

RESEÑAS

SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia de y RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid: Aguilar, 4600 págs.

En septiembre de 1999 aparecía una de las obras más esperadas dentro del panorama de la lexicografía española: el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, Olimpia de Andrés y Gabino Ramos. Después de 30 años de esfuerzo y trabajo ininterrumpidos, contamos hoy con el primer diccionario de autoridades que se publica en español después del de la Academia de 1780. Al no haberse continuado el *Diccionario histórico del español* (lo último que se ha publicado es el primer fascículo del tomo IV que comprende hasta la B-BAJOCA en 1996), nuestra lengua era la única de las grandes lenguas de occidente que no disponía de un inventario léxico riguroso. Este fue probablemente el móvil que llevó en un principio a Manuel Seco a plantear este proyecto: la necesidad de dar a la lengua española un inventario léxico realizado con una metodología estricta.

El Seco, como ya lo conocen muchos, es un diccionario de uso y de autoridades, ya que cada acepción viene acompañada de una cita que corrobora su uso, su significado, y su existencia. Se trata de un diccionario innovador en muchos aspectos, y uno de los más importantes es, desde nuestro punto de vista, el haber elaborado con una metodología científica y lexicográfica muy modernas, un diccionario “de nueva planta”, es decir, sin tener en cuenta los diccionarios anteriores, práctica habitual en la historia de nuestra lexicografía. Para este fin se ha utilizando, únicamente, una base documental basada en testimonios escritos del uso real, pertenecientes a un periodo de tiempo comprendido entre principios de 1955 y finales de 1993. De este modo todas las palabras que aquí aparecen, 75.000 entradas, son palabras utilizadas por todas las generaciones que manejan la lengua española en el momento actual.

A diferencia de los grandes diccionarios generales de otras lenguas que se habían apoyado fundamentalmente en testimonios literarios, *el Seco* sin dejar de lado la literatura, presta también atención a otros factores no menos importantes que reflejan el uso real que los hablantes hacen de su lengua. Sus autores calculan que han manejado unos dos millones de papeletas, aunque el número de las utilizadas finalmente ha sido de 200.000. Entre las fuentes utilizadas destacan: las literarias (teatro y narrativa fundamentalmente), los libros de carácter didáctico y práctico, las obras de divulgación, obras de carácter utilitario (tales como guías, catálogos, folletos, prospectos, páginas amarillas, etc.), y la prensa, que también a diferencia de lo publicado en otros países, en

este diccionario ocupa un lugar muy importante, un 70% aproximadamente de los ficheros. Sabemos, por ejemplo, que para la terminología erótica han sido de gran utilidad las *secciones de contactos* de las páginas de los periódicos.

El *Diccionario del español actual* es un diccionario especial, con una visión diferente a la de los diccionarios anteriores de nuestra historia lexicográfica. Entre las principales innovaciones que presenta se encuentran, además de registrar el léxico vivo, y la aparición de *citas*, su carácter selectivo y los nuevos criterios empleados en la redacción de las definiciones, así como en la distribución de las acepciones.

En cuanto a su carácter selectivo, *el Seco* fija unos criterios para la inclusión de voces. Su objetivo es “registrar el uso real comprobado de una lengua en un espacio dado y en un periodo dado”. Este carácter selectivo no radica, sin embargo, en fijar un número máximo de entradas o de acepciones para una entrada como lo demuestran, las 41 acepciones de la palabra **cosa**, las 44 de **pele**, las 49 de **cuenta**, las 63 de **dar**, las 74 de **punto**, las 80 de **decir**, o las 110 acepciones de la palabra **pie**. Este criterio selectivo no ha sido del agrado de todos, y ha suscitado alguna crítica, como la que hace pocos meses aparecía en un periódico (Rafael Conte, *ABC*, 4-4-2000) en donde se criticaba la ausencia de la palabra **maguer**, que sí recogen entre otros el de la RAE y el María Moliner. En las páginas que preceden al diccionario se justifican este tipo de omisiones afirmando que “cuando no tenemos constancia de la existencia de una voz en el periodo observado no la incluimos, aunque esté en otros diccionarios”. Aun así, cuando aparece un caso de palabra antigua atestiguada en el periodo de estudio considerado, la palabra es registrada con la marca de *raro*. El criterio de selección de voces seguido por Manuel Seco se basa en el grado de estabilidad que tiene una palabra determinada, y este grado de estabilidad lo adquiere la palabra cuando deja de ser un elemento del *habla* para convertirse en un elemento de la *lengua*, es decir, cuando el significado de una voz se encuentra documentado un mínimo número de veces entre los hablantes de una comunidad.

En lo referente a la redacción de las definiciones y distribución de las acepciones no se trata de informar al usuario únicamente acerca del significado de una voz, sino también y principalmente, de cómo y cuándo se emplea esa palabra en un contexto determinado. Uno de los aspectos más importantes lo constituye en este diccionario la información gramatical, ya que se parte del principio de que “el contenido de una voz está articulado en dos vertientes que son su valor semántico y su valor sintáctico”. En la definición deben estar presentes ambos planos. El modelo de definición seguido en *el Seco* es un modelo de *definición sinonímica*, “que puede dar lugar a esquemas definidores algo novedosos, pero que son de interpretación perfectamente inteligible”, y que no se corresponde con las que Rey-Debove denominaba con el mismo nombre (el *definiens* estaba constituido en este caso por un sinónimo del lema). Además de las *definiciones sinonímicas*, que se identifican en buena parte con las que el mismo Seco denominaba años atrás *definiciones propias*, se habla de otro tipo de

definiciones, las *definiciones explicativas* que son las que se conocían como *definiciones impropias*. Toda definición consta de dos secuencias: el *definiendum*, que es la secuencia que se trata de definir, y el *definiens*, que es la que define a la anterior. En las *definiciones sinonímicas*, *definiendum* y *definiens* son secuencias perfectamente intercambiables, cosa que en cambio no sucede en las *definiciones explicativas*, que como su nombre indica se limitan a dar una explicación. Por ejemplo:

Para. “Precede a un complemento (gram prop) que expresa la finalidad de una acción”.

Uno de los errores más frecuentes en nuestros diccionarios era precisamente que aparecían muchas definiciones de palabras, cuyo *definiens* no podía sustituir al *definiendum*, como ocurre en todas las que empezaban por “dícese de”, “perteneciente o relativo a”, etc. En el diccionario de Seco esto no sucede ya que se distinguen perfectamente el contenido de la palabra y el contexto real en el que ésta se usa. Es decir, se diferencian claramente los elementos habituales del contorno correspondientes a los enunciados del habla de la parte sustancial del contenido. El contorno aparece entre corchetes para una mejor identificación, método que ya había sido empleado con este fin por el DGILE de la editorial VOX. Este corchete tiene la misión de “acotar aquellos elementos que habitualmente se van a encontrar en el uso vivo de la palabra definida”. No obstante, este recurso ha sido visto a veces como algo que complicaba la comprensión de la palabra. En el *Diccionario para la enseñanza de la Lengua Española de la Universidad de Alcalá de Henares* (1997), destinado a hacer más fácil la enseñanza y el aprendizaje de la lengua española (que además ha utilizado como fuente principal el DGILE), no se señala el contorno de las definiciones porque se considera que el usuario de este diccionario no es una persona con un buen dominio de la lengua española. Sin embargo, estamos de acuerdo con la afirmación de Seco en el sentido de que las definiciones con la indicación del contorno no son más complicadas ya que, por el contrario, ganan en precisión “al deslindar la verdadera definición de la palabra de las nociones que la acompañan en el contexto”. Veamos un ejemplo. En el DRAE 92 encontramos la siguiente definición:

Regalar. “Dar a uno, sin recibir nada a cambio, una cosa en muestra de afecto o consideración o por otro motivo”.

En el diccionario de Manuel Seco aparece:

Regalar. “Dar [algo] gratuitamente, esp. en señal de afecto o de simpatía”.

Si tomamos como referencia la cita que da Seco para verificar este uso, comprobamos que es posible sustituir la definición propiamente dicha por el término definido en el caso del *Seco*, pero no en el caso de la definición de la Academia, ya que en el DRAE se repetiría dos veces el complemento directo, y

sobra por tanto la mención a dicho complemento en la perífrasis de la definición

Laforet *Mujer* 296 : “Le gustaba permitirse el lujo de **regalar** algún dinero”.

(Seco) “Le gustaba permitirse el lujo de dar **gratuitamente esp. en señal de afecto o de simpatía** algún dinero”.

(DRAE)* “Le gustaba permitirse el lujo de **dar a uno, sin recibir nada a cambio, una cosa en muestra de afecto o consideración o por otro motivo** algún dinero”.

En lo que respecta a la estructura del artículo lexicográfico, lo más innovador es desde nuestro punto de vista la organización de las acepciones, que como ya hemos dicho pueden llegar a ser hasta 110 para una misma palabra. El artículo está constituido por el *lema* que comprende la voz-objeto de tratamiento y la información acerca de esa voz. En cuanto al contenido del artículo éste está constituido por el significado de la palabra y los posibles sentidos (*acepciones*) que ésta pueda tener en los diferentes usos de la lengua; las acepciones van siempre indicadas con números arábigos. En ocasiones la acepción presenta una serie de sentidos que, sin distanciarse mucho del presentado en la acepción anterior añaden algún matiz diferenciador. Estos segundos sentidos son las llamadas *subacepciones* y van señaladas por medio de una letra minúscula con cierre de paréntesis, en negrita, a partir de la b. Al no ser un diccionario histórico, era necesario buscar un criterio distinto para la ordenación de las acepciones, y este criterio se basa en las distintas categorías sintácticas, es decir, las acepciones se estructuran en función de las categorías.

Entre las marcas utilizadas dentro del artículo lexicográfico destacan algunas medidas novedosas, como la aplicada a los términos de ámbito geográfico. En este caso, y para evitar problemas, *el Seco* utiliza la marca de *reg. (regional)*, para referirse a aquellas palabras cuyo uso se limita a una zona geográfica del español, sin especificar la zona concreta a la que se refiere, evitando así posibles errores de los que están plagados nuestros diccionarios.

En el caso de los nombres propios y sus derivados, éstos son excluidos del diccionario puesto que se considera que son “designaciones fijas de personas o de cosas concretas a las que por medio de aquellas se trata de distinguir entre los demás entes de su especie”. Sólo aparecen aquellos nombres propios que se encuentran lexicalizados, y lo mismo sucede con las marcas comerciales.

Después de todo lo dicho, cabe preguntarse a qué tipo de usuario va dirigido este diccionario. Desde nuestro punto de vista, éste es un diccionario que va dirigido a toda persona que necesite consultar cualquier duda de carácter léxico, si bien es cierto que dada la abundante información gramatical que recoge, el hablante que posea algunos conocimientos gramaticales podrá sacar a la obra mucho más provecho.

En el prólogo al DGILE “El diccionario que deseamos”, Menéndez

Pidal afirmaba que “todo vocablo debiera definirse en relación con los conceptos que tiene colindantes en el casillero del idioma”, y apuntaba la necesidad de que el diccionario no representara las palabras como disecadas “sino vivientes y en movimiento”. Esta idea subyace en la obra de Manuel Seco, Olimpia de Andrés y Gabino Ramos, que han logrado recoger el léxico que usamos hoy, en el año 2000, y el que han venido usando las distintas generaciones que conformamos estas últimas cinco décadas. Todo ello justifica sobradamente el calificativo de “actual”, y pone de manifiesto la pasión y la afición de estos lexicógrafos a mirar las palabras por dentro, anotando sin descanso durante 30 años todo cuanto éstas les sugerían. Esta es la razón por la cual el primer diccionario sincrónico del español es ya una realidad.

Inmaculada Anaya Revuelta
Universidade de Vigo

FONTENEAU, Françoise, *L'éthique du silence, Wittgenstein et Lacan*, París: Seuil, 1999, pp. 222.

Este libro de Françoise Fonteneau es el producto de una tesis doctoral (en cuyo tribunal estuvo el célebre filósofo francés Alain Badiou) que está dividida en varios apartados, siendo los más importantes los que tratan de “Lacan y Wittgenstein” y el relativo a “L'inexprimable et la jouissance et le silence chez Saint Jean de la Croix”, que traemos a colación porque realiza un análisis crítico de la poesía del Santo altamente sugestivo desde una perspectiva lacaniana, susceptible de interesar no sólo a los hispanistas, sino también a los psicólogos, filósofos, lingüistas, etc... contemporáneos.

Las reflexiones críticas sobre los poemas de San Juan de la Cruz son numerosas en el ámbito mundial, son un hontanar que no cesa. Entre las obras que cita Françoise Fonteneau están las de A. Cugno (1979) –*Saint Jean de la Croix*–, G. Muirel(1960) –*Le sens de l'existence chez Saint Jean de la Croix*–, y el texto clásico de Baruzi (1960) –*Saint Jean de la Croix et le problème mystique*–; amén de otros que lo tratan en sus reflexiones sobre la mística: Maritain, Reignault, Certeau... Las citas en francés están extraídas de las obras completas de San Juan de la Cruz, traducción de la edición anotada de Bisclée de Brouwer, que por excelente que sea, la traducción nunca puede suplir el límpido fluir rítmico del castellano de las coplas del Santo. Es un chovinismo que consideramos imperdonable. Cualquier francés culto familiarizado con Lacan hubiera podido leerlas en la lengua de Cervantes.

Nuestra autora articula en cuatro tiempos las vías del místico para alcanzar la fusión con la divinidad. El primer tiempo será el del silencio, premia necesaria de la subida hacia la perfección. Este silencio de ascesis, ligado a la problemática del “Todo y nada” marca la andadura hacia el Monte Carmelo.

El segundo tiempo corresponderá al de la respuesta de Dios, al divino silencio, el de la unión divina, el silencio eterno. El tercer tiempo será el de lo

indecible, el lenguaje místico, el de “hablar en símbolos” en el que se reencontrará el silencio en el escrito poético del místico y en los esquemas que dibuja para subir al Monte Carmelo.

El primer tiempo es el silencio de ascesis. San Juan de la Cruz interpreta el silencio como una técnica destinada a oponerse a la memoria, a la voluntad, al entendimiento: un silencio del sentido necesario en la andadura espiritual hacia el monte de la perfección, la unión divina. Más allá, el silencio llega a ser un signo para conocer lo espiritual por el camino de la noche y de la purificación sensitiva. El silencio ligado a la pulsión de la muerte está muy presente en San Juan de la Cruz, le hace dar un paso hacia adelante y le pide a Dios que le ayude en sus tentativas de ataraxia de la voluntad, para purificarse y atravesar esa nada múltiple del desposeimiento del gusto, del saber, al punto de carecer de todo deseo.

Alcanzar ese vacío, ese silencio llegando incluso a pedir a Dios que lo mate, en esto consiste la demanda del alma en San Juan. Ésta desea morir a la vista de Dios, pero en un grito que es gozar para siempre. El silencio llega a ser un beneficio, simplemente, para acogerse luego al silencio divino. Este signo no es un signo como el de Lacan al calificar el amor, signo en sí mismo al portar el amor; el silencio es el signo de la experiencia mística. Es algo que se encuentra en el signo que excede al lenguaje, un lenguaje impotente ante el decir, formular ciertas experiencias: La del amor, la de la mística, la de las pulsiones.

El segundo tiempo radica en el silencio de Dios: el silencio divino. Hay en San Juan de la Cruz, una correspondencia de silencios, el del alma humana, el de Dios, pero en esta correspondencia no hay implicaciones lógicas. El silencio de Dios no es respuesta, carece de implicación racional. El silencio de Dios no es una respuesta que podría colmar una carencia, una pérdida. Es la sola expresión audible del hombre de la palabra de Dios. La palabra de Dios es secreta, silenciosa. En este sentido, la palabra del místico es fundamentalmente parecida a la de un traductor que hace uso de la *translatio* propia de una metáfora.

En la contemplación, el alma ha de utilizar ideas distintas, después de haber caminado según el plan diseñado del monte Carmelo, plagado de dédalos, de obstáculos, para llegar a la montaña. Pero ahí también se atisba que sobre la montaña no hay nada, sólo se oyen los silbidos portadores de amor. A este aspecto se refiere San Juan de la Cruz en su comentario: es difícil de hablar del alma que soberanamente se glorifica y se encarna.

El tercer tiempo es el tiempo de lo inefable, de lo indecible. En el reencuentro con Dios, estamos de nuevo con el vocabulario del silencio, del desierto, de la soledad, con un plus de secreto. El silencio se acompaña con la soledad, pero la contemplación resulta oscura.

El amor, ese término medio (*medium*) que no se explica, permite al santo situar, colocar, la unión mística. El juego de lo íntimo del amor de Dios en los teólogos pudo servir de pista al cuestionamiento de Lacan sobre *Das Ding*, en el seminario *L'Étiquette*.

En el cristianismo, el amor es más que un signo, va hasta garantizar la

existencia. De ahí a decir que en el cristianismo se ama al Otro para hacerlo existir, no hay más que un paso, el de Lacan. El mismo San Juan al presentar la unión mística, se desprende que de ella no se puede hablar. Los términos humanos son vulgares, sin patentes para expresar las cosas divinas. A esto se debe que ciertas escrituras hablen de misterio. Incluso la sabiduría mística de esos cánticos no tiene que ser entendida para producir el efecto amoroso. Incluso en San Juan el lenguaje desfallece ante las cosas interiores y espirituales, el entendimiento no puede alcanzar el misterio, confía en este símbolo para expresarlo: en este sentido no se aducen “razones”, sino “comparaciones”.

En la cuarta parte se plantea los decires de lo inexpresable –el lenguaje místico y el goce, y “La estrecha abertura a lo real” (lacaniano).

San Juan intenta testimoniar lo que Lacan nombra como un goce, este goce, que se siente y del que no se sabe nada, que el santo intenta verbalizar como la montaña de la gloria de Dios en su sabiduría divina y su divino silencio. Este goce que el psicoanálisis denomina *El Nombre del Padre*, lugar impronunciable, impensable: lugar que hace languidecer al mismo *Ser*; se llama al goce cuya carencia hace vano el universo. La simbolización del goce deja un resto, este resto de goce no simbolizado: (a).

La empresa de San Juan, en su hablar a través de símbolos, es difícil. Testimonia, sino la experiencia mística en sí misma, al menos la empresa en que el hablar simbólico se agota a la hora de dejar traza, resto; resto y traza... acoso, tan solo silencio. Lo inefable para el místico se sitúa en el camino que va de lo Simbólico a lo Real (S→R). El goce del místico se siente pero no se dice (revela la articulación del cuerpo con el inconsciente).

En la estrofa XX del cántico aparece entre el Dios inefable, lo inexpresable y la miseria del hombre, el santo: que es una forma de expresar el Real Lacaniano (que revela la articulación del cuerpo con las pulsiones del inconsciente), que no deja también de ser un misterio, el misterio del hombre en la tierra.

La autora hubiera podido citar también a Roland Barthes, que en uno de sus emblemas analiza el discurso místico de San Juan de la Cruz en su libro magistral *Fragments d'un discours amoureux* (1977), que afina las teorías lacanianas sobre el misticismo. Tampoco estaría demás que se leyese el libro de Domingo Induráin acerca del Santo, entre otros estudios de enjundia.

Con todo y ello, no deja de ser un estudio original y buído del poemario excelso de San Juan de la Cruz, muestra palpable de cómo su poesía encuentra eco (e inspira) las teorías más avanzadas del análisis crítico y de cómo sigue siendo un punto de referencia para comprender mejor al hombre moderno en sus ansias de Amor y Absoluto (laico o religioso).

Maximino Cacheiro Varela
Universidad de Vigo

PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*.

Guipúzcoa: Editorial Nerea, Colección Arte, 1999, 250 pp.

Nos encontramos ante un libro que estudia las relaciones entre pintura y literatura en una época clave para estas dos disciplinas: el Siglo de Oro español. Como ya anuncia Javier Portús en la *Introducción* a su libro dos ejes lo vertebran: el propio Lope de Vega, por su relación personal con las artes plásticas y porque a lo largo de los años que abarcó su vida podemos observar la evolución de este arte, y una profunda reflexión sobre la pintura de esta época.

Para su exposición parte de la función de la imagen en la España contrarreformista. Existía una plena conciencia de la naturaleza narrativa del arte, de su capacidad catequizadora, pedagógica, de difusión de la cultura, de perpetuación de los hechos pasados. La pintura es sin duda un instrumento en manos del poder, un instrumento religioso, de difusión del pensamiento absolutista y teocéntrico, de los modos de conducta y comportamiento. Todo ello se presenta en varios niveles de significación, de manera que algunos eran descifrados por el pueblo y otros se reservaban solamente a una minoría culta. Dada la importancia de la pintura en el pensamiento de la sociedad española del momento, los pintores aprovecharon para solicitar la consideración social que anteriormente se les había negado.

Se aplica en esa época con asiduidad el tópico horaciano *Ut pictura poesis* que no es más que la identificación pintura-literatura por tratarse ambas de una imitación de la vida humana. Portús advierte que solamente va a estudiar la conciencia generalizada de esta fórmula en las capas intelectuales de la época. Ambas disciplinas se comparan para proclamar el carácter intelectual de la pintura por analogía con la literatura, de forma que llegase a ser considerada una de las artes liberales, y de este modo reclamar mayor consideración social para sus creadores. Portús compara concretamente pintura e historia, pintura y comedia, y pintura y poesía.

De la diversidad de niveles de significación que encontramos en las representaciones artísticas del momento trata Portús bajo el epígrafe "Ver y mirar". Esto no solamente se refiere a la pintura sino también al teatro y a las fiestas. El vulgo sólo comprendía una parte de la iconografía que desplegaba la fiesta, el significado profundo estaba reservado a unos pocos hombres cultos, normalmente nobles. Lo mismo ocurría en el teatro. Poco a poco se impuso el gusto por el aparato escénico, la complicación de la tramoya, la espectacularidad de la representación. Dramaturgos como Calderón supieron dotar a estos efectos visuales de significación profunda que sólo alcanzaban a entender los eruditos. Ocurrió como en la pintura: la tendencia colorista-sensorialista se combinó con un cierto nivel intelectual. Hay que tener en cuenta que en el Siglo de Oro la percepción del arte no estaba sujeta a la sensibilidad del individuo sino a su cultura.

Una vez analizada la función y las capacidades de la imagen en el Siglo de Oro español, Portús nos introduce en la relación pintores-poetas para estudiar si el acercamiento entre unos y otros era real o no, si unos se

interesaban por el arte de los otros y viceversa. Podemos conocer la extensión del gusto por ambas disciplinas en esta época a través del estudio del aumento considerable que se produjo en la producción de obras, tanto literarias como pictóricas, debido a la demanda y al interés suscitado desde el vulgo. Proliferan también las figuras de la dama culta y del noble que practican las artes y las letras. Los cuadros se convierten en símbolos de distinción social por lo que aumenta el coleccionismo privado ligado al uso social de enseñar la casa a los visitantes. Vemos que existen en este momento una serie de aglutinantes de los poetas y los pintores: grandes ciudades (Madrid-corte, Sevilla, Toledo,...), importantes mecenas (nobles, reyes, eclesiásticos), lugares físicos e intelectuales en los que estos artistas se encontraron (academias, tratados artísticos, emblemas, fiestas, teatro, libros,...), etc. Otro punto de encuentro fueron las reivindicaciones sociales de los pintores. A ellas se sumaron activamente los poetas para pedir la consideración social que éstos merecían y el reconocimiento de la pintura como arte liberal.

Portús cierra este apartado con unas consideraciones acerca de la cultura de los pintores y de la afición de los escritores a la pintura. Para estudiar la primera fija su atención en ciertos indicadores: vínculos con literatos y eruditos, intervención en la iconografía de las obras propias o ajenas, estudio de sus cunas, capacidad para teorizar sobre su propio arte, dedicación a la arquitectura (actividad que requería muchos conocimientos) y análisis de sus bibliotecas, si las tienen. Para la segunda rastrea los viajes de los escritores y sus visitas a colecciones privadas de pinturas, también las visitas a los templos y exposiciones públicas, las características de sus propias colecciones, la riqueza de términos pictóricos en sus obras, y las relaciones personales que mantuvieron con los artistas. De todo este estudio se concluye la fuerte y habitual relación que se estableció entre pintores y escritores en la España del Siglo de Oro, puesto que todos pertenecían a una élite intelectual, de tal modo que, en ocasiones, unos tomaron ideas de los otros haciendo realidad palpable el tópico horaciano *Ut pictura poesis*. Ejemplo claro de ello fue el escritor Lope Félix de Vega Carpio. A él le dedica Portús el tercer apartado de su libro.

En este tercer y último apartado, Portús pretende estudiar las relaciones de Lope con el arte y los artistas como explicación a la cantidad enorme de referencias a pinturas y a sus creadores que encontramos en su obra. Comienza por sus relaciones familiares y de amistad. Conocemos que Lope fue nieto de platero, hijo de bordador, cuñado también de bordador (Luis Rosicler casado con su hermana), tío de pintor (Luis Rosicler hijo del anterior), y por un tiempo yerno de pintor (Diego de Urbina, padre de Isabel). Esta cercanía familiar a las artes plásticas se desarrolló con la amistad de multitud de pintores. Su presencia en los círculos intelectuales del primer tercio del XVII dejó huella: en época temprana en Madrid, entre 1602 y 1604 en Sevilla y Toledo, y los últimos veinticinco años de su vida en Madrid. En todos estos lugares entró en contacto con los mejores poetas y pintores del momento implicándose activamente en sus intereses y problemas. Sabemos también de la mucha afición

de Lope por la pintura a través de sus obras, su vocabulario, su colección de cuadros y libros, e incluso, sus propias incursiones en el mundo del dibujo. Es patente su inclinación a expresarse a través de medios plásticos como portadas o estampas dibujadas por él para aludir a su biografía o a la trama de la obra en la que se insertan. Destacan la cantidad de retratos hechos a su persona: algunos pintados, que tiene en su casa o que regala a sus amigos, otros grabados, que luego incluye en sus obras (sobre todo en las poéticas que tuvieron menos éxito pero de las que él se sentía orgulloso) con la intención de difundir su imagen, como expresión de su fama o para otorgarse una posición social que no siempre le correspondía. Completa Portús su estudio de la relación de Lope de Vega con el arte hablando de la utilización que hizo del grabado como arma polémica para atacar a sus enemigos o defenderse de sus ataques, así como de la pintura como signo en su teatro, rasgo común a sus contemporáneos. Como vemos Lope era un gran conocedor y aficionado de la pintura y la utilizó en su literatura para completar su significado.

Portús remata su excelente trabajo con las notas a cada capítulo, eminentemente bibliográficas, una amplia y completa bibliografía sobre la pintura en el Siglo de Oro español y, relacionada con ella, la personalidad de Lope de Vega, la sociedad, el pensamiento y la literatura de la época, un utilísimo índice analítico u onomástico, y un índice general situado al inicio del libro. Cada idea está acompañada de multitud de datos, nombres y ejemplos adecuados. Todo ello aderezado con ilustraciones de la época referidas al contenido del texto, entre ellas varios retratos de Lope de Vega, como el que abre el libro junto a unos versos del poeta.

Estoy segura de que este texto que hoy reseño, parte de la tesis doctoral de Javier Portús Pérez presentada en 1991 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Francisco Calvo Serraller, será muy interesante y de gran provecho no solamente para aquellos que investigan las relaciones entre pintura y literatura en el Siglo de Oro español, sino también para todos aquellos que dedican sus esfuerzos al estudio de esta época dorada de nuestra literatura así como para los aficionados a ella.

Macarena Cuiñas Gómez
Universidade de Vigo

PERI ROSSI, Cristina, *Las musas inquietantes*, Barcelona: Lumen, 1999.

Desde *Evohé*, publicado en 1971, Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) ha permanecido fiel a la escritura poética, haciendo *Las musas inquietantes* el número diez de sus poemarios. Dos líneas fundamentales se cruzan a lo largo de esa trayectoria: una comprometidamente enraizada en el mundo contemporáneo, reveladora de sus fracturas, de sus crisis de identidad, de los modos de funcionamiento del poder, y vehiculada a través de un lenguaje

coloquial, directo y contundente; y otra más elaborada, que ejercita al máximo el trabajo con la palabra, indagando en su sentido etimológico y fónico, descubriendo asociaciones inesperadas, subvirtiendo tópicos y apelando en todo momento a la reflexión, a veces con una ironía incisiva y a veces con la profunda turbación de la sugerencia, siempre con una emoción estética.

En esta segunda línea se inscribe *Las musas inquietantes*, en correspondencia ajustada a los objetos tomados como referencia, igualmente textos artísticos. Peri Rossi insiste en una de sus pasiones, la pintura, que ha dejado huella a lo largo de toda su producción. Turner, La Gioconda, *El tapiz de la creación* de la catedral de Gerona, Max Ernst, Leonor Fini, tantas alusiones y nombres confluyen dentro de la trama de cuentos, novelas y poemas, y no con un mero valor ornamental, sino integradas en el curso de la anécdota o del proceso narrativo o poético. Tampoco aquí se trata de describir un cuadro, como certeramente señala Pere Gimferrer en el prólogo al poemario; se trata de un ejercicio de interpretación, de lectura dentro, desde, más allá, detrás de lo representado. El cuadro no desaparece del todo en el poema pero adquiere dimensiones distintas, se vuelve otro después de haber sido percibido a través de un nuevo código y una nueva mirada. Éstos, la mirada de la escritora y su palabra poética, además de recrear, añaden, dan vida a lo estático, idean diálogos con el pintor, implican a quienes reciben el mensaje poético. Asistimos, así, al descubrimiento de aquello que no está en el cuadro; a la invención de paisajes que no existen; a las variaciones sobre una misma imagen; a la inversión de los elementos de la escena; al desvelamiento de lo que fuimos o de lo que llegaremos a ser; en última instancia, al hacerse mismo de ese proceso imaginativo que implica todo acto de creación.

Ciertos motivos funcionan a modo de presencias vertebradoras por encima del universo clausurado de cada poema: las mujeres, la historia, la guerra y el horror con su variante la soledad (además, por supuesto, está la vida y el amor imaginado). Tres personajes femeninos se sitúan al frente del poemario, reinventados en busca de una voz, una mirada y un nombre: la *encajera* de Vermeer, a la que se da la palabra para expresar su renuncia a la sumisión: *Madre, yo no quiero hacer encaje / no quiero los bolillos / no quiero la pesarosa saga / No quiero ser mujer* (“Clarooscuro”); la Gioconda, cuya sonrisa es desplazada por *la leve tristeza florentina* de sus ojos dispuesta sobre un paisaje en cuyo fondo *-entre vagarosos lagos- / se diluye la melancolía de Occidente* (“Gioconda”); y la Princesa de Este, una mujer con rango pero anónima: *Nadie supo nunca / el nombre de esa Princesa de Este*. Más adelante serán viajeras solitarias en habitaciones de hotel o solitarias oficinistas de Nueva York equivalentes a solitarias de Madrid, de Barcelona o de Boston (“Cuarto de hotel”, “Oficina en Nueva York”, en diálogo con Edward Hopper), pero serán también gentiles doncellas capaces de *pasear dócilmente, / como si se tratara de un perrillo faldero* al dragón que un San Jorge vuelto grotesco enfrenta con *cuán larga lanza / (símbolo viril) / cuánta furia / cuánto odio* (“La seducción”, releyendo “San Jorge y el dragón”, de Paolo Ucello), y serán igualmente signos de la memoria, de la historia, de las leyes, del desamparo: contempladoras,

náufragas, mutantes, nunca musas inmóviles, soñadas para la posesión o los altares. Ninguna de ellas, como tampoco el resto de las figuras, carece de contexto; hay una fuerte voluntad de inserción en la historia que instala el poemario en el ámbito de lo político y lo cultural.

Historias (las de los deseos, los objetos, los actos de la vida; los nombres propios; las ciudades y sus calles; el silencio y las revelaciones; el sueño de las cosas) e historia. La historia de la cultura europea y sus parámetros es apuntada en forma de reflexión sobre sus pactos, sus estrategias de poder, sus leyes sociales, sus frustraciones, sus relatos maestros, todo ello en breves pinceladas que trazan enlaces de un poema a otro y generan un hilo conductor de rendiciones, de guerras, de desolación, de imposturas: *Ese cielo, Guardi, anuncia una guerra, / no sólo una tormenta*. (“Vista del gran Canal”), *La Esperanza ha naufragado / en el estrépito de espejos* (“El Océano Glacial”), *con la ingenua sorpresa de los débiles / que se preguntan el motivo del castigo* (“El naufragio”), *La Gran Ciudad es el teatro / de todos los deseos / el escaparate incandescente / de una guerra interminable / de todos / contra todos* (“Megalópolis”), *Europa es una masa indefinible de desechos* (“Europa después de la lluvia”), *No es cierto que sólo eso podíamos esperar* (“El tiempo amenazador”), *Babel silenciosa / luego de la bomba* (“Babel”). Las musas inquietan porque la complacencia estética va acompañada de ese algo de horror y de convulsión que perturba y sobrecoge.

Todo lo dicho concede a *Las musas inquietantes* un carácter de conjunto orgánico y organizado, y esto incluso no habiendo sido concebidas las composiciones en su totalidad para formar parte de esta colección concreta, tal como manifiesta la publicación previa de algún texto (“Europa después de la lluvia” en el libro del mismo título, *Europa después de la lluvia*, de 1987, donde también el cuadro de De Chirico cuyo título se toma para designar *Las musas* había sido ya objeto de una lectura –a la que se añaden aquí otras dos–).

María Jesús Fariña Busto
Universidade de Vigo

CARO, Rodrigo, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y chorographía de su convento jurídico o antigua chancillería*, Sevilla: Andrés Grande, 1634. Edición facsímil, Sevilla: ediciones ALFAR, 1998, 2ª ed., 440 pp. CADALSO, José, *Los eruditos a la violeta y suplemento*, edición facsímil de la primera de 1772, con prólogo de Manuel Ángel Vázquez Medel, Sevilla: ediciones ALFAR, 1999, XXVIII + 150 pp.

Pese a los problemas que esporádicamente pueden ocasionar, la utilidad hoy en día de las ediciones facsímiles queda fuera de toda duda: ponen

al alcance del lector actual textos antiguos en la forma y aspecto con que se difundieron originalmente. Sirven, por tanto, de gran ayuda para el historiador del libro, o al especialista en la época o el autor; aun más importante, ponen al alcance del lector no especialista obras de difícil acceso, cuya edición moderna supone tarea muy compleja, a veces imposible.

Ediciones Alfaro incluye entre su amplio catálogo una sección dedicada precisamente a ediciones facsimilares, entre las que se incluyen las obras que ahora reseño. Con ellas se recuperan dos textos, uno del siglo XVII, otro del siglo XVIII, ambos con un tema común (la erudición), pero tratado de forma muy distinta, explicable en función de pertenecer a épocas y autores distintos.

Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla no es evidentemente la obra más conocida de Rodrigo Caro (Utrera, 1573-Sevilla, 1647). Hoy le recordamos sobre todo por su *Canción a las ruinas de Itálica* (“Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa”), sin duda una de las obras maestras del Barroco; pero a veces se olvida su perfil de sabio humanista que le permite al mismo tiempo escribir sobre arqueología, epigrafía, historia civil y eclesiástica, mitología, topografía... Y en este perfil apenas se recuerdan hoy los *Días geniales y lídricos*, editados por Jean Pierre Etievre en 1978, pues la edición moderna más extensa de sus obras es todavía la publicada en dos tomos por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces en ¡1883-1884! Recuperar ahora estas *Antigüedades* parece oportuno, pues permite comprender mejor a este escritor en su faceta humanista, pero también entender la manera en que, históricamente, se justificaba la enorme importancia que Sevilla alcanza en la primera mitad del siglo XVII, uno de los dos polos, en los versos de Camoens, en torno a los cuales se movía el mundo: “Do Tejo a China o portuges impera / de um polo ao outro o castellano voa, / e os dois extremos da terrestre esfera / dependem de Sevilha e de Lisboa”. La erudición de Rodrigo Caro le sirve para, a través del rastreo de todos los datos y noticias sobre la fundación de la ciudad y de los pueblos que la han ocupado, mostrar que “esta gran ciudad, así en el tiempo de los romanos, como en otros siglos, fue siempre estimada y tenida por metrópolis de la provincia Bética, y en esto no digo cosa oculta, o que no saben todos, pues así le llaman no sólo los antiguos concilios de España, si no Ptolomeo en el texto griego, que infielmente han traducido muchos en la lengua latina: porque los textos griegos constantemente retienen Hispalis Metropolis. Y en consecuencia deste intento diré otras excelencias de Sevilla con que ha tenido y tiene acreditada su estimación en el mundo como una de las más célebres ciudades que ha habido y hay en él” (prólogo).

Muy otro es el sentido de la erudición en *Los eruditos a la violeta* del gaditano José Cadalso (1741-1782), el autor de las célebres *Cartas marruecas*. Aquí se critica la erudición sin sentido, la falsa sabiduría de que hacen gala los que Cadalso denomina a lo largo de esta obra como “Pseudoeruditos”, “Eruditos a la violeta”, “Críticos a la cabriolé”, “Sabios aparentes” y “falsos sabios”, definidos así: “En todos los siglos y países del mundo han pretendido

introducirse en la república literaria unos hombres ineptos, que fundan su pretensión en cierto aparato artificioso de literatura. Este exterior de sabios puede alucinar a los que no saben lo arduo que es poseer una ciencia, lo difícil que es entender varias a un tiempo, lo imposible que es abrazarlas a todas y lo ridículo que es tratarlas con magisterio, satisfacción propia y deseo de ser tenido por sabio universal” (advertencia). El XVIII es el siglo de la erudición, la centuria en que tantos avances se producen en los más diversos saberes, pero a veces esa erudición se desboca y debe ser, por tanto, criticada, como así lo hace una de las personalidades más destacadas del Siglo de las Luces en España.

En esta ocasión, además, la edición del texto viene precedida de unas páginas introductorias a cargo de Manuel Ángel Vázquez Medel que contextualizan adecuadamente *Los eruditos* y el *Suplemento* dentro de la obra cadalsiana y de la literatura dieciochesca. En su brevedad, este prólogo de veintisiete páginas ofrece al lector los datos fundamentales para una mejor comprensión de la obra editada en forma facsimilar. Se añade asimismo una bibliografía de principales ediciones y estudios, en la que sólo echo de menos el conocido trabajo de Felipe Jiménez de Sandoval, cuyo nombre se incluye en la bibliografía, pero no, inexplicablemente, la referencia bibliográfica completa.

Ambas ediciones facsímiles recuperan en fin dos textos interesantes de nuestros siglos XVII y XVIII; se hace además con cuidado y esmero: buena encuadernación, pulcritud en la reproducción, formato acorde con el original. Una acertada labor editorial en suma.

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*. Tragedia. Edición, introducción y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez, Barcelona: ediciones Octaedro, 1999, 250 pp.

Una nueva colección de clásicos (“Clásicos Octaedro”) se incorpora al mercado editorial. Sale apadrinada por dos buenos conocedores de nuestra literatura: Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. Y llega a mis manos el primer volumen (que hace el tercero de la colección) con un excelente título de Lope de Vega: *El castigo sin venganza*. La satisfacción, por tanto, es doble: una nueva colección de clásicos, que es siempre bien recibida, y una nueva edición de *El castigo sin venganza*, acaso una de las mejores creaciones del Fénix de los ingenios, a cargo ahora del director de la colección al tiempo que reputado estudioso de Lope. Hemos de sumar, pues, este trabajo de Felipe Pedraza a su ya larga dedicación a Lope de Vega e incorporarlo, asimismo, a la rica tradición textual de esta tragedia en el siglo XX: Van Dam (1928), Alfonso Reyes (1929), Jones (1966), García Aráez (1967), Kossof (1970), Fernández Nieto (1982), Díez Borque (1988) y Carreño (1990), por citar algunas de las más destacadas.

¿Qué supone esta nueva edición dentro de una tradición textual tan

importante? Por un lado (anticipo ya algunas de mis consideraciones), un texto fidedigno, sin apenas erratas de importancia; bien cuidado, con abundantes notas, oportunas y desprovistas de toda erudición aparente, aunque esta vaya por detrás (manejo de diccionarios, bibliografía principal y secundaria sintetizada al máximo); una introducción globalizadora. Asimismo, se añade al final el texto original de donde Lope extrajo los elementos principales de su obra: la “Historia undécima” (“De un marqués de Ferrara que, sin respecto del amor paternal, hizo degollar a su propio hijo, porque le halló en adulterio con su madrastra, a la cual también hizo cortar la cabeza en la cárcel”) de las *Historias trágicas ejemplares* sacadas del Bandello veronés, en la traducción de François Belleforest (primera edición en Salamanca, 1589, pero se reproduce la segunda, publicada en Valladolid, en 1603), que es la que con probabilidad utilizó Lope de Vega. El interés de incluir este texto es grande, pues su cotejo “permitirá admirar el inmenso esfuerzo creativo del gran poeta español” (p. 41).

La introducción (pp. 7-68) sigue una estructura que va desde lo más general hacia lo más concreto y ofrece los materiales y elementos fundamentales para una mejor comprensión del texto, considerado, por un lado, como obra perteneciente a una época determinada (el Barroco) en la que se ha configurado una fórmula teatral de enorme éxito, la Comedia Nueva, y por otro, como una de las mejores tragedias de su autor. Al primer aspecto va dedicado el capítulo inicial (“Una época y su arte”, pp. 9-17), mientras que al segundo se dedica el resto de la introducción (“Lope de Vega: una vida de artista”, pp. 19-27; “La trayectoria dramática de Lope de Vega”, pp. 29-30; “*El castigo sin venganza*”, pp. 31-54 y “Una tragedia de pasión y muerte”, pp. 55-56). En todos ellos Felipe Pedraza demuestra ser un buen conocedor del autor y de la época, sintetizando las mejores aportaciones de la crítica. Acaso hubiera sido oportuno una caracterización más detenida de los años últimos de Lope, basada no sólo en los ya clásicos estudios de Juan Manuel Rozas (citados en pp. 24 y 25), si no complementada también con el de Francisco Javier Ávila (“*La Dorotea*: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación”, *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 9-27) y, a su vez, contrastada con el artículo de Maria Grazia Profeti (“El último Lope”, VV. AA., *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 11-39), mencionado este último en la nota 26, pero sin señalarse en ningún momento, incluida la *Bibliografía comentada*, su referencia completa. Por otra parte, *El castigo sin venganza* y *La Dorotea* pertenecen a un mismo momento creativo del Fénix, a ese ciclo “De senectute”, en la acertada expresión de Rozas, que ha servido para rotular los años finales de Lope; comparten por ello muchos elementos que ayudan, creo, a entender un poco mejor al Lope de Vega último. Así por ejemplo, en la Dedicatoria al Duque de Sessa y en el prólogo el autor hace referencia explícita al género —tragedia— de la obra: “Desigual atrevimiento parece dedicar a Vuestra Excelencia esta tragedia”, “Señor lector, esta tragedia se hizo en la Corte sólo un día”; el mismo tipo de menciones explícitas se encuentra en *La Dorotea*. Y, como estos, otros elementos comunes en los que ahora no me voy a detener.

Acaso se podría haber dedicado algún apartado, siquiera breve, a plantear esta cuestión.

Certero y penetrante es, por lo demás, el análisis del texto dramático, sustentado en la propia reflexión personal pero también en la bibliografía crítica existente sobre la pieza, que se incorpora, y cuyos hitos más sobresalientes se comentan en el último apartado de la introducción (“Bibliografía comentada”, pp. 57-66).

Los criterios empleados para la reproducción del texto son habituales en este tipo de ediciones: se moderniza la puntuación y acentuación, se respetan las grafías de la época con valor fonológico, la vacilación de las vocales átonas, se subsanan las erratas evidentes... Para llevar a cabo esta edición se ha partido, como es lógico y natural, del texto autógrafa de la tragedia, fechado en Madrid, el primero de agosto de 1631 (no 1931, como se transcribe por errata en p. 69), pero teniendo en cuenta las primeras impresiones de la obra: Barcelona, 1634 y Madrid, 1635. Se incorporan asimismo (es novedad en la tradición editorial de *El castigo sin venganza*) las correcciones del manuscrito, que no son autógrafas: en opinión de Pedraza “se trata de correcciones del autor, o admitidas por él, aunque de la corrección material se encargara un amanuense. Lo cierto es que siempre son coherentes y a menudo mejoran el texto primitivo, cosa infrecuente cuando no interviene el propio autor” (p. 67). La anotación es muy extensa y variada: notas léxicas, ecdóticas, de interpretación de las escenas, sintetizadoras de opiniones de la crítica, escenográficas, etc. Muy útiles todas, proporcionan al lector del texto los elementos complementarios para entender mejor un texto que, desde el punto de vista del contenido, pero también en sus aspectos formales, no es fácil.

Todavía hoy nos sobrecoge la historia trágica del Duque de Ferrara, “que siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España”. Lope supo

construir una tragedia de primer orden, quizá de lo mejor que legó a la posteridad, en la que demostró que “Cuando Lope quiere, quiere”, con las palabras que sirvieron al anónimo editor de la obra en 1647 para titularla. Hoy nos llega, una vez más, de la mano rigurosa de Felipe Pedraza que ofrece una edición seria y de uso muy recomendable.

José Montero Reguera
Universidade de Vigo

SALA, Marius: *Lenguas en contacto*. Madrid: Gredos, 1998, 2ª edición aumentada, 423 págs.

El libro que reseñamos es una nueva edición muy aumentada, tanto en el contenido como en la bibliografía, de la publicada en 1988 por la Universidad Nacional Autónoma de México.

La obra es exhaustiva y minuciosa en los análisis: cada uno de los aspectos estudiados está refrendado con una bibliografía muy detallada, que abarca no sólo los trabajos más recientes sino también las grandes obras de la historia de la lingüística general, como las de Martinet, Haugen, Weinreich, Malmberg, Rholfs etc., algo que agradece el lector en unos momentos en los que la sabiduría parece residir sólo en las últimas publicaciones, sin pensar que todas ellas tienen su base en los principios establecidos por estos insignes lingüistas.

En el epígrafe introductorio, el autor realiza una breve descripción del desarrollo de esta materia. “El contacto entre las lenguas existe desde los tiempos más antiguos [...]. Se trata de un fenómeno conocido en todas las regiones de la tierra, pues en ninguna parte del mundo se ha encontrado un idioma completamente aislado, sin contacto con los idiomas vecinos”. Los primeros que empezaron a mostrar interés por este fenómeno lingüístico fueron los comparatistas, con Ascoli. Más adelante, los neolingüistas, la escuela de Praga, la corriente estructuralista, y el interés sigue vigente en nuestros días con el método sociolingüístico. Sala hace un inciso importante para tratar el problema del sustrato y realiza una síntesis de las distintas perspectivas que se han adoptado respecto a este controvertido problema.

En el prólogo de su monografía, el autor señala que concede en su investigación “más atención a los fenómenos que han tenido lugar en el dominio románico”, y, dentro de él, el español y el rumano “ocupan un lugar especial” porque estuvieron en contacto con otras lenguas más que sus hermanas románicas.

Los principios metodológicos en los que basa el análisis, fundamentalmente descriptivo, del libro están subordinados a dos ideas fundamentales, que parten de Saussure: “a) La lengua es una *estructura*; b) La lengua es un *hecho social*”.

Considerar la lengua como una estructura, es importante porque “a

través de las palabras prestadas, penetran en el sistema fonológico, morfológico o derivativo elementos de otros idiomas que para convertirse en elementos de este sistema en el idioma receptor han de ser reinterpretados en el marco de este sistema". Concebir la lengua como un hecho social, "supone que la investigación de la lengua se realiza en función del desarrollo sociolingüístico de la población que la habla. La investigación de este desarrollo lleva necesariamente a la constatación de que las influencias entre las lenguas están sujetas, no a razones cuantitativas, como el número de hablantes, sino a razones sociales, históricas y culturales, que son muy variadas y complejas".

La obra que comentamos está estructurada para su estudio en los consabidos niveles de análisis lingüístico: fonológico, morfológico, sintáctico, de formación de palabras y léxico. A su vez, dentro de cada nivel se consideran siempre dos apartados: el de los hechos de *inventario* y sus modificaciones, y los de *distribución*, y sus modificaciones también. Lógicamente, en los niveles que no son del significante, se consideran también las modificaciones en el plano del contenido y en el de la expresión.

Marius Sala realiza una compleja, minuciosa y detallada descripción de los fenómenos fonético-fonológicos, y los trata desde el enfoque estructuralista. En el hablante bilingüe existen dos, o más de dos estructuras distintas. Como consecuencia del contacto de las estructuras fonológicas de ambas lenguas, el inventario de sus unidades puede enriquecerse o empobrecerse. Bajo este punto de vista, el autor observa que existen "modificaciones que actúan sobre el sistema, tanto a nivel de inventario como a nivel de distribución, así como también modificaciones que conciernen a las normas de realización del sistema, es decir, a las variantes del plano fónico". Por otra parte, "Los factores lingüísticos pueden estimular el contacto entre lenguas. La idea de que "las casillas vacías" del sistema fonológico facilitarían el préstamo de fonemas tomados de las lenguas vecinas es ya una opinión muy generalizada". En la obra reseñada, las lenguas en contacto, permanecen como "idiomas bien definidos" en todos los casos de modificaciones de inventario o de distribución de los fonemas.

En lo concerniente a las modificaciones en el inventario, se estudia: 1) la aparición de fonemas: a) la fonologización de un sonido extranjero: p. ej., la aparición de /tʃs/ en judeoespañol debido a los préstamos del hebreo: /tʃsár/ 'horror'; b) la fonologización de alófonos: en cebuano, p. ej., [e], alófono de /i/, y [o], alófono de /u/, se convirtieron en /e/, /o/ por influencia de los préstamos léxicos españoles; c) la afinidad fonológica: p. ej., en un amplio territorio entre el sur de Alasca y el centro de California "donde se hablan lenguas de varias familias, es característica la existencia de consonantes glotalizadas". 2) la desaparición de fonemas (desaparición de /ñ/ en el judeoespañol de Bucarest y en el de Yucatán, debido al escaso rendimiento funcional de la oposición *n/ñ*) y la reinterpretación del sistema, con los fenómenos de: a) hipodiferenciación o de desfonologización, como el caso del dialecto fronterizo entre Uruguay y Brasil, donde las e/ɛ̃, o/ɔ̃ han

desaparecido, usándose indistintamente unos por otros. Tampoco funcionan las oposiciones consonánticas *s/z*, *t^h/d^hz*, *b/v*, han quedado solamente, los fonemas sordos y */b/*; *b)* hiperdiferenciación o aplicación de “las distinciones fonológicas del sistema de una lengua (considerada lengua primaria) al sistema de otra”, como la utilización en el dialecto agallegado del español de las vocales medias abiertas y cerradas como fonemas: */kóme/* (imperativo) / */k^ome/* (presente); *c)* conservación, como en el caso de la no sonorización de */p/*, */t/*, */k/* intervocálicos en el bearnés y en el aragonés, debido al aislamiento de la región y no a la vecindad del vasco.

En lo que se refiere al inventario de variantes, se analizan: *a)* el préstamo de variantes, como la pronunciación aspirada de */p/*, */t/*, */k/* y la sonorización de la serie sonora en el francés hablado por un alemán; *b)* la generalización de una variante, como cuando el “contacto entre lenguas puede contribuir a la generalización de una de las variantes de un fonema que antes del contacto aparecía solamente en algunas posiciones”; en el español del Paraguay, */y/* se realiza siempre, en cualquier contorno, como africada por influencia del sustrato indígena, el guaraní. *c)* La desaparición de variantes de las que, como dice el propio autor, “no contamos con datos precisos que nos permitan sacar conclusiones firmes en este sentido”.

Un último apartado se dedica a las modificaciones que se producen en la prosodia, donde el terreno es más resbaladizo, en general, por falta de pruebas experimentales, como la atribución de las variaciones entonativas del español de las diferentes regiones de Hispanoamérica debidas al sustrato indígena. Sin embargo, sí es posible que la inexistencia de tonos en las lenguas románicas “determinaron, sin duda, la supresión del tono distintivo en ciertos dialectos serbocroatas”.

Entre las modificaciones que se producen en la distribución, es necesario analizar las que se “operan en los tipos de distribución de los fonemas. Pues aunque dos lenguas en contacto tengan el mismo número de fonemas, sus modelos de distribución pueden ser variados”.

En este apartado, se recogen los siguientes aspectos: *a)* la aparición de fonemas en posiciones inexistentes en las palabras del fondo antiguo. Así en judeo-español el fonema */z/* “aparece no sólo en posición interior”, tal como ocurría en español antiguo (*kamiza*, *azno*), sino también, en los préstamos de otras lenguas, en posición inicial o final de palabra; hebreo *zaxut*, *zemán*, turco *karpúz*, etc. *b)* la aparición de combinaciones inexistentes de fonemas, debida a la influencia de otras lenguas, como los grupos consonánticos que se introdujeron en el judeoespañol, como *tópka* 'pelota', *midbar* 'desierto', *ballán* 'perezoso', etc. *c)* el aumento en la frecuencia de fonemas, donde entresacamos el caso del maltés, que vió incrementado su número debido a los préstamos del italiano: */p/* en todas las posiciones y */v/* en posición inicial e intervocálica. *d)* Desaparición de fonemas en la lengua receptora en determinadas posiciones: la reducción de los grupos cultos *at* en *t*, *cc* en *c*, *gn* en *n*, etc. del español agallegado se debe al resultado normal de esos grupos en gallego, según Constantino García. *e)*

Modificación de la distribución relativa de los fonemas. En el español de Méjico, de acuerdo con Lope Blanch, se puede reflejar en que “la distribución relativa de los fonemas dentales y palatales” del sistema fonológico del castellano medieval se pudo “alterar sustancialmente” por el hecho de que el fonema fricativo palatal sordo es “característico de las palabras nahuas”.

En el nivel morfológico, “Por lo común, las palabras tomadas en préstamo son adaptadas al sistema morfológico de la lengua que recibe, y adquieren el género, las desinencias, etc., de ésta”, pero también hay muchos casos de adaptación *parcial* a la lengua que las recibe.

En este nivel, vuelve a estudiar las modificaciones en el plano del inventario. Dentro de ellas, el autor realiza la siguiente división: *a)* Las modificaciones que afectan al plano del contenido y de la expresión, que son las menos representadas, porque “Para que el cambio tenga lugar, es necesario, por lo general, una verdadera interferencia de sistemas [...]; también es necesaria una reinterpretación de los elementos del sistema, la cual puede producirse, especialmente en condiciones de bilingüismo activo, en una comunidad pequeña sometida por una comunidad mayor”. Son numerosísimos los ejemplos tomados por Sala. De entre ellos entresacamos el caso de los “morfemas tomados en préstamo, que se utilizan posteriormente para marcar alguna diferencia semántica”. Marius Sala toma de A. Quilis uno de los ejemplos de lo que ha ocurrido en cebuano: como consecuencia del contacto con el español, la desinencia plural española *-s* se introdujo en una serie de palabras con forma de plural en *-s*, pero con valor de singular. Junto a ellas, pasaron también formas de singular; por ello, *-s* fue empleado para marcar diferencias semánticas: *medya* 'mitad'- *medyas* 'calcetines'. *b)* Las modificaciones en el plano del contenido son muy escasas. Sala sigue aquí a Weinreich que describe el fenómeno de la siguiente manera: “Si el hablante bilingüe identifica una categoría gramatical o un morfema de la lengua A con uno de la lengua B, puede aplicar la forma B en las funciones gramaticales que derivan del sistema A”. P. ej., los “adjetivos deverbales húngaros en *-andó/-endó* adquirieron funciones de gerundio por su identificación, sobre la base formal, con el latín *-andus/-endus*”. *c)* Modificaciones en el plano de la expresión. Éstas “significan para nosotros el tomar en préstamo morfemas o tipos morfológicos para los cuales existía antes del préstamo otra modalidad de la expresión. La transferencia de morfemas es un hecho más bien poco frecuente”, y redundante en el “enriquecimiento del inventario de morfemas”. Son numerosas las perspectivas en las que se desarrolla este fenómeno: Adopción de morfemas o tipos morfológicos extranjeros, desinencias nominales, desinencias verbales, morfemas relativamente independientes, inventario de numerales, inventario de pronombres, inventario de adverbios, modificaciones morfológicas de palabras aisladas, desaparición de elementos de inventario, reinterpretación del sistema, fortalecimiento de formas o categorías heredadas. Los ejemplos allegados aquí son numerosos y precisos; uno sólo: el plural en *-s, -es* del español tomado por el náhuatl. *d)* Modificaciones en la distribución, donde de un modo general, se produce la mejora en la

frecuencia de algunos tipos morfológicos, como sucede en el rumano que “conservó del latín un solo adjetivo indeclinable de este tipo, a saber, *ferive* 'feliz' < lat. *f e l i x*, en el cual las correlaciones de género y número están completamente neutralizadas”. Esta clase fue fortalecida con el préstamo de palabras tomadas de otras lenguas, como el turco o las lenguas romances. También puede darse la modificación de la distribución relativa, como es el caso, p. ej., de las construcciones istrorrumanas de los numerales: los numerales correspondientes a 'dos', 'tres' y 'cuatro' se usan con las formas rumanas del plural de los sustantivos, y los numerales de 'cinco' en adelante con las formas croatas del genitivo plural.

En cuanto al contacto de las lenguas en el plano sintáctico, el profesor Sala hace un resumen de las distintas opiniones existentes. Una es la de investigadores como Graur, Sandfield, que opinan que la “sintaxis es, después del léxico, [...] el compartimiento más permeable de una lengua, el más abierto a las estructuras de otras lenguas”. Otros, como McCall Probes, Stieber, y Weinreich, consideran que el préstamo sintáctico se produce entre dos lenguas que tienen mucho contacto, generalmente emparentadas y “la estructura de la lengua influida está también implicada”. Pero como observa Sandfield, “*Assez souvent il est difficile -ou même impossible- de faire le départ net entre les emprunts syntaxiques et les développements indépendants parallèles dans deux ou plusieurs langues*”. Por esta razón, hay otros investigadores, entre los cuales se encuentra Coseriu, que prefieren “hablar de paralelismos, correspondencias o convergencias que de influencias”.

Siguiendo con la misma clasificación de los hechos realizada en los capítulos anteriores, se analizan aquí: 1) Las modificaciones en el inventario realizadas en el plano del contenido y en el de la expresión. a) En el plano del contenido, “la base de los cambios sintácticos está en la semejanza funcional de las preposiciones y las conjunciones de la lengua receptora con las de otras lenguas”. La fuerte influencia del inglés en el español de América, por ejemplo, se refleja en el plano sintáctico porque hay “frecuentes casos de calcos de algunas preposiciones en construcción con ciertos verbos, según el modelo de la construcción verbal correspondiente al inglés: *enamorarse con*, en vez de *enamorarse de* (cf. ingl. *to fall in love with*)”. b) En el plano de la expresión, es donde son más numerosos los casos de interferencia sintáctica. Aquí, se distinguen dos categorías: la aparición de elementos o reglas sintácticas y la desaparición de las mismas. En la primera categoría son numerosísimos los fenómenos registrados; de entre todos ellos, entresacamos dos referidos al dominio hispánico: en el español guineoecuadoriano, por interferencia de las lenguas africanas de la familia bantú, donde las lenguas “exigen obligatoriamente un pronombre sujeto concordante” es frecuente “la marca explícita del pronombre personal sujeto”. Otro segundo ejemplo es que “Por influjo del inglés, en el portugués hablado en América y en algunas variedades del español, como en Puerto Rico, los sustantivos se combinan en un orden diferente del normal en estas dos lenguas romances: *Português Recreativo Club* en vez de *Club Recreativo Português* [...], esp.

pasado año”. La segunda categoría es la desaparición de las reglas sintácticas. Ésta “consiste en que la expresión de ciertas peculiaridades sintácticas de una lengua, que no tienen su correspondiente en la otra lengua, deja de ser obligatoria y posteriormente abandonada. Los fenómenos de esta clase han sido escasamente estudiados”. 2) Las modificaciones en la distribución relacionadas con la sintaxis son mucho más complicadas y no han sido lo suficientemente analizadas. Un ejemplo de modificación de la frecuencia relativa lo tenemos en el habla popular de Bolivia, Perú y Ecuador donde el verbo se sitúa al final de la oración. “Tal fenómeno ha sido explicado por el sustrato quechua [...], si bien Kany (1969:265) recuerda que en español antiguo se colocaba muy frecuentemente el verbo al final de la oración y considera, por lo tanto, este fenómeno como una «herencia española reforzada por la influencia del sustrato en los países andinos mencionados»”. Para finalizar lo expuesto en este capítulo, los tres ejemplos con que nos ilustra el autor para explicar las modificaciones en la distribución relativa en la sintaxis tienen que ver todos ellos con la reorganización del sistema sintáctico por la influencia o introducción de elementos ajenos a éste. Sala llega a la conclusión de que “En la mayoría de los casos, los préstamos en la estructura sintáctica ocupan una posición periférica, esto es, presentan una distribución limitada o bien a ciertos estilos o bien a ciertas variedades geográficas”.

Los problemas de las lenguas en contacto relacionados con la formación de palabras se “sitúan entre la morfología y el vocabulario” porque “lo que se toma en préstamo no es un sufijo o un prefijo, sino las palabras que contienen el afijo respectivo, el cual llega a ser productivo sólo después de que las palabras tomadas en préstamo han sido asimiladas por la lengua receptora”. En este capítulo, “las modificaciones más frecuentes son fruto del resultado del préstamo de elementos de formación (prefijos, sufijos o elementos de composición) y las menos frecuentes las que representan préstamos de tipo de composición”. Del primer aspecto, hemos escogido el del español rioplatense donde aparecen palabras con sufijos procedentes del italiano como *-eli* <it. *elli*: *Cortelli*, *crudeli*, al lado de otros sufijos menos productivos del mismo origen: *-ini*, *-eti*, *-ati*, *-ani*, etc.; el segundo aspecto abarca la formación de palabras realizada a través de los calcos semánticos. Weinreich distingue entre los “*loan translations* 'traducción tomada en préstamo', en que se reproduce el modelo exactamente, elemento por elemento, y *loan rendition*, calcos más libres, interpretaciones de préstamos”. Así, por ejemplo, tenemos la traducción parcial de un modelo de otra lengua donde se calca sólo la primera parte del compuesto, por ejemplo, en rumano *semifond* del francés *demi-fond*; *semifinala* del francés *demi-finale*. Respecto a las modificaciones en la distribución, hay que decir que la posición de algunos afijos se refuerza unas veces, pero otras se debilita.

En el vocabulario, el contacto lingüístico de las lenguas se realiza fundamentalmente a través de los préstamos y la “Condición básica para que ocurran [...] es que el hablante constate que, además de las situaciones en que se pueden establecer correspondencias entre las palabras de las dos lenguas, existen otras en que no hay correspondencias adecuadas para ciertas palabras en alguna

de las lenguas y trate entonces de suplir dicha omisión léxica”. Sala recoge la distinción que hace Hjelmslev a este propósito entre *mots d'emprunts* y *mots étrangers*: las primeras son los “vocablos tomados en préstamo y adaptados al sistema morfológico de la lengua receptora”; las segundas “son los vocablos cuya forma resulta extraña y diferente a la del resto del vocabulario”. El vocabulario al ser el nivel menos estructurado en relación con los demás es el ámbito ideal para los préstamos. Por otro lado “Es hecho conocido, ya desde Sapir [...] que los fenómenos de préstamo léxico van asociados con fenómenos de difusión cultural”.

Sala sigue la misma estructura para clasificar los hechos relacionados con las lenguas en contacto en el plano del léxico. Así, sigue distinguiendo: 1) Las modificaciones producidas en el inventario, donde señala unas consideraciones generales en lo que se refiere a las variaciones en el plano del contenido y de la expresión. En este epígrafe, Sala especifica que existen palabras “prestadas a las cuales no se resistieron las palabras del antiguo fondo [...]. Éstas aparecen como resultado del enriquecimiento léxico determinado por un proceso de extensión territorial o estilística de un idioma cuando, debido a la necesidad de expresar realidades desconocidas hasta aquel entonces, la lengua recurre a los idiomas con los cuales tuvo contacto directo, en el caso de una extensión territorial, o a las lenguas de cultura, en el caso de una extensión estilística”. Un ejemplo del préstamo léxico por extensión territorial lo tenemos en el español y portugués cuando llegaron al nuevo mundo y no tenían vocablos para designar muchas de las nuevas realidades que tenían ante sí. La extensión estilística se relaciona con la aparición de nuevos hechos en la ciencia y en la cultura.

Las razones por las que se adopta un término nuevo y se desecha el antiguo son varias: a) Unas son externas, debidas a “la necesidad de designar nuevas realidades y conceptos, inicialmente con la ayuda de una serie de palabras a las cuales se les confieren sentidos nuevos. [...] son famosos los casos de los vocablos españoles, como *león*, *lagarto*, *pavo*, usados para denominar nuevas realidades de la fauna americana”. b) Otras, las internas, son muy numerosas. Una de ellas se debe a que las palabras del fondo antiguo van quedando aisladas por la desaparición de sus derivados o por la incapacidad de crear otros nuevos, es decir, cuando su familia léxica se va empobreciendo; entonces se toma el préstamo. P. ej., en situaciones de bilingüismo intenso, cuando uno de los códigos tiene mayor prestigio cultural, favorece el préstamo en la otra lengua: es el caso de los inmigrantes que toman en préstamo muchas palabras del país de recepción “para demostrar el estado adelantado de su culturización”. Otra razón, es la ya presentada por Gillieron: la de la homonimia, que da lugar a la “desaparición de ciertas palabras y su reemplazo con otras palabras de la misma lengua o, lo que nos interesa aquí, con palabras tomadas en préstamo”. Según nuestro autor, al analizar el resultado del contacto entre lenguas en lo que se refiere al vocabulario, hay que estudiar, por un lado, el aspecto cuantitativo porque en “cualquier lengua, el número de palabras tomadas en préstamo

supera fácilmente al número de palabras heredadas” y, por otro lado, el aspecto cualitativo donde se trata de conocer, como ya preconizaba Meillet, la existencia en las lenguas del “fondo principal del vocabulario corriente”. 2) Las modificaciones producidas en la distribución, que a causa de la introducción de las palabras con un nuevo significado, pueden dar lugar a una redistribución del vocabulario en los microsistemas léxicos. Por ejemplo, Payrató “indica una serie de oposiciones léxicas del catalán eliminadas por el influjo del castellano que desconoce tales oposiciones: *assecar* / *eixygar* --> (*as*)*secar*”.

Por último, en el capítulo de la aparición y desaparición de las lenguas, el autor plantea en qué medida “el contacto lingüístico sería responsable de la aparición de ciertas lenguas”; esto “representa un problema de la lingüística”. Muchas lenguas han aparecido como resultado de la evolución de otras; es el caso de las lenguas románicas respecto al latín. “La idea de que las diferencias entre el latín y las lenguas románicas se deben a las influencias de otras lenguas y en, primer lugar, a la del sustrato, representa un problema con respecto al cual las opiniones de los especialistas no concuerdan”. Marius Sala es de la opinión de que “los fenómenos atribuidos al estrato o/y al superestrato se pueden explicar, la mayoría de las veces, por la reorganización de la estructura interna del latín”. En el libro, no se han recogido o no se han considerado las “lenguas románicas de la segunda generación, es decir, las criollas [...] que han aparecido a raíz de la expansión marítima y colonial de los países románicos”. Por otro lado, también tenemos lenguas que han desaparecido a favor de la de los conquistadores como por ejemplo el “polabo, lengua eslava desaparecida en la primera mitad del siglo XVIII y reemplazada progresivamente por el alemán”. Nuestro autor opina que “ni la aparición ni la desaparición de las lenguas son determinadas por el contacto lingüístico”. Y para finalizar, Sala llega a la conclusión de que en los cambios que se han analizado “antes de atribuir la situación existente a una influencia o interferencia, hay que recurrir al latín o a las tendencias estructurales románicas”. Esta última reflexión del autor nos parece de lo más acertada porque, a nuestro modo de ver, primero hay que buscar las razones del cambio lingüístico en las estructuras de las lenguas y posteriormente analizar los otros motivos.

El libro reseñado es, en resumen, la exposición más sistemática y mejor estructurada de lo que hasta el momento actual se conoce en el casi infinito y fragmentado campo de las lenguas en contacto.

María José Quilis Sanz
Universidade de Vigo

AMORÓS, A., ed., *Antología comentada de la Literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, 487 pp.

La *Antología comentada de la Literatura española*, dirigida por Andrés Amorós y publicada en Editorial Castalia, continúa su andadura con un nuevo

volumen, esta vez dedicado al siglo XIX, en el que han colaborado Manuel Camarero y Tomás Pérez Viejo. Como afirma el profesor Amorós en su prólogo, la *Antología* trata de ofrecer a estudiantes y estudiosos de ese período la información básica sobre la época literaria y sus autores más representativos, a partir de textos literarios y críticos tanto coetáneos como actuales.

Encabezan la obra cuatro tablas cronológicas que señalan los acontecimientos más significativos del siglo en el ámbito de la historia universal y la de España, la literatura occidental y la española, respectivamente. El primer capítulo aborda cuestiones generales de la historia, el pensamiento, la ciencia, el arte y la literatura en la Europa del diecinueve. Los textos seleccionados ofrecen significativos testimonios sobre todos estos aspectos, que proceden tanto de los protagonistas mismos (Watt, A. Smith, Herder, Fichte, Bakunin, Marx, Engels, Darwin, J. L. David, Cézanne, Zola, Valéry, Mallarmé...), o de diversos documentos de la época (Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, Contrato suscrito entre la Asociación Internacional Africana (...) y algunos jefes tribales de la cuenca del Congo, Preámbulo de la Primera Internacional...), como de la crítica actual, sobre todo en el apartado dedicado al planteamiento diacrónico de las estéticas en que se resume la literatura del diecinueve europeo: romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo. Se exponen, así, las diferentes posturas críticas frente a la definición, delimitación cronológica y características del movimiento romántico (Lovejoy, Cranston, Van Thieghem, Peyre, Butor, Wellek, Jamme, Mellor), la polisemia del término realismo (Lissorgues, Wellek, Alborg), las innovaciones estéticas del método experimental trasladado a la novela (Alborg, Hauser) y los orígenes, características, declive y trascendencia del simbolismo (Symons, Pierrot).

Un segundo capítulo dibuja la situación de España en el XIX: aspectos políticos (la Guerra de la Independencia, los afrancesados, la pugna entre liberales y románticos en el primer tercio del siglo, el período isabelino, La Gloriosa, la restauración, la independencia de América), filosóficos (incidencia del krausismo en la sociedad y la política a partir de los años 60), sociales (el papel de la iglesia en la evolución social e ideológica del siglo, la situación de la mujer), científicos, artísticos, así como un interesante apartado dedicado a la vida cotidiana (ordenación urbanística de las ciudades, espectáculos, diversiones públicas, alimentación e higiene). A continuación, los textos coetáneos y críticos abordan cuestiones generales sobre la literatura decimonónica en la Península, como el origen del romanticismo, los debates entre clasicistas y románticos, los orígenes del costumbrismo, la novela popular, la evolución de las formas narrativas hacia el realismo, *La cuestión palpitante* en torno a Zola y el naturalismo, la crisis de fin de siglo, la importancia de las publicaciones periódicas en la creación y la transmisión de la literatura, el estado de la crítica y la erudición literarias y filológicas, o la evolución de los libros y los lectores a lo largo del XIX. Todo ello sirve de preámbulo a la antología, por géneros, de la literatura romántica, realista y naturalista española.

El planteamiento de la poesía romántica gira en torno a Espronceda,

del que se nos ofrecen los fragmentos más significativos de su obra y algunos juicios críticos destacados, tanto de su tiempo (Escosura), como actuales (Marrast, Casalduero...), que complementan la contextualización que de los textos efectúan Andrés Amorós y sus colaboradores. Otros poemas y otros autores son comentados también, a partir de una pertinente selección de criterios. Así, la reivindicación romántica del Romancero justifica la incorporación de Rivas y sus *Romances históricos* a la *Antología*, la revitalización de las leyendas tradicionales conduce hasta Zorrilla, el gusto por lo oriental y lo morisco hasta Juan Arolas, y la incorporación de la mujer al mundo literario hasta Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado. El apartado dedicado a la prosa romántica se ocupa de los artículos de Larra, del costumbrismo de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, y de la novela histórica de Gil y Carrasco. Asimismo se recogen fragmentos de M. de los Santos Álvarez, G. Gómez de Avellaneda, N. Pastor Díaz, J. de Salas y Quiroga, y R. de Olano, lo que facilita un primer acercamiento a textos no siempre fáciles de conseguir. El capítulo del teatro, por su parte, se centra casi exclusivamente en el drama, desde Martínez de la Rosa hasta Zorrilla, haciendo especial hincapié en la importancia que cobra durante este período la vertiente espectacular del género dramático. Una breve mención a Bretón de los Herreros y a Ventura de la Vega, que abren con su producción el camino hacia la alta comedia de la mitad de siglo, completa el panorama de la literatura en el romanticismo.

La novela realista, el bloque de contenidos más extenso del volumen, expone las características generales de esa estética y la evolución del género desde Fernán Caballero y Pedro Antonio de Alarcón hasta Armando Palacio Valdés. De Juan Valera se rescatan fragmentos de sus *Meditaciones utópicas sobre la educación humana*, o de *Asclepigenia*, “drama filosófico-amoroso” menos conocido que su también antologada Pepita Jiménez. Tras una breve referencia a Pereda y a fragmentos significativos de *Peñas arriba* y *La puchera* (comentados por E. Pardo Bazán, B. J. Dendle y J. Fernández Montesinos), se aborda con más detenimiento la obra de Galdós, Clarín y Pardo Bazán. Del primero se analizan sus tres épocas y su concepción de la novela a partir de los comentarios del propio don Benito en sus discursos y prólogos, y de textos seleccionados de *Doña Perfecta*, *Fortunata y Jacinta*, y *Misericordia*. Los fragmentos de *La Regenta*, por su parte, ejemplifican la concepción de la novela en Clarín. El recorrido por la obra pardobazániana sigue un criterio temático; así, en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* se rastrean su preocupación por reflejar las relaciones entre la naturaleza y el individuo, la situación de la mujer en su tiempo, y la crítica de la atonía general del ambiente; en *Una cristiana*, *La prueba* y *La Quimera*, el eje fundamental es el amor femenino, su sensualidad, los remordimientos a que conducen los prejuicios sociales, y finalmente lo que Amorós denomina “la felicidad de su libre elección erótica” (p. 372).

Más breves, los capítulos dedicados a la poesía y al teatro de la segunda mitad del siglo recogen textos de Bécquer (sus *Rimas*), de Rosalía de Castro (*Cantares gallegos*, *Follas novas*, *En las orillas del Sar*), de Campoamor (*Doloras*), y de

Núñez de Arce (*La última lamentación de lord Byron*), así como de Tamayo y Baus, López de Ayala, Echegaray, Dicenta y Galdós, completando el panorama del género dramático con un epígrafe dedicado a la zarzuela y al género chico. El volumen se cierra con una bibliografía fundamental y un índice de referencias bibliográficas generales.

La *Antología comentada de la Literatura española* es más que una antología al uso, tanto por el planteamiento de los textos en su contexto histórico, filosófico y estético, como por el comentario de los mismos desde la triple perspectiva que ofrecen los propios autores, la crítica coetánea y la actual, todo ello completado con tablas, mapas, ilustraciones y fotografías, en blanco y negro y en color, que contribuyen a la cuidada presentación del volumen. Se trata de un tipo de libro – como afirma A. Amorós en la introducción– de amplia difusión en Francia o Estados Unidos pero poco frecuente aún entre nosotros. Esperamos que esta iniciativa, fruto de la cual ya han aparecido dos volúmenes (el dedicado al siglo XVIII, y el que nos ocupa) se continúe con nuevos títulos que acerquen al lector, especializado o no, a los estilos, figuras y textos más representativos de un período literario.

Montserrat Ribao Pereira
Universidade de Vigo.

POZUELO YVANCOS, José María, ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000, 303 págs.

Desde que en 1994 apareció *El canon occidental*, de Harold Bloom, traducido al español en 1995, el término canon se ha convertido en tecnicismo de uso corriente en los ámbitos de la Teoría y la Historia de la Literatura. El debate correspondiente obliga a reflexionar en que los autores y las obras sobre los que trabajamos no son un hecho de Naturaleza, que esté dado desde siempre. Pero de otra parte, se inscribe en la discusión más amplia de la llamada crisis de las Humanidades, y por ahí, acaba por aterrizar en qué autores se deben leer en los distintos niveles educativos, en el valor de la Literatura en la educación, en el de la lectura, en qué tipo de cultura exigen sociedades como las nuestras, que se asoman al mundo de lo virtual sin abandonar por ello hábitos de tribalismo y barbarie.

Es decir que la teoría se abre a la discusión sobre el poder, universitario y general, sobre las asignaciones presupuestarias. Se supone que aunque la toma de decisiones políticas no sea su campo, algo debería saber al respecto, algunos criterios debería poder aportar, alguna responsabilidad incumbe, siquiera sea teórica, al estudioso de la Literatura.

Por todo lo anterior un libro como el que reseñamos es muy oportuno. En esencia se trata de un planteamiento teórico y una propuesta metodológica, a cargo del profesor Pozuelo Yvancos; y un estudio descriptivo de la formación del canon de la Literatura Española en los siglos XVIII y XIX, a cargo de la

profesora Rosa María Aradra. Ambas partes se complementan, y ambos autores se acercan al problema con un bagaje formado por varios trabajos previos de envergadura¹.

La crisis de la Teoría de la Literatura, que el autor valora como signo de vitalidad, consiste en un desplazamiento de objeto, que tiene consecuencias pedagógicas (p. 21): ya no se discuten interpretaciones o modos de interpretar o teorías «acerca de», sino que se hace cuestión de quiénes interpretan y por qué tales obras, con qué derecho, sirviendo a qué fines, con qué legitimidad... EEUU, como sociedad dinámica y mestiza, es el escenario en que primero y con mayor radicalidad ha surgido la discusión (2º cap.). Allí se enfrentan los defensores del actual canon —y del mundo académico, en sentido tradicional—, con los “resentidos”, que se permiten cuestionar el primero y alterar la relación de fuerzas en el segundo. El abanico es amplio, y va del conservadurismo jeremíaco de un Bloom, con su defensa de un valor estético ahistórico, al en mi opinión mucho más inteligente y expresamente político de un Hirsch Jr., pasando por el flexible de Kermode. Como sea, en la medida en que se vincula canon e identidad —una de las obsesiones de una cultura basada en el individualismo— el debate es simplemente irresoluble. Y desde luego es inútil postular un espacio de reflexión supuestamente neutral, “científico”, al margen de las ideologías. Porque no vivimos el crepúsculo de las ideologías, sino en un mundo en que se enmascaran siempre como otra cosa, llámese ciencia, técnica, religión, milenarismo, etc. Una primera conclusión provisional es el llamamiento de Pozuelo a huir de la “retórica de la crisis”, pues desde que el mundo es mundo, pensamiento y crisis son sinónimos.

A este escenario se aportan posibles respuestas procedentes de la tradición teórica europea. En primer lugar, las teorías sistémicas, que a partir de algunos aspectos del Formalismo ruso y de la Escuela de Praga, desembocan sobre todo en las ideas de I. Even Zohar. Tienen la virtud de enfocar directamente no el canon, sino la canonización, con lo que abandonan la confrontación entre identidades ideológicas para situarse como problema que hay que resolver. La clave de los procesos de canonización radica en el “repertorio” (p. 86), conjunto de modelos que determina el lugar de las obras en la cultura.

Las ideas de Lotman y la Escuela de Tartu, igualmente herederas en parte de la herencia formalista, coinciden en algunos aspectos. Pero aquí se trata sobre todo de una dialéctica (fuera/dentro; arriba/abajo), que pretende explicar la dinámica histórica de la Literatura, con apelación constante a no desvincular la teoría del estudio empírico, y con fuerte conciencia del peso de la teoría en la

¹ POZUELO YVANCOS, José María (1996). «Canon: ¿estética o pedagogía?», *Ínsula*, 6 de diciembre, pp. 3-4; (1996) «El canon en la Teoría de la Literatura contemporánea», *Eutopías* 108, Valencia: Episteme. ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (1997). *De la Retórica a la Teoría de la Literatura* (s. XVIII-XIX). Universidad de Murcia.

propia constitución del concepto “literatura”.

En el caso de Bourdieu, se trata de un análisis sociológico que pretende aclarar el funcionamiento de la institución literaria: cómo se constituye el gusto; cómo actúan el “enclasmiento” social; el *habitus*, que se relaciona con los estilos de vida y variaciones del gusto correspondientes; cómo funciona la “homología” entre producción y consumo. Estos conceptos son trasladados por Pozuelo al canon, que define ahora como “dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como “distinción”” (p. 108).

Por fin, en el séptimo capítulo desembocan las consecuencias de los anteriores: si se entiende el problema del canon en sentido polisistémico e histórico, se podrá aplicar a problemas urgentes como el de la historia del canon literario español, que sirve de enlace con la segunda parte del libro. Este estudio, que debe abarcar el de las historias de la literatura, las antologías, y las poéticas y retóricas, cuenta con antecedentes importantes entre nosotros por parte de historiadores como L. Romero Tobar y J. C. Mainer y de teóricos como R. Senabre.

La segunda parte del libro arranca del s. XVIII, con un gusto neoclásico asentado, presidido por el principio de la imitación de los buenos autores, lo que conlleva el enfoque preceptivo y la compilación de antologías de finalidad docente. Entonces, también, se empieza a confiar en el conocimiento histórico, y nace, propiamente, la historia literaria. Y según aumenta el papel de la crítica y se busca la afirmación nacional, o mejor, nacionalista, se acentúa el carácter canónico de las historias de la literatura, por lo que tienen de selección y conservación de obras y autores (p. 156).

El segundo capítulo repasa el canon de autores clásicos: el aplastante predominio de la literatura latina sobre la griega, sobre todo de Cicerón y Virgilio (Homero aparece sólo de la mano de los primeros balluceos románticos). Es curiosa la variación del gusto: exclusión inicial del libro IV de la *Eneida* por los escabrosos amores de Dido y Eneas, y recomendación ferviente de la mano del gusto romántico.

El tercer capítulo examina minuciosamente el caso de la literatura medieval, cuyo conocimiento extenso arranca de los últimos años del XVIII, con el padre Sarmiento y Tomás Antonio Sánchez. Aquí importa señalar el rechazo a esta literatura como posible modelo por parte de preceptivas o antologías, y su lenta aparición en las historias literarias, pero, incluso en estas, la variación de la apreciación, primero sólo erudita, por fin histórica y estética.

La literatura de los Siglos de Oro estuvo siempre presente, de la mano de la castellanización de retóricas y poéticas, en tanto que modelos dignos de imitación. Pero se atiende ahora con preferencia a la relación entre género y canon, además de la variación del gusto, lo que permite comprobar el escaso aprecio por el género novela hasta bien entrado el s. XIX, el peso de lo religioso en la selección de autores, la tardía aceptación de S. Juan de la Cruz, la dificultad para valorar el teatro del XVII...

Un último capítulo apunta a cómo, según avanza el s. XVIII y progresa

la crítica, disminuye el peso del canon grecolatino y crece la aceptación de autores contemporáneos.

En definitiva, estamos ante un libro extraordinariamente oportuno, que mira hacia el futuro: tiene la virtud de establecer unas tareas de la Teoría de la Literatura actual en España y propone una línea de investigación, pero a la vez da pasos que inician ya el recorrido. Las obras literarias son objetos de naturaleza ideológica, y ver históricamente la cuestión de cuáles de hecho valoramos y por qué es la única forma de reconocerlo y de hacer verdadera ciencia, pues nada habría menos científico que la ceguera ante esa naturaleza.

Y unas observaciones. Por coherencia epistemológica, el libro deja aparte a Bajtín (p. 78), y es el momento de hacer notar que su pensamiento es otro modo de acercarse al problema que, además, no tiene por qué prescindir de la dimensión estética, pero de una estética fuertemente anclada en el mundo social e histórico (¿hay otro?). Finalmente, he de decir que yo no estoy tan seguro de que la falta de virulencia del debate acerca del canon entre nosotros —se agotó en una proliferación de listas de *best sellers* históricos de los famosos de la cultura—, sea un signo de madurez. Me pregunto si es madurez o estancamiento. Como sea, *Teoría del canon y Literatura Española* es una valiosa invitación, simplemente, a pensar.

Fernando Romo Feito
Universidade de Vigo

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y CEREZO RUBIO, Ubaldo, *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel: Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos, 19), 1998, 345 pp.

Las ediciones *seltas* de piezas teatrales hispanas conforman un vastísimo patrimonio bibliográfico cada día mejor conocido y valorado. Y es que durante los últimos años han avanzado notablemente las tareas de inventario y catalogación de fondos, así como los estudios de índole varia acerca de unos impresos de discreta factura y modestas pretensiones pero cuyo alto interés desde diversos puntos de vista ya no es posible ignorar. Esta doble vía de trabajo —que avala la imagen de una filología ambidextra en que se hermanan, conforme sintetizó Vittore Branca, la ecdótica y la hermenéutica— se viene mostrando muy fructífera, aunque sujeta, y es lógico en un terreno como este, a continuo proceso de revisión.

Por lo que se refiere al ámbito estrictamente bibliográfico, los trabajos recientes manifiestan, en general, un meritorio esfuerzo en cuanto a la precisión y —menos— a la homogeneidad de los modelos analíticos que aplican. Muy otra era la situación hasta tiempos nada remotos: conviene recordar que Edward M. Wilson fue quien, en el tramo inicial de los años setenta, ofreció unas primeras pautas exhaustivas de análisis, que entroncaban con los postulados de Philipp Gaskell y otros nombres mayores de la bibliografía anglosajona. Su magnífica recapitulación “*Comedias Seltas: a Bibliographical Problem*” (en E. M.

Wilson y D. W. Cruickshank, edd., *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, London: Gregg-Támesis, 1973, t. I, pp. 211-219), fruto de muchos años de experiencia en el manejo de este tipo de ediciones, supuso un más que notorio salto cualitativo en comparación con otros modelos previos.

Las recomendaciones de Wilson no han obtenido, sin embargo, todo el eco esperable, aunque no falten bibliógrafos que las han sabido adaptar con muy buen tino a su circunstancia concreta. Tal es el caso de A. J. C. Bainton, quien, hace ya más de un decenio, nos ofrecía el espléndido catálogo de una colección privada notabilísima: precisamente —¿qué mejor homenaje al maestro?— la que perteneciera a Wilson (*The Edward M. Wilson Collection of Comedias Sueltas in Cambridge University Library. A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1987). No estaría de más que quienes persisten en estos menesteres bibliográficos adoptasen el sistema propuesto por Bainton u otro similar; lo ha hecho ya, por ejemplo, Víctor Arizpe al presentar la colección de Claude E. Anibal (*The Spanish Drama Collection at the Ohio State University Library: A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1990). Catálogos como los citados siguen una inteligente vía intermedia que no renuncia a la precisión descriptiva y analítica, sin incurrir en la enojosa prolijidad que con alguna frecuencia se ha achacado a la escuela anglosajona más severa, cuyas pautas, aplicadas a rajatabla, no siempre resultan funcionales.

Por otro lado, tampoco conviene perder de vista que la culminación de esta clase de tareas tropieza con un buen número de cortapisas. Y entre ellas ocupan un lugar cimero las restricciones que, por motivos económicos bien comprensibles, imponen las editoriales. Razón de más para destacar un empeño tan tenaz como el de Kurt y Roswitha Reichenberger. Conscientes de la trascendencia heurística de estos *instrumenta*, los Reichenberger no sólo han predicado con el ejemplo de su laboriosa paciencia bibliográfica (de todos es conocido el monumental *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, Kassel: Thiele & Schwarz, 1979-1981) sino que llevan años asumiendo *a sus propias costas y expensas*, si se nos permite parafrasear una fórmula grata a muchos impresores clásicos, la publicación de nuevas obras de este género. Por ejemplo, las de Bainton y Arizpe que acabamos de mencionar, o el pulcro *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas* que hoy saludamos.

Rubricado por Ubaldo Cerezo Rubio y Rafael González Cañal, quienes ya habían acreditado su buen hacer en el todavía reciente *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro* (Madrid: Ministerio de Cultura-Universidad de Castilla-La Mancha, 1994), este nuevo trabajo describe escrupulosamente los casi “cuatrocientos impresos teatrales con características de sueltas” (p. 5) que don Joaquín de Entrambasaguas atesoraba en su copiosa biblioteca. Adquiridos en 1991 por la Universidad de Castilla-La Mancha, en cuyo campus ciudad-realeño quedaron depositados, su escrutinio depara hallazgos bibliográficos tan notables como los que Cerezo y González Cañal enumeran en las pp. 8-9; o como el ejemplar —quien firma estas líneas no se resiste a mencionarlo, en virtud de la cercanía a sus propios intereses— de *Matar*

por celos su dama, obra del poco conocido Juan Cabeza (nº 113, pp. 114-115), uno de tantos dramaturgos del ciclo calderoniano en cuya producción apenas han reparado los estudiosos.

Pero quizás deba destacarse, ante todo, la nutrida colección de piezas breves y —claro está— también *sueñas*, tipos bibliográficos éstos de los que a la fecha poseemos menor información. Se trata de “42 entremeses, 48 sainetes, un baile y una relación” (p. 6) que, con buen criterio, constituyen sección independiente dentro del catálogo (núm. 1-92). Porque en el caso que nos ocupa, y pese al título que ostenta el volumen de Cerezo y González Cañal, *comedia suelta* ha de entenderse como un marbete meramente aproximativo. El fondo Entrambasaguas comprende, en realidad, piezas dramáticas de muy diverso cariz, que responden a una dispersión genérica evidente; los textos, en consecuencia, se vehiculan a través de unos soportes con características formales asimismo muy diversas. Tal variedad es natural, por otra parte, en una colección que acoge impresos producidos desde 1611 (las *desglosadas* más antiguas: núm. 380 y 382) hasta 1825, si nos limitamos a las dataciones seguras. Bien está, por tanto, que los impresos se hayan separado en dos grandes bloques —aunque sus títulos respectivos, “Entremeses, sainetes, loas, bailes, etc.” y “Comedias, tragedias, zarzuelas, etc.”, acaso no sean muy afortunados— y que, a su vez, cada uno de tales bloques reserve un apartado específico para las *desglosadas* (núm. 90-92 y 379-386), que entrañan, como es sabido, una problemática peculiar.

Las piezas —y, por consiguiente, los impresos— se ordenan según un criterio básicamente alfabético que atiende al autor o, en su defecto, al título de la obra, conforme explican los bibliógrafos en la p. 11. Es un sistema válido, que además se complementa con la presencia, en el cuerpo mismo del catálogo, de referencias cruzadas o “fichas de remisión” (p. 11): algo muy de agradecer si se tiene en cuenta que la colección descrita no queda al margen de la engorrosa casuística que estos productos editoriales generan en torno a la autoría colectiva, las falsas o erróneas atribuciones, los seudónimos, etc. Por lo demás, un amplio repertorio final de índices (pp. 313-345) proporciona al lector otras diez vías suplementarias de consulta. En este orden de cosas, la permeabilidad del catálogo resulta más que satisfactoria. Con todo, echamos en falta algunas remisiones: por ejemplo, una que relacione a Diego Calleja, en tanto coautor de *La Virgen de la Salceda*, con el nº 219. Y en la sección de índices se detecta alguna mínima imprecisión. Así, el *Baile de negros* que acompaña, en un solo impreso (nº 314), al *Fin de fiesta en contradanza* y a la zarzuela *El juicio de París*, de Torres Villarroel, no se consigna como tal en el índice oportuno (p. 342). Por último, el “Índice cronológico de obras” (pp. 331-332) debería llamarse, si no entendemos mal, *de impresos*. La contrapartida radica en que apenas se localizan erratas. Ojo, no obstante, al empleo superfluo de las cursivas en el colofón del nº 153.

El modelo descriptivo que Cerezo y González Cañal adoptan queda detalladamente expuesto en las pp. 12-15. Los autores desglosan allí las “diferentes áreas de información” en que han organizado el “formato de ficha”

(p. 12), siempre bajo la doble idea rectora de “presentar de una manera sistemática y clara la mayor cantidad posible de información en el mínimo espacio” al tiempo que se facilita “su rápida interpretación” (p. 15). Cuando resulta oportuno (núm. 4, 6, 13, 17, 19, 115, 120, 121, 145, 151, 153, 268, 292-294 y 355, impresos poco conocidos todos ellos), las fichas van además flanqueadas por láminas que reproducen páginas del ejemplar descrito.

Un par de aciertos reclaman especial mención. Por una parte, el paciente rastreo de repertorios bibliográficos que acompaña a cada ítem del catálogo (cfr. a título de ejemplo los núm. 7, 88, 108, 111, 208, 222, 237, 241, 255, 334), tan útil para futuros estudiosos. Por otra, el considerable desarrollo que a menudo alcanza el apartado de notas (cfr. núm. 5, 48, 83, 91, 104, 113, 143, 175, 192, 213-215, 244, 346, 379, 381, entre otros), muy rico en observaciones de toda índole: merced a esta sección, los autores demuestran saber que con frecuencia ciertos pormenores materiales de aspecto nimio contribuyen a allanar el camino hacia la historia y la sociología del libro y la lectura; en suma, hacia la parcela histórica de ese vasto dominio que los alemanes llaman *Literaturwissenschaft*.

Vistos, en fin, los resultados del trabajo que hoy reseñamos, la colección que don Joaquín de Entrambasaguas reuniera se sitúa entre los fondos de características similares que cuentan con un más fidedigno catálogo. Por ello mismo es lástima que el celo de los autores no se haya aplicado de modo más sistemático a la faceta propiamente tipográfica, que es donde se echan en falta algunos elementos de interés: las medidas de la caja de composición y el número de líneas por plana o columna, el número de columnas en que se distribuyen las *dramatis personae*, y tal vez una mínima información sobre los titulillos y reclamos del impreso, hubieran complementado adecuadamente unas fichas en las que deberían haberse respetado además, en su caso, las formas redonda y cursiva de la ese alta. Rasgos como estos —la nómina podría perfilarse acudiendo, por ejemplo, a los trabajos de Wilson o Bainton citados unos párrafos atrás— resultan significativos y muy reveladores, sobre todo cuando se emprende la a menudo ardua tarea de identificar distintas ediciones. Facilitarla ha de ser objetivo fundamental —aunque, desde luego, no el único— de una clase de repertorios bibliográficos que, sin embargo, no suelen consignar tan útiles detalles. Pecaríamos de injustos si le reprochásemos en exclusiva al *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas* lo que no constituye sino una generalizada negligencia. Porque Rafael González Cañal y Ubaldo Cerezo Rubio son dos bibliógrafos competentes a quienes, ante todo, debemos agradecer su esfuerzo sostenido en unos terrenos muy poco propicios al lucimiento personal.

José Ángel Sánchez Ibáñez
Universidad de Zaragoza