstatic assertiveness of Expressionism. 15 outdoor arenas (*Thingplätze*) were built by 1935. Berlin's had a capacity of 24500. Exorbitant costs and poor quality scripts soon caused misgivings, and Niven speculates that the uncontrolled tub-thumping at these mass events may have seemed subversive once the re-

gime was firmly established. In October 1935 it was forbidden to associate the NSDAP with the *Thing*-play. This Nazi genre, if not stillborn, had died in infancy.

Glen Gadberry's survey of "The Historical Plays of the Third Reich" is a catalogue of dire material. Reich dramaturg Rainer Schlösser's 1934 pronouncement that any historical subject could be renewed by exposure to the light of the regime's "natural and legitimate myth of blood and honour" generated a veritable flood of costume plays (*Historienstücke*), historical dramas (*geschichtliche Dramen*) and history plays (*historische Schauspiele*). For Gadberry the history play is the most significant. In theory it identified the present and future in the past and elevated its subject matter in ideological, politically militant style into the "super-real" realm of national socialist understanding. Predictably no significant play was written within this remit. Gadberry analyses Hanns Johst's popular *Thomas Paine* as the prototype. He looks at several pot-boilers with British subjects, Mirko Jelusich's *Oliver Cromwell*, and Gerhard Aichinger's *Kleinod in Silbersee gefasst*, which he mistranslates as *Jewel fetched from the Silver Sea*, failing to recognise the famous line from *Richard II*. Some French plays with French subjects (*Richelieu*, *Marie Charlotte Corday*) and some with German ones are briefly summarised. Schiller's *Wilhelm Tell* was apparently widely performed until the tyrannicide theme became too hot in 1941 and Goebbels personally banned it. Gadberry takes contemporary reviews at face value and concludes that these history plays were embedded in the classical repertoire and "performed with commitment, style, and substance fully in tune with the traditions of twentieth-century German stage art". This might have been the place to engage with the views of Kortner or Brecht on that subject.

For Erik Levi the case of opera exemplifies the ambiguities and contradictions of cultural policies in the Third Reich. Richard Strauss is on or off depending on whether his librettist is Jewish (Zweig) or half-Jewish (Hofmannsthal). In the beginning there were orchestrated demonstrations of the kind that drove Kurt Weill's *Silverlake* off the stage shortly after its successful premiere, but this strident anti-modernism should not obscure the fact that the financial crisis of 1929 had curtailed the modern repertoire long before Hitler came to power, and the retreat from modernism is comparable in France, Switzerland and the U.S. in the Nazi years. Mozart and Wagner were annexed for Nazi purposes, in the former's case largely with a view to replacing da Ponte's degenerate Jewish libretti. Wagner became the spiritual godfather of Nazism. Siegfried was presented as Young Germany, sweeping aside the bourgeois-Marxist state, while Hagen slipped into the role of stab-in-the-back Weimar politician. Levi indicates the difficulty of assessing successful new works by Orff, Egk or Gerster. Does Nazi approval mean that theirs are Nazi works, especially in the light of their continued post-war success in East and West Germany? Levi's carefully differentiated assessment has many illustrative examples.

From September 22 1933 Jews were excluded from membership of the *Kammer* (chambers) which controlled theatre, film, radio, music, literature, the visual arts and the press. This made Jewish personnel unemployable in the "Arianized" theatre.

The *Jüdischer Kulturbund* (Jewish Cultural League, 1933-1944) was set up in Berlin with branches in Hamburg, the Ruhr, Silesia, etc., and provided alternative work. Where previous research has focused on the status of the *Kulturbund*, either as a Nazi placebo or an act of Jewish self-assertion, Rebecca Rovit uses archival evidence and interviews with surviving participants to build up a picture of its activities and achievements. She illustrates the workings of censorship from correspondence between Kurt Singer, head of the *Kulturbund*, and *Reichsdramaturg*-Rainer Schlösser, and shows that the parameters for the Jewish theatre were immeasurably tighter than for German theatre. Jews were banned from performing any play by an author of German or Austrian descent. Plays were submitted for advance approval, and Rovit shows that the censor's decisions were erratic and occasionally inscrutable. *Die Jagd Gottes* by Emil Bernhard, the first play that Singer submitted, showed a Jewish village terrorised by Cossacks. The censor overlooked the ideologically reprehensible Jewish "messianism" of the piece, but banned it because of the probable inference that the Cossacks represented the Nazis. A scene between Perdita and Polixenes in *The Winter's Tale* was banned because their metaphorical discussion of horticultural grafting conflicted with Nazi notions of racial purity. Rovit's conclusions are cautious. In the recollection of performers the *Kulturbund* theatre was a haven, not a ghetto, and the evidence is that its productions did affect its audiences. It was, she concludes, a constant challenge to both Jews and Nazis.

John London shows that the European repertoire enshrined in Goethe's concept of "world literature" continued to be performed, though a good German now had to be judicious in his choice of foreigners. Shakespeare was the most frequently performed dramatist after Schiller, and London examines the controversy surrounding Hans Rothe's modernised translations which were banned by Goebbels in 1936 in an act of reverence for the established Schlegel-Tieck versions. Spanish Golden Age drama was cultivated, with Lope de Vega, in whose case modernisation was actively encouraged, preferred to Calderón. The great character actor Heinrich George starred in a celebrated production of *The Mayor of Zalamea* that chimed nicely with Nazi notions of *Blut und Boden* and popular justice. Italy received positive discrimination with productions of Mussolini's *Hundred Days* and *Villafanica*. Goldoni was Nazi Germany's favourite Italian, while Pirandello, who had been prominent in the Weimar Republic, languished. G. B. Shaw, the Irish playwright was a favourite of both Goebbels and Hitler. The latter rated *St Joan* above Schiller's *Maid of Orleans* because Shaw was able to "see history and expose it". French plays were banned, with the occasional exception of Molière.

Characteristically it was a German priority to set up a network of theatres in the countries they occupied. William Abbey and Katherina Havekamp give a succinct survey of these, which ranged from *Fronttheater* for the troops to requisitioned theatres with full German companies in assimilated areas like Poland, Czechoslovakia or Alsace-Lorraine. These served the local German-speaking population as well as the forces. Lille lay in a military enclave from 1940 to 1945 and its theatre was gro-

omed to be the centrepiece of the German cultural programme in France. Its director dealt directly with Goebbels and Schlösser and it was generously funded by the army, the Propaganda Ministry and the city of Lille. It was effectively a *Stadttheater* which offered drama, opera, operetta and dance, and in its three years staged 3889 performances, touring all over Belgium and northern France. Abbey and Havekamp consider its failure to reach the local population to be a serious weakness.

This informative volume has an extensive bibliography.

Hugh Rorrison
Edimburgo

EGIDO, Aurora, y María del Carmen MARÍN PINA, coords. *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de cultura y Turismo, Instituto Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2001. 229 pp. (ISBN: 84-7820-640-x)

En los últimos años las publicaciones en torno a Baltasar Gracián han crecido enormemente. Para no perderse se hacía necesaria una recapitulación y una evaluación como la que ofrece el volumen coordinado por Aurora Egido y María Carmen Marín. Fruto de una labor colectiva, las distintas secciones responden al título y nos ofrecen el estado de la cuestión sobre la vida y cada una de las obras de Gracián, incluyendo una bibliografía final a la que remiten todos los capítulos, y recordando o abriendo también nuevos campos necesitados de estudio, en especial el de las ediciones críticas.

El capítulo primero, a cargo de Jorge M. Ayala, sobre la vida de Gracián, muestra las variaciones que ha experimentado la imagen del escritor aragonés en los tres siglos y medio desde su muerte, resaltando los hallazgos documentales de Adolfo Coster y Miguel Batllori. El capítulo pasa revista a la "imagen" de Gracián, primero en España, después en Francia y Alemania. Entre las contribuciones del "gracianismo" moderno se destacan sobre todo las biografías de Miguel Romera-Navarro, Evaristo Correa Calderón y Miguel Batllori, sin olvidar a Ricardo del Arco y Gavas, Benito Pelegrin, Constancio Eguía Ruiz y, recientemente, las investigaciones de Belén Boloqui Larraza, que desvelan la existencia real del hermano de Baltasar, Lorenzo Gracián.

El capítulo dedicado a la primera obra de Gracián, *El Héroe*, el "libro enano" con el que espera formar "un varón gigante", corresponde a M^a Carmen Marín Pina. A pesar de gozar de numerosas ediciones y traducciones dentro y fuera de España, *El Héroe* ha recibido escasa atención crítica y apenas cuenta con estudios específicos.

En este nuevo espejo manual o tratado político-moral se plasman las nociones grecorromanas sobre el concepto de héroe, pero siempre con una visión práctica de la sabiduría, según han destacado Aurora Egido y Elena Cantarino.

La crítica ha abordado la obra desde perspectivas muy variadas: como reflejo de los saberes de la Antigüedad, en conexión con la agudeza de ingenio, con la teoría moderna del individuo, como interpretación de las relaciones humanas en términos

de poder y de dominio, en el marco de los *studia humanitatis* o de la literatura emblemática, como modalidad de la biografía política barroca, en relación con Maquiavelo, Tácito, Séneca, Castiglione, Marsilio Ficino, Schopenhauer o Nietzsche, así como su difusión y éxito en Francia, que llega hasta el siglo XX.

Alberto Montaner Frutos escribe el tercer capítulo dedicado al breve tratado *El político Don Fernando el Católico*, figura concebida a medias entre el arquetipo y el personaje histórico. Divide el estudio crítico, aparte de los problemas bibliográficos y ecdóticos, en tres apartados: el estilístico, el histórico y el doctrinal. La estructura única del tratado ha sido objeto de discusión: *amplificatio* de la proposición inicial que ve en don Fernando “el Oráculo mayor de la razón de Estado”, o disposición compleja y sutil en clave numerológica. Montaner Frutos propone una nueva división interna con una secuencia de exordio, seis secciones que corresponden a estudios de la vida del rey católico, y un epílogo.

Las nutridas fuentes históricas sobre el rey Fernando van desde Zurita hasta Francisco Ortiz Lucio, Camilo Borrell, Mateo López Bravo, etc. La libertad con que Gracián extrae sus ejemplos, que incluye a sultanes otomanos y mongoles, se debe a que se desentiende del origen del poder político centrándose en su ejercicio, basado en las “prendas” del príncipe, su “aplicación” a las tareas de gobierno y su aprovechamiento de las “ocasiones”. Este arte de gobernar “a la ocasión” se ha relacionado con el casuismo jesuita y con la encrucijada entre Séneca y Tácito, contexto en el que según Montaner Frutos debe situarse la relación con Maquiavelo, en cuya línea de política realista se sitúa Gracián, “pero con mayor calado histórico y antropológico, propio de su tacitismo” (58).

El repaso crítico de la bibliografía sobre *El Discreto* corre a cargo de José Enrique Laplana. La cuarta obra de Gracián, un “arte de entender” para los lectores discretos, “no ha merecido por parte de la crítica una atención singularizada y específica” (60). Su estudio debe realizarse en relación con el resto de la producción del jesuita, en especial con *El Héroe* y *El Político*, dada la profunda conexión de toda su obra. Aurora Egido, en su esmerada edición de 1997, inserta la obra en el proceso de reescritura e intertextualidad de la obra “total y en marcha” (62) de Gracián. También sobre el concepto básico de “discreción” ha sido Aurora Egido quien ha delimitado mejor el término partiendo del mundo clásico (*Ética a Nicómaco*, *Séneca*), de la patristica, de Santo Tomás, de San Alberto Magno y de la tradición doctrinal y literaria hispana. Sólo así puede apreciarse la originalidad del tratado, que seculariza la *discreción* y la distingue de la *prudencia*. Gracián se aparta además de los manuales de cortesanía al estilo de *El cortesano* o de *El galanteo*, para retratar a un hombre de mundo que, guiado por la discreción, “es hombre de todas las horas y de todos los lugares”.

Antonio Pérez Lasheras recuerda cómo sólo recientemente se ha comprendido que *Arte de ingenio* y *Agudeza* y *arte de ingenio* son más que una retórica al uso. Al contrario, hoy se habla de “un texto poliédrico” (Emilio Blanco 1998), ambiguo, abierto y moderno, que no teniendo “ningún antecedente en nuestra tradición” (97), abandona el racionalismo y las categorías apriorísticas propias de los tratados anteriores.

La *Agudeza* permite acercamientos diversos, filosóficos y filológicos, y, más recientemente, en relación con la oratoria sagrada. El capítulo, tras reclamar la inserción de la obra en una "visión global, integradora" de Gracián (72), repasa y examina las contribuciones bibliográficas en relación a las siguientes cuestiones:

"Título, versiones preliminares", con atención a la función paradójica de tres términos, *arte*, *ingenio* y *agudeza*, superando "las contradicciones que arrastraba la teoría literaria desde el siglo XVII" (75).

"Intención, género, método, influencias", donde se compendian los vínculos señalados de la *Agudeza* con *La Heroïda* de Ovidio, Emanuele Tesauro, Peregrini, y el *Nova arte de conceitos* de Ferreira, así como la relación, en la exaltación del *ingenium* característica de la *Ratio Studiorum* y de la teoría literaria del siglo XVII, con el *Examen de ingenios* y *El Quijote*.

"Conceptos y contenido de *La Agudeza*", donde se ponen de relieve las contribuciones de F. Monge, E. Blanco, B. Pelegrin o E. Hidalgo Serna sobre la complejidad terminológica del *concepto*, así como sobre la falsa dicotomía conceptismo / culteranismo. Otras cuestiones destacadas son el carácter simbólico de las teorizaciones de Gracián (J.M. Andreu, J.M. Ayala, I. Gómez de Liaño), para quien el "hombre es esencialmente un ser cultural" (83).

"*La Agudeza* como antología literaria: los autores", aquí se recuerda que no existen trabajos específicos sobre los repertorios de fuentes utilizadas por Gracián: la *Antología griega*, las *Flores de poetas ilustres* (1605), la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz o los *Apotegmas* de Juan Rufo. Verdadera antología de la mejor poesía de los Siglos de Oro, la *Agudeza* ha sido estudiada en relación con la biblioteca de los jesuitas, con la influencia italiana o de la oratoria sagrada, y también de la presencia de Aragón; especial relieve se ha dado a su caracterización de la literatura española: *El conde Lucanor*, la poesía de Cancionero, *La Celestina*, Garcilaso, Camoens, Carrillo y Sotomayor, los hermanos Argensola, Góngora y, brillando por su ausencia, *El Quijote*.

De la crítica sobre la obra de Gracián "más constantemente reeditada y traducida desde sus mismos días hasta los actuales" (89), el *Oráculo manual y Arte de prudencia*, se encarga M^a Pilar Cuartero.

Después de pasar revista a las traducciones y ediciones, en imparable aumento, se recuerdan algunas de las cuestiones tratadas por la crítica: el título y el género de las colecciones de aforismos políticos en España desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII; senequismo y tacitismo; la distinción entre discreción y prudencia; la asimilación entre el sujeto moral y una especie de microestado; la equivalencia entre política y arte de prudencia; la conversión del *ingenio* en razón moral de la persona; la prudencia como arte lúdico; una nueva definición de la moral ajustada a la vida práctica y a una estrategia de la supervivencia individual; la unión indisoluble de fondo y forma, patente en el empleo de las figuras estilísticas como figuras morales; el estudio de las fuentes: clásicas, de la Biblia, la Patrística, los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, de textos de Rivadeneyra, Cámara y San Francisco Javier, del Refranero (Hernán Núñez, Mal Lara, Correas), y humanistas (Beccadelli, Vives, Botero);

la confrontación con otros sistemas de pensamiento (Bacon, Álamos de Barrientos, Saavedra Fajardo); la relación con los moralistas franceses, etc.

M^a Pilar Cuartero cierra el capítulo con algunas propuestas como la conveniencia de situar el *Oráculo* en la larga tradición de colecciones de *sententiae* y de colecciones de *adagia*, de las que la obra de Gracián es “una genial mixtura” (100). Propone también la investigadora ampliar el número de obras conocidas y utilizadas por Gracián, incluyendo colecciones de *sententiae*, como el *Compendium moralium notabilium* o el *Epitoma sapientiae* de Geremia de Montagnone (además de en florilegios medievales de S. Isidoro, Vicente de Beauvais o Tomás de Hibernia), así como las ediciones de *oracula* de la Antigüedad que se publicaron en el siglo XVI, y las obras que incluyen el término “manual” en el título, como el *Enquiridion* de Epiceto y el *Enchiridion militis christiani* de Erasmo.

El itinerario de la crítica sobre la obra maestra de Gracián, *El Criticón*, a cargo de uno de sus más recientes editores, Carlos Vaíllo, repasa los trabajos críticos “por actividades de enfoque o temas de estudio y por frentes compartidos de asedio” (104). Estos incluyen las ediciones críticas (desde la de Romera-Navarro), el rastreo de reminiscencias o fuentes (autores bíblicos y clásicos, Séneca, Tácito, Botero, Boccacalini), del que cree queda mucho por hacer; el estudio de modelos que afectan a la trama, las situaciones y los personajes: el relato árabe *El filósofo autodidacto* de Abentofail a través de una fuente común; *Don Quijote* y *El Persiles*; el novelista escocés John Barclay; el *Satyricon*; la “cuestión crucial del género” (106): *Odisea* cristianizada, epopeya, épica en prosa y sátira alegóricas, los vínculos con los géneros picaresco y bizantino, la novela de peregrinación barroca o la literatura sapiencial, que dan lugar a una “novela intergenérica” en la que “ningún modelo prevalece” (107).

Entre los motivos estudiados por la crítica podemos recordar la relación entre el antiguo arte de la memoria en conexión con metáforas como el teatro del mundo o la concepción bíblica del gran libro del mundo (Egido); la presencia de una imaginación arquitectónica, derivada de Ariosto (Jorge Checa); el planteamiento temporal de la obra; la psicología de las naciones recorridas; la técnica de deformación grotesca y la creación de imágenes de una visión introspectiva y del exterior y de un lenguaje autorreferencial, con la recurrencia del naufragio, la navegación y del mundo al revés; las múltiples referencias en la obra, como claves de conocimiento, a la convergencia del curso de la vida y del discurso literario; el simbolismo de la fortuna y de la Prudencia tricéfala y bicéfala (Egido).

El Criticón no puede reducirse a “un solo sentido” (115) por lo que conviven, entre otras, la interpretación nietzscheana, el predominio de la prudencia como virtud más bien instrumental y laica, el realismo desengañado o el amor a la libertad y la justicia como camino de superación dentro de una representación lúdica de la vida. En suma, concluye Carlos Vaíllo, “quizá no ha llegado el momento de las grandes síntesis, que alguna vez habrán de tomar el relevo de los estudios monográficos” (116).

Alberto Río Noguerras en su repaso a la crítica sobre *El Comulgatorio*, la *Crítica de reflexión* y el Epistolario nos recuerda cómo la primera ha sido poco atendida por

los estudiosos. Inscrita dentro de las coordenadas de la retórica jesuita y de su búsqueda de imágenes visuales que muevan los afectos, es un tratado meditativo vinculado a la oratoria sagrada. Algunas de las vías de estudio recientemente abiertas o pendientes de mayor profundización son los vínculos del tratado con el resto de la obra de Gracián: la relación con la *Agudeza* y *El Criticón*, estudiados por B. Pelegrin, con la literatura emblemática y con la literatura ascética y mística.

El panfleto del jurista valenciano Lorenzo Matheu y Sanz, *Crítica de reflexión* en la que bajo la forma de un acto universitario público un tribunal juzga severamente *El Criticón*, “es un testimonio impagable de la opinión de un contemporáneo de Gracián” (124), y ha servido para revelar la distancia entre las normas vigentes y la “modernidad” de una visión sin referencias concretas a la doctrina católica, y muy crítica de la cultura y la sociedad de su época.

Del escaso epistolario de Gracián se destacan la edición de los desaparecidos padres Batllori y Peralta, y la tesis doctoral de Pablo Cuevas sobre el cruce de cartas de Gracián con el canónigo Salinas acerca de *La casta Susana*. Además se espera que “un rastreo cuidadoso de los archivos jesuitas y aragoneses” podrá dilatar el contenido del epistolario y ayudar “a conocer la cara más familiar, y en este caso más sincera, de nuestro autor” (127).

El capítulo noveno, dedicado a las “Observaciones lingüísticas en torno a los textos gracianos”, se debe a José María Enguita Utrilla, y aparece dividido en “Aspectos lingüísticos generales”, “La lengua española en los textos” y “La terminología lingüística como recurso estilístico”.

Muchos han sido los motivos estudiados: la “poética del silencio” (Egido), la *sentencia*, la frecuencia de estructuras binarias, el empleo audaz de epítetos y de sustantivos en función de adjetivos, la búsqueda de derivados y compuestos, el comentario de palabras-clave (*punto, persona, ingenio, realce*, etc.), de la ortografía y de sus implicaciones fonético-fonológicas en *El Héroe*, el empleo del nombre propio como apelativo, el epíteto conceptista, las fórmulas de tratamiento, la estructura del discurso (caracterizado por la brevedad de la cláusula y la frecuencia de oraciones causales, y de oraciones formadas con el verbo *ser*), estudios sobre el léxico (*concepto, corte, discreción, engaño, ingenio, mirar por dentro, ojo, virtud*, etc.), la incidencia lingüística regional, el refranero, los juegos de palabras, la utilización como recurso estilístico de términos extraídos de los tratados sobre la lengua...

En suma, se concluye citando a Deza Enríquez, “es el lenguaje de Gracián el que nos conduce hasta su pensamiento”, pero además este pensamiento “es el punto de partida y de retorno que condiciona la utilización de dicho lenguaje” (147).

La bibliografía sobre “El Gracián pensador” en el siglo XX ha aumentado, nos dice Elena Cantarino, de manera ostensible desde 1958, fecha de importantes artículos de J.L. Aranguren, Maldonado de Guevara y J.A. Maravall, aunque no será hasta la década de los ochenta cuando se produzcan las primeras interpretaciones propiamente filosóficas dentro de volúmenes de conjunto: *Gracián y su época* (1986); *Baltasar Gracián: Del Barocco al postmoderno* (1987); *El mundo de Gracián* (1991).

El capítulo pasa revista a los estudios de Azorín y Unamuno, que recuperan la figura de Gracián, y a los que acompañan estudios en el resto de Europa sobre la relación o influencia de Gracián en Schopenhauer y Nietzsche, La Rochefoucauld, las *Máximas* de Madame de Sablé o el *Cándido* de Voltaire. Esta recuperación del Gracián político condujo al debate sobre sus vínculos con Maquiavelo; la profundización en el pensamiento de Maquiavelo se irá haciendo cada vez más rica y matizada en los estudios de H.G. Gadamer, J.A. Valente, J.L. Abellán, Benito Pelegrin y Emilio Hidalgo Serna, entre otros.

Los trabajos posteriores siguen las líneas de investigación abiertas en los ochenta con numerosas tesis doctorales en universidades españolas con enfoque filosófico, sobre cuestiones diversas: el ficcionalismo barroco, la razón de estado individual, la imagen del hombre y de la vida, el contenido ético y religioso, el método o los conceptos ético-jurídicos y sus fuentes.

Muchas monografías recientes relacionan la obra de Gracián con la tradición del pensamiento español (Huarte de San Juan, Cervantes, Saavedra Fajardo, Santa Teresa, Quevedo, Góngora, Ortega y Gasset). En suma, el pensamiento de Gracián sigue suscitando el interés de los investigadores, con la publicación de Actas de Coloquios y Simposios internacionales en Alemania (1991), Estados Unidos (1997), Italia (1998) o Calatayud (1999), que profundizan, cada vez con mayor rigor metodológico, en las grandes cuestiones del pensador aragonés desde ángulos nuevos: la ética de la conversación, el prototipo del poder, la ética como libertad, el lenguaje como vehículo de su pensamiento, etc.

Jaime Moll en el capítulo undécimo, "En busca de las primeras ediciones de Gracián", expone los principales hitos del proceso de incorporación de las primeras ediciones de las obras de Gracián a las ediciones modernas, recordando cómo aún queda pendiente la localización de un ejemplar de la edición príncipe de *El Héroe*.

Felice Gambin en "Gracián desde fuera", tras recordar cómo fue Gracián "uno de los escritores más traducidos en Europa" (165), compendia su acogida en Francia, Holanda, Alemania, Italia (dando lugar, en palabras del padre Batllori, a un "pletórico gracianismo italiano"), el mundo anglófono (con la traducción de Christopher Maurer del *Oráculo manual*, convertido en best seller), hasta las traducciones al rumano, estonio, ruso, checo o serbio. Pero aún "queda por hacer una bibliografía puesta al día de las traducciones que se publicaron fuera de España en los siglos pasados", así como "quedan por estudiar los riquísimos fondos de las bibliotecas de Europa" (173).

El volumen se cierra con una "Bibliografía" de Elena Cantarino (autora de varias bibliografías de Gracián), compilación de las diferentes bibliografías de los estudios incluidos en el volumen, a la que se agregan, con buen criterio, las referencias correspondientes al último decenio.

En suma, un libro de consulta y una guía muy útiles para los especialistas en Gracián, que puede servir para lograr un acercamiento más integrador y global de su obra.

Hernán Sánchez M. de Pinillos
Universidad de Maryland, en College Park, EE. UU.

BARTRA, Roger. *Blood, Ink, and Culture: Miseries and Splendors of the Post-Mexican Condition*. Trad. Mark Alan Healey. Durham & London: Duke University Press, 2002. 249 pp. (ISBN: 0-8223-2923-9)

Esta publicación recoge para el público anglófono un surtido de ensayos distintos escritos por Bartra durante los años ochenta y noventa sobre la íntima relación entre los temas de la modernidad y la mexicanidad, colocando incondicionalmente al antropólogo en el panteón de los grandes pensadores mexicanos que se han esforzado por resolver el dilema de "lo mexicano". La colección analiza momentos clave del reformismo radical, que han sido factores influyentes en la trayectoria de los eventos políticos en México durante los últimos veinte años, con el fin de permitir al lector seguir la evolución del pensamiento bartrariano a lo largo de este período. Según Bartra, México forma parte del orden político y social internacional, y para poder realizarse en la era postmoderna, es necesario buscar nuevas formas de concebir la mexicanidad que no dependan de las interpretaciones etnonacionalistas y autoritarias del pasado. En efecto, Bartra quiere librar a México de la "jaula" nacionalista en que vivió encerrado durante los setenta años que gobernó el PRI.

Aunque la traducción contiene muchos de los mismos títulos recogidos en la versión original, *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana* (1999), hay otros que no aparecen en la edición mexicana y viceversa, lo cual mueve a uno a preguntarse sobre el público lector a quien va dirigida cada colección. El propósito de la edición en lengua inglesa parece ser doble: 1) pretende familiarizar al lector angloparlante con la obra extensa y copiosa de Bartra, ya que es posible que muchos sólo conozcan su éxito de librería, *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character* (1992). 2) Bartra busca el apoyo de la comunidad internacional para llevar a cabo el proyecto de transición democrática que emprende México en el nuevo milenio (18). La selección y secuencia de los ensayos de ambas ediciones permiten que su autor arguya de modo concluyente frente al público nacional e internacional que México sí pertenece al Occidente, y que merece un lugar en el foro internacional democrático.

La dualidad fundamental de la sangre y la tinta forma la base del argumento. Esta metáfora representa otra manera más de expresar la vieja polémica hispánica de la espada y la pluma, y de cierto modo, también el debate latinoamericano de la barbarie contra la civilización. La cultura de la sangre simboliza la pasión ardiente de los nacionalistas priistas dispuestos a derramarla en defensa de la patria, mientras la de la tinta describe la cultura intelectual que ha dado guerra con otro tipo de sangre, la sangre negra de sus plumas. Ninguno de los viejos dogmas sirve ya porque ha surgido en la era postmoderna una nueva dinámica sociopolítica que requiere una orientación distinta a la anterior en cuanto a los problemas de identidad e intelectualidad. En el caso de México, la crisis ideológica tiene sus raíces en el nacionalismo revolucionario que se practicó durante los años gubernamentales del PRI. Este régimen logró codificar una definición estrecha de la mexicanidad basada en dos

mitos clave que impidieron la realización de la democracia auténtica en el país. Primero, el mito del mestizaje consolidó la ilusión de México como una nación inclusiva que representaba los intereses de todas las razas y culturas del país. Al mismo tiempo, la elaboración de teorías de modernización construidas alrededor de la noción de un centro occidental (capitalista y democrático) que impedía el desarrollo de los países periféricos engendró la generalidad de la supuesta exclusividad mutua entre la democracia y el socialismo (46). El resultado de la perpetuación de estas dos falsedades fue el de subvertir la creación de nuevas voces de oposición política dentro del sistema autoritario del PRI, y de inutilizar los esfuerzos de la izquierda por ofrecer una solución comprensible y duradera a la crisis, retrasando así el desarrollo de la sociedad civil en México.

Una de las preguntas más perturbadoras de la colección se relaciona con el rol que imagina Bartra para la expresión indígena en la sociedad civil del nuevo milenio. En ningún lugar es esto más evidente que en la selección de ensayos incluidos u omitidos en cada edición. Mientras varios de los títulos recogidos en la edición mexicana se orientan hacia el papel del indio en la formación de la identidad mexicana, la selección y organización de los ensayos en *Blood, Ink* limita esta discusión a un contexto más restringido. Por ejemplo, "Tropical Kitsch" es el único que se enfrenta al asunto, analizando el problema de la sublevación zapatista en Chiapas. Quizás la omisión de títulos refleje la decisión de la casa editorial de escoger sólo los que puedan interesarle a su público. Pero no se puede ignorar que el concepto de la sociedad civil está íntimamente relacionada con el trato que reciben las minorías por parte del Estado.

Contradiendo lo que parece ser la nueva dirección internacional, la cual busca extender autonomía o autodeterminación a las minorías autóctonas, Bartra rechaza tajantemente esta posibilidad para México, porque puede resultar en la sanción nacional de prácticas de supuesta expresión tradicional que son en realidad normas autoritarias o sexistas que no forman parte del sistema contemporáneo de valores morales y éticos (35). Por esta razón la solución para el llamado problema del indio debe ser parte de un diálogo nacional en que participen todos los mexicanos. A lo largo de estos ensayos Bartra aboga a favor de la creación en México de una forma transplantada de democracia –la representativa– modelo liberal bajo el cual todo individuo vive "sujeto a las mismas leyes sin tomar en cuenta su color, religión, etnicidad o sexo" (34). Descarta en su totalidad otro tipo de democracia que sí ha formado parte de la experiencia mexicana –la participativa– porque huele al patronazgo del PRI. Este otro modelo es el corporativista, el cual reconoce la responsabilidad que tiene el Estado de intervenir en los asuntos públicos para proteger los derechos colectivos de los diferentes grupos. Es una cuestión que seguramente le interesa al público lector norteamericano, debido a que en los Estados Unidos el debate sobre el futuro de sus programas de "acción afirmativa" ha tomado mayor fuerza últimamente.

El eje del conflicto mexicano se ve en el choque de formas occidentales frente a formas (supuestamente) autóctonas de concebir el estado, es decir, la noción de los

derechos colectivos frente a los del individuo, y el rol que tiene el Estado de árbitro social en el foro público. Al igual que José María Luis Mora después de la Independencia y Vasconcelos después de la Revolución, cuyas soluciones para la crisis nacional de aquel entonces prescribieron una occidentalización de la cultura mexicana y el rechazo del indigenismo, la receta que ofrece Bartra parece fuera de sincronía con la realidad histórica del país. Aunque critica (a justo título) las prácticas populistas del indigenismo integracionista del Estado mexicano porque han buscado perpetuar modelos patrimoniales de patronazgo y han alentado un nacionalismo etnocéntrico, hace caso omiso del hecho de que, históricamente, los esfuerzos por construir en México una sociedad civil basada en los preceptos de los derechos individuales sólo han resultado en la disminución de los derechos colectivos de los grupos indígenas en su relación con el estado y, consecuentemente, en la destrucción de su civilización. Pero este asunto no provoca reacción alguna en Bartra porque no cree que haya perdurado ninguna forma legítima de expresión indígena en México. Víctimas de la asimilación y la cooptación desde la Conquista, estas comunidades no muestran ningún rasgo prehispánico –sus normas culturales son sólo vestigios de “formas coloniales político-religiosas de ejercicio de la autoridad” que amenazan la supervivencia de la democracia representativa en el país (32). Según Bartra, la única solución a este dilema consiste en superar “los fundamentalismos étnicos y religiosos” que hoy en día dividen a los mexicanos y crear una sociedad civil en el país que sepa apreciar su “otredad cultural” (32). Las palabras de Bartra suenan maravillosamente, pero es difícil comprender qué papel pueden desempeñar las poblaciones indígenas en la construcción de una identidad postmoderna en México si queda inválida toda manifestación cultural suya.

La postura de Bartra representa, para no decir más, una posición controvertida en un país tan profundamente indígena como México, y contradice la ideología proindigenista a la que la mayoría de la comunidad intelectual mexicana todavía se adhiere. Sin embargo, su argumento para la reorientación total de la civilización mexicana es irresistible, en parte porque el autor posee una capacidad visionaria de concebir el problema de “lo mexicano” en su conjunto. Es la opinión de Bartra que el reto más significativo con que se enfrenta el país en el nuevo milenio es el de librar a la cultura mexicana de su identificación sofocante con la política nacionalista, y de crear una sociedad civil que sea verdaderamente pluralista y no solamente populista. Es otro enigma imaginar una mexicanidad que sepa valorar los nuevos pluralismos de la postmodernidad sin descontar los del pasado.

Kelley Swarthout
Universidad de Colgate, EE. UU.