

RESEÑAS

FRANCHINI, Enzo, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto (Arcadia de las Letras, 9), 2001, 319 páginas.

En el año 2000 salía a la luz el primer volumen de una nueva colección en el ámbito de los estudios literarios: Arcadia de las Letras, de ediciones Laberinto, que se inauguraba en el mercado editorial con *Artes poéticas medievales*, detallado y minucioso estudio de Fernando Gómez Redondo en el que analizaba “aquellos prólogos o presentaciones en que se reflexiona sobre el valor de la poesía (en cuanto *gaya ciencia*) y se ordenan algunos de los procedimientos formales que convienen a su cultivo y a su valoración” (p. 7). Tras este primer número quedaba patente el interés de la colección por proporcionar monográficos a cargo de especialistas en el tema. Las expectativas no han defraudado hasta la fecha; han aparecido más de una decena y se anuncian otras tantas, todas ellas presididas por el criterio de rigor que se presagiaba desde su aparición. En el ámbito de los estudios medievales son varias las monografías que están en proceso de preparación, según se nos anuncia, pero sólo han salido a la luz hasta la fecha dos volúmenes: el arriba citado de Gómez Redondo y el que ahora paso a reseñar de Enzo Franchini.

De entrada, son varios los factores que hacen atractiva la lectura de esta obra. Por una parte, la trayectoria investigadora de Franchini nos predispone muy positivamente hacia su trabajo. Son bien conocidas sus pesquisas sobre la poesía de debate en la literatura española medieval, muy especialmente en lo que concierne a *Razón de amor*, quizá la obra más representativa del corpus: tanto *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor* (Madrid, CSIC, 1993) como la exhaustiva bibliografía de la *Razón de amor* publicada hace ya algunos años¹ hacen de este investigador una referencia inexcusable para quien quiera adentrarse en el análisis de esta obra; asimismo, conocemos sus fructíferos acercamientos al contexto cultural y al análisis formal de productos literarios del mester de clerecía o de la relación entre esta escuela – y muy especialmente la obra de Berceo- y los debates medievales, por lo que, de antemano, podíamos augurar el éxito de la empresa. A este factor se une la oportunidad del tema seleccionado; tal como señala en el capítulo de

¹ “Bibliografía específica sobre la *Razón de amor*”, en *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coordinado por Vicente Beltrán, 10 (1996), pp. 257-268.

presentación, “a pesar de que los debates formaban uno de los géneros más populares de la literatura medieval, tanto en latín como en las lenguas vernáculas, falta todavía una monografía que ofrezca una vista de conjunto sobre sus representantes castellanos” (p. 7). Precisamente a cubrir este hueco va encaminada la monografía y, ya lo adelanto, el objetivo se cumple satisfactoriamente. Y todavía algo más: este volumen ofrece de manera conjunta, por vez primera, la edición de los textos analizados, el conjunto de debates literarios medievales, facilitando enormemente el seguimiento de las explicaciones.

En la introducción general el autor parte, como cabría esperar, de un análisis de las fuentes de la materia de estudio. Parece lógico, pues “los debates romances están enraizados completamente en la tradición europea occidental de origen latino y mediolatino” (p. 12), hecho que, por encima de la presencia de diálogos en diferentes lenguas, liga las literaturas de la Europa cristiana. En este apartado se consignan tanto las deudas literarias (Teócrito, Virgilio, Calpurnio) como las raíces extrapoéticas del ámbito forense que están en la base del interés hacia este tipo de contiendas. También se nos ofrece información acerca de aquellos aspectos que configuran literariamente estos textos, tales como temas, estructura, personajes o entes que toman la palabra en el debate, el contenido o el desenlace de los mismos. Tras este panorama, Franchini establece el corpus de su estudio, integrado por nueve obras: *Disputa del alma y el cuerpo*, *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, *Elena y María*, *Disputa entre un cristiano y un judío*, *Visión de Filiberto*, *Disputa del cuerpo y del ánimo* o *Revelación de un ermitaño*, *Tractado del cuerpo e del ánimo*, *Diálogo entre el Amor y un viejo* y, finalmente, *Diálogo entre el Amor, el viejo y la hermosa*. Todas ellas –e incluso alguna otra que tan sólo cita, por estar integrada en obras más amplias– conforman el género literario de los debates medievales, caracterizado por “un enfrentamiento verbal entre dos antagonistas que disputan de forma dialéctica algún asunto crucial” (p. 17). Cierra este capítulo inicial consignando los factores socioculturales que explican el auge de los debates a lo largo de la Edad Media.

De la información suministrada en este capítulo inicial rescato aquí una idea: la heterogeneidad que caracteriza al conjunto de debates poéticos castellanos. En realidad, tan sólo hay un factor común, que no es otro sino “el predominio absoluto del diálogo sobre secuencias narrativas confiere a todas las obras citadas un carácter marcadamente dramático” (p. 19). Más allá de este elemento existen pocas concomitancias entre estos nueve textos; frente a obras anónimas –la mayoría– sólo dos son de autor conocido y ambas del siglo XV (El *Tractado* de Antonio López de Meta y el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota); sólo la *Disputa entre un cristiano y un judío* (y la *Visión de Filiberto*, aunque es traducción perifrástica y no exactamente obra de creación) está compuesta en prosa, entre un conjunto de textos en diversidad de moldes métrico-estrófico; además, cronológicamente el corpus ofrece un panorama dilatado en el tiempo, con obras contemporáneas a las primeras manifestaciones escritas en lengua castellana hasta aquellas, las más tardías, ubicadas en plena transición a los

esquemas renacentistas, hecho que constata la popularidad de que gozaron. Probablemente sea esta heterogeneidad la que explique la organización estructural de la monografía, con el tratamiento de los debates en capítulos diferenciados. Quizá por ello estas páginas que el autor dedica al análisis conjunto merecieran un capítulo independiente, diferenciado del análisis de las fuentes y del contexto sociocultural en el que emergen estas obras, sin menoscabo de la completa y detallada información suministrada en cada uno de los capítulos siguientes.

En el tratamiento de cada capítulo –y, por tanto, de cada uno de los nueve debates– sigue un esquema muy semejante para todos ellos, hecho que contribuye a dar unidad al volumen. Todos inician con la exposición de un breve resumen del contenido, al que sigue la determinación de aquellos problemas más significativos en el proceso de transmisión textual (que suelen estar complementadas con reproducciones de algún fragmento de los testimonios, hecho muy de agradecer), cuestiones en torno a la datación aproximada –en ocasiones muy ligadas al análisis lingüístico de los textos–, caracterización métrico-estrófica (a excepción de los arriba citados textos en prosa), así como la determinación y cotejo de las fuentes. Suele finalizar con un apartado en el que bajo el epígrafe de “aspectos literarios” contempla elementos como la estructura, interpretación y sentido de cada debate. Este esquema común admite, sin embargo, ciertas alteraciones para dar cabida a aspectos privativos de alguno de los textos, como el tratamiento de la unidad literaria de la *Razón de amor* (de cuya concepción unitaria se muestra partidario), la autoría (en obras no anónimas) o la consideración genérica –debate o drama– del *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, única obra del corpus que no contiene elementos narrativos.

En el análisis de cada debate Franchini logra compendiar la revisión crítica de las aportaciones de quienes le han precedido en la tarea con sus propias observaciones, de manera que no se trata simplemente de una recopilación de material previo. Véase, sino, su meticulosa exposición del fenómeno de la apócope extrema en *Elena y María* (que le lleva a adelantar la fecha de composición), su toma de partido respecto a la discutida cuestión del final de este mismo debate, al pronunciarse a favor de María y su clérigo tomando como argumento la voz del poeta (algo que había pasado por alto la crítica precedente), sus contribuciones al análisis de la lengua de la *Disputa entre un cristiano y un judío* (que le permiten clarificar la cuestión de su localización geográfica) o, entre otras muchas, su detallado estudio de la métrica en la *Disputa del alma y el cuerpo*. Por otra parte, la organización estructural de cada uno de los capítulos no le exime de ofrecer interesantes reflexiones aplicables a la totalidad del corpus, como el arriba citado análisis de la relevancia de la apócope extrema en la datación de los textos, sus observaciones sobre el sistema de educación medieval o el carácter de semi-representación de estos debates. En este mismo sentido resulta particularmente interesante el tratamiento de la trayectoria evolutiva de la temática de estos debates que, más allá de las páginas que le

dedica en la introducción general, se prolonga a través de los sucesivos capítulos; así, somos informados de la originalidad de los debates del siglo XV respecto a cuestiones como las fuentes de la *inventio* o el progresivo abandono de los temas tradicionales.

A estos diez capítulos, introducción general y nueve debates, y además del apartado dedicado a la edición de cada uno de los textos, hay que añadir – siempre de acuerdo con las directrices de la colección Arcadia de las Letras– una útil cronología inicial, un apartado que, bajo el epígrafe “Los caminos de la crítica”, ofrece un panorama de los estudios sobre cada uno de los textos analizados y un cuidado y selecto apartado de bibliografía. escrupulosamente clasificado. Por último, son de enorme utilidad los índices que ofrece en las páginas finales, tanto onomástico como general. En todas estas secciones se aprecia el mismo rigor metodológico y claridad expositiva, factores que contribuyen a hacer de esta obra un instrumento necesario para comprender la transcendencia del debate en la producción literaria medieval.

Antonio Chas Aguión
Universidade de Vigo

MONTEMOR, Jorge de, *Diana*. Lisboa: Editorial Teorema, 2001. 262 pp. *Tradução e prefácio de Nuno Júdice*.

No parece verosímil que el responsable de un curioso estudio publicado en las páginas de la *Revista de Literatura*, ya hace casi cuarenta años, fuese consciente de que el título puesto a su trabajo, “Sobre la patria de *La Diana*”, pudiese resultar tan sibilino. Albano García Abad, que tal era el nombre de aquel autor, se proponía aclarar el discutido, por lo visto, tema de la nacencia del personaje principal de la obra de Jorge de Montemayor, si Valderas o Valencia de Don Juan, ambos enclaves en tierras leonesas. Casi seguro, en efecto, que dicho autor no debió haber reparado en lo engañoso que resultaba la fórmula escogida para bautizar el mencionado artículo, cuando la realidad es que *La Diana* constituye una obra, con independencia de la lengua empleada en su redacción primigenia, de la que se disputa su patria incluso nacional, si España o Portugal, yendo más allá, desde luego, del quítate tú que me pongo yo que se encierra en la competencia de dos poblaciones de la provincia de León por poseer la gloria de haber dado a luz a su protagonista femenina.

Este recuerdo viene a cuento de la reciente publicación de una traducción portuguesa más de *La Diana*, ahora llevada a buen puerto por el reputado poeta Nuno Júdice, que en puridad es sólo la tercera a pesar de ser Portugal el país en donde su autor vino al mundo. Conviene no omitir que, desde su salida de la imprenta valenciana de Joan Mey en 1558 o 1559, según la hipótesis cronológica más probable ya en 1895 avanzada por Fitzmaurice-Kelly, esta obra de Montemayor disfrutó de largo éxito en toda Europa, fundamentando buena parte de esa fortuna sobre todo en un copioso número de traducciones a distintas lenguas europeas conforme es factible constatar en la documentada monografía al respecto de Eugenia Fosalba *CLa Diana en Europa*:

Ediciones, traducciones e influencias (1994). Sin duda, pues, uno de los libros de prosa de ficción más reclamados por los lectores de la época, Portugal, sin embargo, paradójicamente no llegaría a tener la primera traducción de la admirada obra hasta el año 1624, esto es, un poco menos de un siglo después de haber sido publicada la *editio princeps*. Patrocinaba tal versión el librero lisboeta Pedro Crasbeeck, y en ella se halla una sorprendente noticia acerca de la posible prohibición de las obras de Montemayor en territorio lusitano por éste haberse entregado a la lengua de Castilla. Ca la que, a mayor abundamiento, también trasladaría los versos de Ausias March, acusación supuesta ante la que el escritor, al parecer, se habría defendido alegando que “não seria muito que um filho fosse ingrato a Portugal, pois Portugal o tinha sido a tantos filhos”.

La anécdota que se acaba de referir conecta inexcusablemente con una cuestión de fondo, de no poca envergadura, que dota de importancia a esta nueva traducción de *La Diana* con la que se pone al alcance de los interesados del vecino país un clásico español escrito, casi quinientos años atrás, por un autor portugués. Esa cuestión es el bilingüismo creador lusitano que abarcó un largo período desde el final del siglo XV hasta comienzos del siglo XVIII, es decir, más o menos cuatro siglos, que se dice pronto, donde durante la etapa más intensa, que se sitúa en los años quinientistas, la convivencia del portugués y el castellano en el campo de las letras estuvo muchas veces lejos de ser armónica, según se comprueba en el ya clásico ensayo *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, de Pilar Vázquez Cuesta. Un ejemplo ilustrativo de aquella difícil convivencia lingüística precisamente es Montemayor, Montemor de modo legítimo en Portugal, aunque se deba hacer la salvedad de que es perceptible en su caso, al contrario de lo que ocurrió con otros compatriotas suyos, desde Gil Vicente al mismísimo Camões, la adopción prácticamente exclusiva, ya desde los albores de su carrera, del castellano como instrumento literario. De Montemayor en particular, por consiguiente, se podría sostener que hubo en él plena deserción idiomática, sin por otra parte dejar de añadir, no obstante, que tal deserción se podría justificar por razones biográficas, puesto que pasó la mayor parte de su vida en España desde que llegó formando parte del séquito de doña María, la primera esposa de Felipe II.

Lo cierto es que esta tercera, como ya se apuntó antes, traducción al portugués de *La Diana* no permite apreciar un excesivo deseo de reintegrar la conocida novela a la patria de su autor más allá de lo razonablemente necesario. En el conciso “Prefácio” con que Nuno Júdice introduce su versión, donde de manera sumaria se presentan los datos principales de la biografía del escritor luso-español, no resulta imposible atisbar, con todo, alguna leve referencia de esa índole. Por caso, se lamenta que, aun predominando en grandísima medida en Montemayor como lengua literaria el castellano, su producción no se considere perteneciente al patrimonio de las letras portuguesas. Según la opinión de Nuno Júdice, resulta a todas luces una equivocación injusta que “a sua obra seja posta fora da literatura portuguesa quando, de facto, quer a sensibilidade quer as referências a colocam, sem contestação, dentro dela”.

Es ésta, a decir verdad, una afirmación no muy radical, y así cabe adjetivarla sobre todo si se compara con el espíritu decididamente reintegrador que orientó en su momento la segunda versión portuguesa de *La Diana*, lanzada en el año 1924 por el poeta hondamente tradicionalista Afonso Lopes Vieira. Lo que en Nuno Júdice es sin más sencilla queja, que se puede fácilmente comprender, ahí aparece por el contrario en términos de patriótica reconquista de un bien propio poseído por manos ajenas. Se debe advertir, en tal sentido, que en la mencionada traducción no sólo se pretende poner en portugués lo escrito por Montemayor en castellano, sino también eliminar aquellos fragmentos tachados de poco lusitanos por el juicio del encargado de hacer el trabajo. Hasta tal punto esto es así que *A Diana* de Afonso Lopes Vieira, calificada por él sin sombra de duda de “castelhana por fora e por dentro portuguesíssima” de forma harto significativa, ofrece un texto diferente en el que se prescinde de algunos episodios, sin saberse muy bien por qué motivos puntuales, y además desaparecen todos aquellos pasajes poéticos en medida italiana, de acuerdo en esta circunstancia con un llamativo preconcepto del traductor-adaptador que no les otorga a tales metros el sello de la autenticidad lírica lusiada. No sería exagerado, en fin, atribuir a esta segunda versión portuguesa de *La Diana*, considerando las pautas ideológicas que la presidieron, el rótulo de *restitución* o, incluso, de *resurrección*, dado que para Afonso Lopes Vieira con certeza la novela pastoril de Montemayor revelaba en portugués, a su entender el molde lingüístico más genuino para ella, aquellos valores estéticos que en castellano guardaba desgraciadamente ocultos. El propio Afonso Lopes Vieira relataría algunos años después lo singular de su experiencia traductora: “Quando reduzi (porque hoje nos parece retórica e difusa) e transpus em nova linguagem (porque aspirei ao transporte da própria sensibilidade) a (...) *Diana*, muitas vezes tive a sensação *fluidica*, mas nem por isso menos positiva, de que Jorge de Montemor pensara em português o que em castelhano escrevera. Em arte quem não acredita em bruxas pouco entende”.

Respetable la tentativa de Afonso Lopes Vieira, por supuesto, pero a la vez discutible, y así lo fue hasta en Portugal en razón de la nada despreciable poda que de la obra original entrañaba, no se sabe si a la tercera va la vencida, con este nuevo traslado de Nuno Júdice, a fin de que el público luso, tras aquella lejana primera traducción de 1624, se acerque en su lengua a *La Diana*. De lo que sí se puede dejar constancia por ahora es del elevado nivel estético que atesora el resultado de la cuidadosa labor de Nuno Júdice, prestigioso hombre de poesía con dilatada obra propia, no se olvide. Prestando, con generosidad, su voz a Jorge de Montemayor/Montemor en el propósito de buscar un portugués paralelo al castellano clásico de partida, el poeta-traductor, ya desde el mismo comienzo de la emblemática creación pastoril, llega a alcanzar en su versión este tan bien afinado tono: “Descia das montanhas de Leão o esquecido Sireno, a quem amor, Fortuna e tempo tratavam de tal maneira que, dô menor mal que em tão triste vida padecia, não menos esperava do que perdê-la. Já não chorava o desventurado pastor o mal que a ausência lhe prometia nem os temores do

esquecimento o importunava, porque via cumpridas as profecias do seu receio tanto em seu prejuízo, que já não tinha mais infortúnios a ameaçá-lo”.....

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

COBOS WILKINS, Juan, *El corazón de la tierra*, Barcelona, Plaza Janés, 2001.

En esta su primera novela, el poeta y narrador onubense Juan Cobos Wilkins teje un minucioso tapiz histórico que sirve de apoyatura y telón de fondo a un universo ficcional hábilmente urdido. La explotación de las minas de Riotinto por una compañía inglesa desde la penúltima década del siglo XIX, la opresión ejercida sobre los trabajadores y la atmósfera convulsa que jalona el decurso de la narración convergen en un levantamiento encabezado por el anarquista Maximiliano Mallofret, quien logra recabar el apoyo de agricultores, terratenientes y representantes de la Asociación Antihumos en una insólita alianza frente a las medidas coercitivas adoptadas por la plenipotenciaria compañía británica. Dos lances acontecidos durante esas décadas de ocupación nutren el texto novelístico y actúan como pretexto para incardinar el verdadero núcleo de la novela: la visita de la joven Katherine White, nieta de un antiguo directivo de la Riotinto Company Limited a la anciana Blanca Bosco, memoria viva de los sucesos acaecidos y muy especialmente del sangriento episodio represivo de 1888.

Salvando un abismo temporal de más de sesenta años, la narración se estructura bajo la forma de una sentida rememoración dialógica efectuada a petición de la inquisitiva Katherine White. Más allá del hilo argumental propiamente dicho, gravita en cada una de las páginas la llamada de la tierra como una suerte de constante alegórica que tiende sus tentáculos a motivos varios del relato. En efecto, lo sugestivo del título, de ese corazón de la tierra identificado con los “círculos del infierno” que cobran tintes dantescos, encuentra una ajustada correspondencia entre la labor abnegada y anónima en la profundidad de la mina y el contubernio que Maximiliano, también tácitamente, consigue fraguar en la superficie.

Haciendo buena la enjundiosa aseveración de que “la tierra debe ser madre, no madrastra” (p. 89), se va entretejiendo paulatinamente un vínculo más estrecho entre el discurrir vital de Blanca Bosco y el palpitar de Riotinto. La tierra aparece entonces como depositaria de un particular magnetismo que, en las sobrecogedoras últimas líneas de la novela, anuda los destinos de las protagonistas con el regreso de ambas al espacio envolvente de lo telúrico. Katherine White acude a la llamada de la tierra y Corta Atalaya, ese “ojo hueco de Polifemo”, por mor de su poder imantador, ve restituido el “gigantesco corazón” que le había sido arrancado.

Asimismo, la novela que nos ocupa exhibe un notabilísimo aprovechamiento de las posibilidades narrativas que ofrece el diario. A través de retazos dispersos se reconstruyen las convulsiones acontecidas en el Riotinto de 1888, se ahonda en perfiles humanos que trascienden los avatares de índole

histórica y que nos conducen al diálogo entre Blanca y Katherine, centro mismo de la ficción y auténtico disparador de una rememoración que concilia precisión, viveza y emotividad a partes iguales. Amén de un acendrado tono confesional, con la inserción del diario se elude la narración memorialística y monocorde para dejar paso a una historia vivida, impregnada de calidez humana, amistad y domesticidad. La apuesta literaria por el diario se nos antoja particularmente atinada toda vez que indaga en un progresivo despojamiento psicológico, amplía considerablemente los márgenes de la ficción y entrega al lector el escrutinio íntimo que joven y anciana llevan a cabo tras sus dilatadas conversaciones. La intercalación de sus respectivos diarios se revela como una suerte de acotación en relación a la trama troncal, en un espléndido ejercicio de perspectivismo y metaescritura.

En suma, Juan Cobos Wilkins nos obsequia con un texto de lectura más que recomendable por su excelente factura ficcional, por el interesante manejo y entrecruzamiento de dos tiempos narrativos, por el certero empleo del género diarístico, por unos nítidos resabios poéticos que refuerzan un telurismo cromático y vigoroso y, ante todo, por una reivindicación sin paliativos de la memoria histórica y de la dignidad humana.

José Manuel González Álvarez
Universidad de Salamanca

CACHEIRO VARELA, Maximino: *Fulgor del fetiche lezamiano*. Verbum, Madrid, 2001.

Estos poema-figuras están sometidos a dos elementos arbitrarios, el de la denominación y el del alfabeto; el de la semántica y el del orden milenar que reglamenta el orden de nuestro alfabeto. Quisiéramos que los fragmentos así ordenados fuesen “una filosofía poética” del fetiche lezamiano. Y que el grano de voz de Lezama resonara con la melodía que le es propia. Y que el conjunto de poemas fuese un soliloquio de sus fetiches a través de los cuales “habla su verdad” en el sentido lacaniano. Que también puede ser la de todos. M.C.V.

*Al fulgor de todos
los lezamianos del mundo.*

Un análisis tradicional serviría para una obra convencional, pero Lezama Lima no escribió obras convencionales. La separación entre obra creada y crítica literaria otorga al estudioso una distancia más que suficiente para elaborar una serie de hipótesis de acuerdo con un plan preciso y muy meditado.

Fulgor del fetiche lezamiano prescinde de los hartos manidos derroteros de la crítica literaria y resulta ser una obra especial. Porque no se limita a estudiar el universo poético de Lezama Lima desde fuera, con un determinado distanciamiento si no que por el contrario, los poemas de que consta la obra se inscriben de lleno dentro de ese universo. De este modo cada poema es una suerte de vehículo, cada fetiche lezamiano se llena de matices sugerentes y alcanza una nueva significación. Esta obra supone un ideal de no-causalidad, es decir, el análisis que se lleve a cabo ha de ser en realidad una deconstrucción,

relativización o descentralización de la obra literaria. Los fetiches, cargados de simbologías, son tratados por el profesor Maximino Cacheiro Varela como fragmentos, elementos metafóricos que en el plano de la imagen deben producir analogías infinitas con un fulgor inusitado.

Para Lezama Lima la poesía es una forma de conocimiento, es una cópula creadora con una potencialidad sin límites, por ello, para poder “explicar” su obra hay que seguir trazando analogías sucesivas, escuchar y transmitir el eco de su filosofía poética, quizás acumular comparaciones hasta lograr una gran parábola.

Un fetiche es algo aparentemente superficial y cotidiano que en un determinado momento puede cargarse de simbologías, ser vehículo de las más complejas divagaciones filosófico- poéticas. De este modo un objeto común cobra un esplendor especial, un “embrujo” que fuera de su contexto poético se pierde. Algunos de los fetiches más representativos de *Paradiso* se recogen en esta obra y se “re-crean”, convirtiéndose en vehículos de la voz de Lezama. La camisa agujereada de Fronesis, entonces, *resplandeciente tokoma de la imagen/ hueco cual vulva/ sobre río de fémica se deposita*. La camisa abandona el plano superficial de la realidad para inscribirse de pleno en el plano de la imagen convirtiéndose en portador de un significado trascendental, camisa vulgar que alcanza el don de la inmortalidad en un marco espacial alegórico cuando Fronesis la arroja al agua en un ambiente fantasmagórico y sobrenatural: *el arte voltaico los une*

en chispazos de fósforo.

Suave unguento lunar.

Los peces muerden las estrellas.

El sistema poético lezamiano pretende ser una suerte de religión poética. Crea un sistema teológico a través de la fuerza de la imagen para llegar a un fin último: la resurrección. *El juego de los yaquis* muestra como los personajes (Rialta y sus hijos) a través del rito llegan a una comunicación con el coronel, al que por un momento incorporan al círculo mágico de la vida. De este modo se logra el milagro de la resurrección:

El coronel resucita.

Milagro.

Conjuro del rito.

Esta obra constituye inequívocamente un estudio de *Paradiso*, una suerte de “guía” para el lector de Lezama Lima. Los poemas en general, siguen una estructura común en que se aprecia el afán didáctico del profesor Maximino Cacheiro. Los últimos versos del poema transmiten una conclusión que concretiza la idea fundamental de la composición, explicando el por qué de cada comparación acumulada en los anteriores versos, aparentemente no hilados. En esta “re-creación” de los fetiches lezamianos, determinados juicios de valor que en un principio parece formular la voz poética, pueden ser confundidos con la voz del propio Lezama Lima:

algo de barajas estas calles tienen

una de las maravillas del mundo constituyen.

Vanessa González Álvarez
Iván Ulloa Bustinza.

PAGÈS, Stéphane, *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos: le jeu de l'écriture, le jeu du roman*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 604 pp.

Después de la publicación de una serie de fragmentos en diversas revistas a lo largo de una decena de años, la primera edición completa de *Larva* en 1984 constituyó un acontecimiento literario de primera categoría en España y provocó tanto entusiasmo (entre otros de la flor y nata de la literatura española y, más aún, latinoamericana: Juan Goytisolo, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Octavio Paz y Carlos Fuentes se cuentan entre los admiradores de la prosa exuberante de Julián Ríos) como rechazo (ante todo de ciertos críticos españoles hostiles al extremado “experimentalismo” de la novela). Sin embargo, mientras que la bibliografía existente sobre textos semejantes de otras lenguas (v. gr. *Ulysses* y *Finnegans Wake* de James Joyce o la obra de Arno Schmidt en Alemania) llena ya bibliotecas enteras, nadie se atrevió a escribir un estudio monográfico sobre la obra maestra de Ríos. La muy recomendable recopilación de reseñas y breves ensayos que, bajo el título de *Palabras para Larva* (Barcelona, Edicions del Mall, 1985), se editó al cuidado de Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo, fue hasta hace poco el único libro dedicado a uno de los autores más innovadores de la literatura española contemporánea. El hispanista francés Stéphane Pagès decidió levantar el velo de ostracismo y dedicar a *Larva* su tesis de doctorado, empresa casi titánica que sólo podemos saludar con júbilo.

En su libro impresionante, Stéphane Pagès logra mostrar que *Larva* es un texto altamente narrativo que posee una trama compleja. Fragmentada y dislocada por los jocosos excesos de la grafomanía y erotomanía y con constantes digresiones, comentarios interpolados e interludios lingüísticos, esta trama se desarrolla en varios niveles polifónicos y se enfoca desde diferentes perspectivas. Mediante un complicado sistema de notas (a la izquierda, en las páginas pares) y notas a las notas (en un extenso apéndice final, las «Notas de la almohada») se rompe constantemente la linealidad de la historia, y una escritura del exceso y la abundancia perturba la economía del texto con un sinfín de anécdotas y cadenas de juegos de palabras que tienden a independizarse y amenazan con disolver la coherencia. El lector tiene que (re)leer con paciencia un relato que está en permanente metamorfosis y desprovisto de un centro enunciativo único. Así reconstruirá la historia cuyas claves le ofrece el estudio de Pagès (II: «Approche narratologique de *Larva*», pp. 57-199), la de dos fabuladores enamorados cuyos nombres son todo un programa literario: Milalias y Babelle, inmigrantes pobres y mediocres en el submundo de Londres, se toman por figuras novelescas y se meten en la piel de sus dobles ficticios para transfigurar así sus vidas triviales en la existencia más atractiva de un baile de

máscaras en una noche carnavalesca de San Juan: el acto sublimador de “escrivivir” es su “liberatura”.

Como una de las tendencias principales del juego de palabras en *Larva* (III A: «L'écriture du jeu de mots», pp. 202-254), Pagès destaca lo que llama — como homenaje al lingüista francés Jean-Pierre Brisset, inventor de una cosmogonía concebida a partir de etimologías extravagantes— la *brissetización* del lenguaje, i. e. una alquimia verbal basada sobre todo en la homonimia y la paronimia que desbordan las palabras para descomponerlas en múltiples unidades nuevas. A esta atomización de la práctica lúdica se añade la revitalización del castellano (o *españolé castrollano*) mediante la babelización o *wolfsonización* —Louis Wolfson fue un esquizofrénico que no soportaba las palabras de su lengua materna y las sustituía sistemáticamente por expresiones de otros idiomas— que convierte el español en el filtro por el que pasan docenas de otros idiomas que llegan a formar una mezcla que no significa confusión y caos, sino reconciliación plurilingüe en la invención de una nueva lengua universal y perfecta. Pagès define el signo lingüístico en *Larva* como radicalmente hiperreferencial y explica cómo Ríos les confiere a los significantes un funcionamiento que se parece a una arquitectura rizomática en la que cada palabra desarrolla una densa red de relaciones y asociaciones que se propaga de un modo anárquico en todos los niveles (fónico, gráfico, semántico, translingüístico) y multiplica los sentidos posibles *ad infinitum*. No hay signos unívocos en *Larva*: Julián Ríos normaliza la anomalía lingüística creando un lenguaje paralelo al discurso racional y próximo al de los sueños. La innovación lingüístico de *Larva* entronca tanto con la patología del lenguaje y el subconsciente explorado por Freud como con la búsqueda del idioma ideal, que en este caso no es una nostalgia edénica, sino una euforia posbabélica: para Julián Ríos, Babel es la Tierra Prometida, no un castigo divino.

Una obra de la complejidad de *Larva* seduciría a muchos críticos a divagar y perderse en un discurso esotérico que, en vez de explicar las numerosas dificultades del texto, prefiere complicar aún más el enigma con un comentario hermético, parafraseando a los corifeos de moda. No así Pagès: sus referencias teóricas, bien elegidas y siempre pertinentes, se someten a la claridad de la argumentación y están al servicio de la elucidación de las oscuridades de *Larva*, libro que se nutre de tantos intertextos y en el que se cruzan tantas lenguas que ningún lector puede pretender a comprender todos los detalles en la primera lectura, ni tampoco en las siguientes. La tesis de Stéphane Pagès tiene el mérito de estudiar paciente y minuciosamente la mayoría de las alusiones partiendo de las pistas señaladas en el índice onomástico de la novela (III B: «L'écriture de l'allusion», pp. 256-463). En más de doscientas páginas disecciona por orden alfabético, empezando por Abadón y terminando con Zorrilla, las referencias a varios centenares de autores, personajes y obras literarias que se esconden en el texto en forma de juegos de palabras, citas literales o parodiadas, referencias a elementos de la trama. En esta tercera parte de su libro, Pagès analiza el funcionamiento de la escritura lúdica, creativa y alusiva de Julián Ríos

en un sinnúmero de ejemplos que ilustran la estética de la simultaneidad de *Larva* que rompe la linealidad y permite así los derroteros más variables de la lectura.

El libro de Stéphane Pagès no sólo es el primer gran estudio sobre *Larva*, sino que además brinda al lector una utilísima enciclopedia sobre esta obra excepcional. Una biografía (pp. 12-22) informa acerca de la vida del autor y su fascinación por la metrópolis meteca, la “melting polis” de Londres que tanto influyó en la creación de su Babel novelesco. Un resumen detallado de las múltiples historias contadas en *Larva* (pp. 87-128) facilita la orientación en el “novelaberinto” y demuestra la narratividad de lo que en una primera lectura superficial podría parecer nada más que un ejercicio caótico de malabarismo verbal y creación léxica lúdica. La bibliografía es muy completa, aunque debido a la escasez de estudios extensos se citan principalmente reseñas y entrevistas a menudo difíciles de encontrar. Un apéndice alfabético registra varios miles de juegos de palabras (3613, para ser exacto), clasificados en ocho procedimientos básicos, que a menudo se combinan y sirven para introducir alusiones literarias en el texto: 1.º los paragramas, es decir, las manipulaciones de la materia sonora y gráfica de la palabra, como los anagramas (*dream-madre, alunados-anulados*), el palíndroma (*severo revés*), la homonimia y paronimia (*roman à Klee, sigo con la saga*): un 57% de los ejemplos corresponde a este tipo; 2.º las palabras-maleta o *portemanteau words* (*liberatura, literatura, literaturisto*), uno de los recursos más frecuentes y llamativos (39%), y otros neologismos; 3.º la polisemia (quizás no suficientemente representada en el catálogo de Pagès, quien sólo en un 1% de los casos constata un juego con los sentidos múltiples de una palabra); 4.º el encadenamiento en el eje sintagmático (*cara más cara*) y 5.º la segmentación del vocablo (*lis tes ratures*), procedimiento a menudo casi inseparable del anterior; 6.º el plurilingüismo (hay en *Larva* palabras de por lo menos dos docenas de lenguas cuyo estudio sistemático todavía queda por hacer: alemán, árabe, catalán, checo, chino, esperanto, finlandés, francés, gallego, griego, hebreo, húngaro, inglés, irlandés, italiano, japonés, latín, neerlandés, polaco, portugués, rumano, ruso, sánscrito, sueco, turco, vasco), y 7.º los refranes (*más vale pájaro en mano qu’Emil volando, después de la tempestad viene la cama*) y otras expresiones lexicalizadas (*testículo ocular*) desviadas de su sentido y/o forma habituales, y por último 8.º las alusiones y citas deformadas (*sex-âme (ouvre-toi), Verdi que te quiero verde, yo soy el que es hoy*).

Consciente de que un análisis exhaustivo de una obra tan totalizadora como *Larva* nunca sería posible, Stéphane Pagès comprendió su tarea como una lección de modestia (p. 9): el resultado es un estudio ejemplar, muy informativo e imprescindible para los estudiosos de la vanguardia literaria contemporánea. Lo único que lamento un poco, aunque no me sorprenda, es que un trabajo tan excelente e importante como el de Pagès no se haya publicado en español y en España. No es *Larva* la primera obra artística extraordinaria no comprendida y apreciada debidamente en el país de su autor, donde los demás libros de Julián Ríos también siguen esperando el comentario competente que merecerían: las

narraciones *Poundemonium*, *Amores que atan*, *Sombreros para Alicia*, *Monstruario*, igual que sus ensayos dialogados sobre literatura y pintura (*La vida sexual de las palabras*, *Impresiones de Kitaj*, etc.). Esperemos que el libro de Stéphane Pagès no haya colmado sólo una laguna, sino abierto una brecha y desbrozado el camino para investigadores futuros que pierdan el miedo ante la dificultad de *Larva* y acepten el reto de entrar en el juego babélico y explorar el gran “orbilibro” de Julián Ríos.

Marco Kunz

Université de Neuchâtel

CALDERA, Ermanno, *El teatro español en la época romántica*, Madrid: Castalia, 2001, 276 pp.

El profesor Ermanno Caldera, fundador y Presidente Honorario del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, añade a su extensa y prestigiosa lista de trabajos sobre el teatro español decimonónico esta reciente monografía, que actualiza las aportaciones previas de títulos como *Il dramma romantico in Spagna* (1974), *La commedia romantica in Spagna* (1978), *Primi manifesti del romanticismo spagnolo* (1962) o “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)” en colaboración con A. Calderone en la *Historia del teatro en España II* (Madrid, Taurus, 1988, pp. 377-624).

En *El teatro español en la época romántica* el crítico italiano centra su estudio en el período comprendido entre 1830 y 1849 de acuerdo con las delimitaciones establecidas al respecto por la *Cartelera Teatral Madrileña* (1961-1963) y por el trabajo del profesor P. Menarini (*et al.*) *El teatro romántico español* (1982). Del mismo modo, prescinde de un análisis exhaustivo sobre la naturaleza del romanticismo (cuestión esta que, a su juicio, “quizás no alcance nunca una solución completa”, p. 8) y desde un punto de vista práctico opta por considerar románticas las obras con aspectos estructurales y /o de contenido generalmente reconocidos como propios de esa estética.

A partir de estos principios metodológicos el estudioso inicia un recorrido por el teatro romántico en verso (voluntariamente prescinde del musical y de otras manifestaciones teatrales o parateatrales) desde sus precedentes neoclásicos hasta el triunfo en escena de la estética realista. Destaca en el conjunto de la monografía la claridad expositiva y el afán didáctico del autor, que incorpora a su discurso sinopsis argumentales de todas las piezas de las que se ocupa (más de medio centenar) y un amplio caudal de críticas coetáneas que la prensa decimonónica publica a propósito de las mismas, todo ello diferenciado tipográficamente del cuerpo argumentativo del trabajo.

Los dos primeros capítulos del libro se dedican a los preliminares teatrales del triunfo romántico. En primer lugar analiza E. Caldera las causas del éxito de una treintena de melodramas y comedias traducidos, adaptados o refundidos, que pese a su carácter menor alcanzaron un notable éxito de público en el siglo XIX: sus argumentos simples y maniqueos, los recursos de agnición, los equívocos y sorpresas que encerraba el argumento, la espectacularidad de su puesta en escena, así como la variada y cuidada escenografía de los mismos, son

algunas de las razones que explican la relevancia de esos títulos. En ellos el público encontraría, en un nivel popular, las mismas emociones que “de un modo más culto y controlado” proporcionaban los dramas históricos coetáneos y asimismo triunfantes (p. 24).

En el segundo capítulo, “Primeros atisbos románticos: la comedia” se analizan los resortes de la comicidad en este género desde su antecedente primero (*La pata de cabra*, 1829) y a partir del principio general de que la comedia romántica lo es por sus motivos más que por cuestiones estructurales que –por el contrario– la ligan a la comedia neoclásica. En esta evolución *Marcela* (1831) supondría, pues, el paso de la comedia moratiniana a la bretoniana.

Analizados los preámbulos, el estudio delimita varias etapas en la evolución del drama romántico (sus inicios en las temporadas 1830-1831 a 1835-1836, el florecimiento en la de 1837-1838, el tardorromanticismo de 1840 a 1849), sus respectivos períodos de transición (temporadas 1836-1837 y 1838 a 1840) y la evolución final hacia el realismo tanto en el ámbito del drama como en el de la comedia, parámetros todos estos a partir de los que se ordena el análisis de las obras.

El *Discurso* (1828) de Durán y los *Apuntes sobre el drama histórico* (1830) de Martínez de la Rosa, unidos a otros ensayos más breves publicados en la prensa de la época constituyen el marco teórico del que los dramaturgos de los años treinta partirían de forma consciente para dar cuerpo a la “hispanización del drama romántico” (p. 47) a partir, a juicio del profesor Caldera, de diferentes posibilidades: la conversión en romántico del teatro sentimental, la recuperación del teatro del Siglo de Oro, la vuelta a la tragedia clasicista o la inserción de temas extranjeros en un ambiente español. *Elena* y, ya antes, *La Conjuración de Venecia* responderían con matices a la primera de estas vías. El drama del granadino sería, en este sentido, el crisol de la tradición y la innovación, de lo sentimental, lo sublime y lo patético, de la mezcla de misterio y realidad, del tratamiento nuevo de los motivos del tiempo, el destino y la libertad. Buen ejemplo de la segunda opción serían *Macías* y, posteriormente, *El trovador*. *Incertidumbre y amor*, por su parte, contribuiría a difundir los motivos propios del romanticismo a través del esquema de la “tragedia burguesa” en que se inscribe. Las “tragedias del destino” (*Don Álvaro y Alfredo*), finalmente, favorecerían que “el nuevo evangelio teatral” (p. 88) fuese aceptado por amplios sectores del público madrileño.

En la transición hacia la etapa de florecimiento se sitúan y analizan los dramas *Ehira de Albormoz*, *Felipe II* y *Los amantes de Teruel*, cuya innovación se cifra en la búsqueda de una historicidad más auténtica y en el protagonismo de figuras históricas de primer orden.

La eclosión del drama histórico romántico en 1837-1838 consuma la unión del programa historicista de Durán con la identificación de liberalismo y romanticismo procedente de V. Hugo. El estudio, a este respecto, de *La Corte del Buen Retiro*, *Antonio Pérez* y *Felipe II*, *Carlos II el Hechizado*, *Don Fernando el Emplazado*, *Doña María de Molina*, *Don Jaime el Conquistador*, *El paje*, *El rey monje*,

Fray Luis de León y *Adel el Zegrí* es buena muestra de ello. En otro ámbito genérico se menciona a Bretón de los Herreros, que pone en escena en esta misma temporada tres sátiras antirrománticas (*El poeta y la beneficiada*, *El hombre pacífico*, *El pro y el contra*) y su gran éxito, *Muérete y verás*, saludada como romántica en un tiempo en que la comedia era neoclásica o no era.

A partir de 1839 explica E. Caldera cómo el número de títulos originales descende y cómo se camina hacia la alta comedia: aumenta el interés por la psicología de los personajes y por sus reacciones frente a acontecimientos inesperados “que se convierten en verdaderos efectos teatrales” (p. 161). Entre 1849 y 1849 la característica común a piezas tan alejadas entre sí como *Don Juan Tenorio* o *El pelo de la dehesa* será el afán por agradar a un público burgués que, tras haber perdido el entusiasmo liberal de los años 30, “tiende a arrellanarse en el bienestar económico y en la tutela de ciertos valores tradicionales como patria, familia, honradez, sentido del deber” (p. 169). Ello explica la atención que la monografía que nos ocupa brinda a la dramaturgia de Zorrilla, sin menoscabo del breve análisis de una treintena más de títulos significativos de la década, recorrido este que concluye con un panorama de la evolución teatral hacia el realismo a partir de *El hombre de mundo*.

El estudio se completa con un capítulo dedicado al mundo del teatro en el período romántico, en el que se repasa, a partir sobre todo de testimonios coetáneos, la situación de las salas, de las empresas, de las compañías y de los actores, así como la importancia de la puesta en escena en la consolidación y triunfo de esta estética.

La bibliografía es concreta, esencial y actualizada. Los dos índices con que se cierra el trabajo (onomástico y de obras), ratifican la claridad, el didactismo y sentido práctico que han guiado la elaboración de esta obra, referente en los estudios teatrales románticos con el que nos obsequia uno de sus más reconocidos estudiosos.

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. (comp.), *Lexicografía Española Peninsular. Diccionarios Clásicos (I y II)*, Colección Clásicos Tavera, N° 12 y 13, Serie VIII, Lingüística y antecedentes literarios de la Península Ibérica, vol. 8, Fundación Histórica Tavera y Digibis, 1998.

El CD-Rom *Lexicografía Española Peninsular. Diccionarios Clásicos (I y II)*, forma parte de un gran proyecto de la Fundación Histórica Tavera que tiene como objetivo la reproducción digital de obras fundamentales en la cultura ibérica, iberoamericana e iberoasiática publicadas durante los siglos XVI al XIX. Este proyecto se está convirtiendo en una realidad gracias al apoyo financiero Mapfre Mutualidades. El volumen se integra dentro de la biblioteca virtual de textos clásicos para la historia cultural de los países hispanoamericanos.

El soporte técnico aconsejable para la consulta de estos CD-Rom es un PC con 8MB de memoria RAM (recomendable 16 MB), MS-DOS 6.0 y Microsoft Windows 3.1 o superior. Es necesario que el disco duro disponga de al menos 10MB libres para la base de datos; monitor SVGA y lector de CD-Rom.

DIGIBIS, la empresa encargada del desarrollo técnico. de la obra, ha hecho un gran trabajo en la edición de la misma, lo que no constituye una sorpresa por su gran experiencia en la reproducción y distribución de publicaciones digitales en diversos soportes de obras de tema lingüístico y literario. Muestra de ello son, entre otras, las Obras completas de Menéndez Pelayo, así como los Boletines de la Biblioteca Menéndez Pelayo o las Obras completas de Miguel Hernández con la reproducción de manuscritos del autor.

La obra, estructurada en dos CD-Rom, recoge la reproducción facsímil e íntegra de los siguientes diccionarios del español publicados en España durante los años 1495 y 1847:

El Vocabulario Español-Latino de Elio Antonio de Nebrija (Salamanca, 1495?) y los seis volúmenes del Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española (Madrid, 1726-1739) aparecen en el CD-Rom 1.

El Tesoro de la lengua castellana, o española de Sebastián de Cobarruvias (Madrid, 1611), Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes [3 vol.] de Esteban de Terreros y Pando (Madrid, 1786-1788), Diccionario nacional ó gran diccionario Clásico de la Lengua española de Ramón Domínguez Ortíz

de la Lengua castellana que comprende la última edición íntegra muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española... (París, 1847), son las obras lexicográficas que configuran el segundo CD-Rom.

(Madrid, 1847), y el Nuevo diccionario

La edición de las obras aparece precedida de una introducción de Pedro Álvarez de Miranda, en la que, con el rigor que caracteriza a este profesor, hace una presentación de las distintas obras lexicográficas que recoge la Lexicografía Española Peninsular. En un principio expone el criterio que se ha seguido en la selección de los seis diccionarios reproducidos: elegir las obras lexicográficas españolas publicadas entre finales del siglo XV y el siglo XIX que suponen un hito dentro de la historia de la lexicografía española, tanto preacadémica (Nebrija y Covarrubias), como académica (el Diccionario de Autoridades) y la posterior a la publicación del primer diccionario académico (Terreros, Domínguez y el Nuevo diccionario...). Especial énfasis pone Álvarez de Miranda en aclarar el sentido con que ha de entenderse el significado del adjetivo español referido a las obras lexicográficas. No es suficiente con que una obra lexicográfica, entiéndase tanto un vocabulario, glosario, repertorio o cualquier otra, contenga alguna palabra en español, para que ésta pueda ser calificada como un diccionario del español; es imprescindible que el lema, es decir, la lengua de partida utilizada en cada una de las entradas sea el español, y está claro que ese requisito lo cumplen claramente los seis diccionarios

reproducidos en estos dos CD-Rom, independientemente de que se trate de diccionarios bilingües (así el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* de Nebrija, conocido como *Vocabulario español-latino*, a partir de la reproducción facsímil que del mismo hizo la Academia, a pesar de que la intención de su autor fuera escribir una obra destinada, al igual que el *Lexicon*, a la enseñanza del latín), o monolingües, como lo son los cinco restantes,

A continuación se presenta una monografía de cada uno de los diccionarios reproducidos, que aunque breve, ofrece al consultor la información suficiente sobre la estructura, características, así como las relaciones y divergencias que existen entre los seis diccionarios reproducidos y los intereses, a veces muy dispares, perseguidos por los autores de cada uno de ellos. Destacan en especial las páginas dedicadas al *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, en las que explica y ejemplifica dos de las notas predominantes en este diccionario: su enciclopedismo y su preocupación por la etimología; y las explicaciones que encontramos sobre el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* del jesuita Terreros, el primer diccionario de nuestra lengua que incluye tecnicismos, puesto que el proyecto de la Real Academia de escribir un diccionario que recogiera las voces de las ciencias y las técnicas se ha quedado, hasta el momento, sólo en eso, en un proyecto.

El consultor interesado en la génesis y características de estas obras lexicográficas puede encontrar más amplia información en los ya célebres trabajos de Manuel Seco sobre Covarrubias y la lexicografía extraacadémica, en especial los dedicados al *Diccionario de Domínguez*, recogidos en *Estudios de lexicografía española*, así como en el discurso de recepción de Lázaro Carreter en la Real Academia²; pues lo interesante de la obra reseñada no es la información teórica que sobre historia de la lexicografía española nos pueda proporcionar, que, como ya hemos señalado más arriba, no es nada desdeñable, sino la facilidad que nos ofrece de poder consultar las seis obras más importantes de la lexicografía española, dentro del periodo señalado, con unos medios, hasta hace muy poco, ni siquiera imaginados. Pues si bien, del primer diccionario académico, del *Vocabulario de Nebrija*, el *Tesoro de Covarrubias* y el *Diccionario castellano de Terreros*, existen ediciones fácilmente accesibles, no ocurre lo mismo con las obras de Domínguez y Salvá. Además, los medios informáticos permiten, como señalaremos a continuación, unas facilidades de consulta muy interesantes.

La primera pantalla presenta una relación de todas las series publicadas por la Colección Clásicos Tavera. En esta pantalla las opciones OBRAS, BUSCAR, INTRODUCCIONES e IMPRIMIR, permiten, respectivamente el acceso al listado de todos los diccionarios contenidos en los CD-Rom activos, la búsqueda de la obra

IM. Seco, *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, 1987.
2F. Lázaro Carreter, "El primer diccionario de la Academia", en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, pp.83-148.

requerida en el CD-Rom correspondiente, la consulta de las introducciones, así como la posibilidad de imprimir esta primera pantalla.

Mediante la opción BUSCAR se le ofrece al consultor una pantalla con la información de los títulos de las obras, sus autores, lugar y fecha de edición, así como el CD-Rom en que se halla. De entre las varias posibilidades de consulta que presenta esta pantalla, destacamos la de VER INDICES. Al carecer todos los diccionarios reproducidos de índices, se han elaborado tablas que permiten la consulta de las partes de las obras que interesen al consultor. Estas tablas están precedidas de una completa ficha bibliográfica en donde se encuentran los datos de título completo del diccionario seleccionado, autor, lugar y fecha de publicación, editor, número de páginas, soporte original, así como el estado de conservación de la obra y las incidencias bibliográficas que se consideran pertinentes.

Una vez seleccionado un diccionario mediante la opción VER, se puede acceder a una página determinada de la obra, aumentar o disminuir el tamaño de la imagen observada, ajustar el tamaño para que se vea en todo su ancho, rotar la imagen a la izquierda y a la derecha, ajustar el brillo y el contraste, invertir los colores, etc.

Esta somera descripción de Lexicografía Española Peninsular. Diccionarios Clásicos (I y II), permite comprobar sus múltiples posibilidades de consulta y lo útil que dicha obra resulta tanto para el lexicógrafo teórico como para todos aquellos que se dedican a la laboriosa, difícil y nunca suficientemente reconocida tarea de elaborar un diccionario, así como para todo tipo de estudios lingüísticos. Creemos que la publicación de estos dos CD-Roms en 1998 pasó casi desapercibida para una buena parte de los estudiosos de los temas lingüísticos en general y de los lexicógrafos en particular; desconocemos si esta falta de repercusión ha sido debida a una escasa distribución de la obra; si realmente éste ha sido el motivo, esperamos que pronto se subsane.

El complemento idóneo de esta obra ha sido la publicación en fecha reciente (2001), también en soporte digital (en este caso en DVD) de todas las ediciones del diccionario académico en edición de Espasa-Calpe.

Ana M^a Rodríguez Fernández
Universidad Complutense de Madrid

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *La Celestina de Rojas*, Madrid: Gredos, 1996, 356 págs.

El libro de Emilio de Miguel Martínez pretende reabrir la polémica sobre la autoría del acto inicial de *La Celestina*. De Miguel hace un repaso crítico no exhaustivo sobre el estado de la cuestión en el capítulo inicial de su estudio, reproduciendo el cuadro incluido en el *Primer Suplemento* de la *Historia y crítica de la literatura española* dedicado a la Edad Media, completando los comentarios de Deyermond con citas textuales de las obras de críticos o editores allí mencionados. Asimismo recoge aportaciones bibliográficas más recientes. Para

Emilio de Miguel, uno de los errores de planteamiento que ofrece la tesis de la doble autoría (la más ampliamente seguida hoy en día, pero que el autor de este estudio no comparte) es la comparación del acto I con el resto de la obra, sin considerar las diferencias cualitativas y de extensión de las partes comparadas.

Una de las aportaciones más destacables de este estudio es el método: el autor considera como fuente primordial de su análisis la lectura del texto celestinesco. Le parece que el debate sobre la autoría se ha basado en la utilización exclusiva de unos datos y unos argumentos concretos y él aprecia semejanzas entre el acto I y el resto de la obra “que parecen inadvertidas, no expresamente buscadas; muchas de las cuales no saltan a primera vista y sólo, tras familiarizarse largamente con el texto, se nos muestran como tales” (p. 26). Estas semejanzas afectan al comportamiento de los personajes (analizado en el capítulo II), a los temas (capítulo III), a la técnica dramática (capítulo IV), al léxico, a la sintaxis, a la gramática e incluso a la fraseología (aspectos estudiados en el capítulo V). No deja de observar un problema: la subjetividad del lector, compensada porque el estudio lingüístico es más técnico. No obstante, al principio del capítulo V previene sobre la aparente objetividad de los análisis cuantitativos porque no tienen en cuenta que algunas diferencias entre el acto I y el resto de la obra podrían explicarse por cambio de circunstancias temáticas, de situación dramatizada o del modo de tratarla, modificaciones en las preferencias estilísticas en una obra extensa o inseguridad lingüística de la época.

Como Emilio de Miguel se basa en la lectura de la obra, presta especial atención a las notas y comentarios de los editores. En lugar de emplear un número elevado de ediciones, prefiere limitarse a cuatro: las de Lacarra, Marciales, Severin y Russell (esta última manejada para las citas). El mayor grado de desacuerdo se produce respecto a las opiniones de Marciales: discrepa de ellas casi en la totalidad de las veces que lo menciona.

En el capítulo I se presta atención a aquellos datos que parecen mostrar incoherencia o vacilación en la conducta de algunos personajes (Melibea, Areúsa, Pármeno, Celestina). Se analizan asimismo elementos que apoyan la unicidad de la obra, como la tendencia a comportamientos similares en situaciones paralelas (con semejanzas expresivas casi literales) o los cambios de comportamiento que se producen a lo largo de la obra, así como detalles menores (la cicatriz de Celestina, por ejemplo).

Por lo que respecta a los temas, Emilio de Miguel sólo tiene en cuenta las coincidencias “inconscientes”, tal como había manifestado a la hora de explicar su método de trabajo. Se ocupa tanto de temas mayores (amor, religión, magia, protesta social) como de temas menores (escolástico, médico y jurídico), destacando la elevada frecuencia de utilización de un léxico similar para situaciones temáticas semejantes. En el caso del tema del amor, aprecia la utilización de tópicos literarios muy comunes en la época, a los que se les da un uso peculiar, empleándolos en contextos paralelos, con palabras casi idénticas y desempeñando una función dramática similar.

El apartado más extenso del libro se dedica al estudio de la técnica dramática. El autor hace un breve resumen de la bibliografía sobre la adscripción genérica de *La Celestina*, completando su argumentación a favor del carácter dramático de la obra con referencias a otras manifestaciones literarias de la época, en especial a la novela sentimental, que “delatan la inseguridad técnica” (p. 130) de algunos géneros literarios a finales del siglo XV. Como datos a favor del carácter dramático de la obra objeto de estudio aporta el empleo de diálogos que informan sobre circunstancias espaciales y temporales, el rechazo de los preliminares expositivos, la atenuación o rechazo de elementos narrativos, el predominio de técnicas teatrales, etc. Analiza asimismo los problemas para la adscripción dramática de *La Celestina*, concluyendo que no afectan a la esencia dramática. El análisis de cada técnica dramática comienza con la definición, tipología y funciones de cada una de ellas, en ocasiones con referencias a la bibliografía pertinente. A veces el autor opta por poner los ejemplos del texto analizado en nota a pie de página (acotaciones en la página 151, apartes en las páginas 157 y 160), por lo que es más fácil seguir su argumentación que en aquellos casos en los que había preferido la acumulación de ejemplos. Después de examinar de manera minuciosa las acotaciones, apartes, escenas simultáneas, diálogos, monólogos, espacio y tiempo, Emilio de Miguel se centra en el estudio de las supuestas peculiaridades del acto I. Aunque breve, este apartado sirve para demostrar, una vez más, que muchas afirmaciones hechas para confirmar la hipótesis de la doble autoría no resisten un análisis exhaustivo. Aquí demuestra que la supuesta complejidad técnica del acto I es superada por la del acto XII, al menos en lo que a cambios escénicos y número de personajes se refiere.

Tras prevenir al lector sobre la poca fiabilidad de los estudios cuantitativos, Emilio de Miguel se ocupa de los aspectos léxicos, gramaticales y sintácticos, observando los porcentajes de uso y relacionándolos con el tema y la intención de Rojas. Se ocupa de las peculiaridades de uso de algunas palabras y agrupaciones léxicas concretas (es interesante su análisis de *arrebatao/ acelerado* en las páginas 215-217). Para el examen de los refranes utiliza un procedimiento peculiar: divide *La Celestina* en partes cuantitativamente semejantes en extensión al acto I (en algún caso, sin respetar la división en actos). Al final de este apartado incluye el listado de expresiones que considera refranes, para que el lector pueda considerar su idoneidad. El estudio de la gramática y la sintaxis ofrece un elevado número de ejemplos y se completa con una consideración crítica de la bibliografía sobre la cuestión. Concluye el capítulo con la comparación entre un parlamento de Celestina (acto I) y el parlamento final de Pleberio (acto XXI), en los que el autor observa semejanzas expresivas y de contenido que no pueden deberse a una mera coincidencia.

En el capítulo VI, Emilio de Miguel realiza un análisis minucioso de los datos que tiene en cuenta la crítica a la hora de establecer objeciones o apoyos a la autoría de Rojas. Muchos de estos datos constatan fallos constructivos que son elementos anecdóticos y no afectan por tanto a la acción dramática. Se repasan de modo minucioso algunas teorías sobre la escena I, que el autor

rechaza con energía. De Miguel incluye dos interesantes apartados: uno de ellos examina la opinión sobre la autoría de *La Celestina* de humanistas del siglo XVI (Juan de Valdés, Timoneda, Juan Luis Vives, Juan Lorenzo Palmireno, Ordóñez) y el otro se centra en el estudio del Manuscrito de Palacio y la bibliografía al respecto. La segunda parte del capítulo VI se ocupa de recopilar algunos datos a favor de la autoría única, como la habilidad en el uso de la ironía dramática. Además, también se dedica parte del capítulo al grado de modificación que el acto I habría sufrido por parte de un segundo autor, modificación que se ven obligados a admitir casi todos los seguidores de la doble autoría, habida cuenta de la homogeneidad estilística.

El capítulo VII se centra en el análisis de las partes extradramáticas, que han contribuido a alimentar la polémica sobre el autor. De Miguel alude a los tópicos literarios empleados en la *Carta*, justifica las alusiones a dos autores en el *Prólogo* y señala alusiones a la autoría única en las *Coplas* de Rojas y Proaza. Incluso rechaza la supuesta autoría de Cota, basándose en análisis de la bibliografía.

Como conclusión, en sus “Palabras finales”, Emilio de Miguel incide en la idea de que no pretende dejar zanjada la polémica sobre la autoría, ya que su propósito ha sido demostrar que la hipótesis de la doble autoría se basa en argumentaciones poco sólidas, que obligan a sus defensores a manifestar constantemente su asombro ante la gran pericia del continuador. De Miguel ha empleado la lectura del texto como base porque, teniendo en cuenta la ambigüedad que manifiesta Rojas respecto a la paternidad de su obra, “parece preferible creer a la obra antes que al autor” (p. 335).

En definitiva, aconsejamos la lectura de este estudio de Emilio de Miguel, que se ha atrevido a retomar una polémica cerrada en falso, revitalizándola con la lectura de la obra, que debiera ser la base para todos los trabajos de este tipo.

A. Margarita Turrión de Castro

CANO AGUILAR, Rafael (2000): *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia. (206 páginas).

Si el título de *Análisis filológico de textos* no daba buena cuenta del contenido de la obra, el propuesto para la reedición: *Introducción al análisis filológico* es aún más lejano. Aunque el objetivo de la obra es fundamentalmente didáctico “el autor ha buscado la variedad, con el objeto de colocar al lector ante el mayor número posible de problemas, con los que, inevitablemente, habrá de tropezar en sus propios análisis” (Prefacio), la obra es mucho más que una introducción al análisis filológico para universitarios, es una historia de la lengua española a través del análisis histórico-lingüístico de diez textos. Cano Aguilar haciendo análisis nos enseña historia de la lengua interna y externa. A mi modo de ver, la mejor cualidad del libro es su lectura no sólo amena y fácil sino muy atractiva lo que para un libro de estas características es, además de difícil, infrecuente. Es un estudio profundo y serio de los textos (bien seleccionados) a través del análisis

histórico-lingüístico (según el propio autor “el análisis filológico excede al objetivo de la obra”).

La primera edición adolecía de problemas editoriales que en esta edición han sido subsanados: la letra era demasiado pequeña y las notas no estaban al pie sino todas juntas al final del texto y separadas por capítulos con lo cual la búsqueda exigía recordar el número del capítulo y el número de la nota. En la nueva edición, sin modificar el contenido, se ha cuidado más la presentación y en consecuencia se ha facilitado lectura; no sólo se ha aumentado la cantidad, (de 189 páginas hemos pasado a 206) sino también el tamaño el tamaño de las páginas (de un tamaño cuartilla hemos pasado a 17x 24 “quasifolio”) y el papel ya no es amarillo sino blanco. Menos trascendente es el cambio del color de la portada, aunque de un gris y violeta ha pasado a una anaranjado chillón, el libro sigue siendo serio y sobrio, sin ilustraciones. Sin duda, la mejora tipográfica que más agradecemos quienes usamos el libro con frecuencia es la nueva disposición de las notas al pie y no al final permitiendo que podamos consultarlas al hilo de la lectura sin olvidar que el tamaño de la letra, la separación entre apartados y la blancura del papel permiten que el esfuerzo de la lectura se centre únicamente en el contenido.

Por lo demás el libro era difícilmente mejorable, y se ha mantenido igual; no se ha incorporado nueva bibliografía, ni se han incluido nuevos textos pero tampoco era imprescindible porque la organización general era y sigue siendo muy cohesiva. Tras *una introducción a la filología como ciencia del texto*, el libro progresa cronológicamente a través de los seis capítulos que le siguen: *II. Los textos primitivos: glosas y documentos*, *III. La formación de la lengua poética castellana*, *IV: El desarrollo de la prosa romance*, *V. Orígenes y constitución del español clásico*, *VI. Siglo de Oro: los orígenes del español Atlántico* y *VII. La lengua de los gramáticos: el prólogo al Diccionario de Autoridades*.

Excepto el capítulo introductorio, la estructura de los demás capítulos es idéntica: exposición de las características, principalmente lingüísticas, de la época de que trata el capítulo, características generales del texto que va a analizar y análisis del texto. En el análisis del texto mantiene, a grandes rasgos, el esquema básico: análisis fonético y/o gráfico, estructura gramatical: y notas léxico-semánticas.

El número de textos seleccionados y comentados en cada capítulo varía: en los primeros capítulos, hasta el desarrollo de la prosa romance analiza dos textos en cada capítulo, selecciona tres para estudiar el español clásico y sin embargo sólo para presenta uno para la prosa romance, el Siglo de Oro y la lengua de los gramáticos, lo que hacen un total de diez textos exhaustivamente comentados.

Los planteamientos teóricos de los que parte el autor están expuestos en el primer capítulo titulado “La filología como ciencia del texto”. Inicia el libro con la definición de análisis filológico y filología. Dentro de este primer apartado presenta la historia del quehacer filológico, las nuevas direcciones de la tarea filológica en el XIX y XX, una vez que la filología ha adquirido su forma

definitiva, y la delimitación de campos filología, historia, literatura y lingüística actual. En el último apartado del capítulo trata el análisis filológico y la enseñanza de la lingüística histórica.

La claridad expositiva de este capítulo y la delimitación de campos, tan confusa en otras ocasiones, sirven de punto de partida para un análisis de la evolución de la lengua española partiendo de diez textos organizados en seis períodos, una muestra sintética pero representativa de la evolución de la lengua.

Para presentarnos las primeras muestras del castellano escrito analiza dos textos primitivos del romance castellano que reflejan el paso previo a la madurez literaria de la lengua, dos textos pre-literarios, unas glosas y un documento notarial. Analiza las glosas partiendo de dos fragmentos de las *Glosas Silenses* y *Emilianenses* tomados de la edición de Menéndez Pidal en *Orígenes* (3-9 y 11-24). Para el análisis de los documentos notariales ha seleccionado de la *Crestomatía del español medieval*, I, de Ramón Menéndez Pidal, *el documento b. 1200*, Palazuelos de la Sierra, Burgos (2º ed. Madrid, Gredos, 1971, 83-84).

El comentario de las *Glosas Silenses* y *Emilianenses* es uno de los pocos publicados sobre estos textos tan primitivos y tan poco accesibles al lector pero su mejor cualidad no radica en la exclusividad sino en el acercamiento del texto al lector. Cano, a través del análisis de dos breves fragmentos de “las glosas”, consigue hacer transparente un texto que para muchos era inextricable y de esta forma alcanza plenamente el objetivo de un buen comentario: analizar es dividir para profundizar.

La selección del texto notarial *el documento b. 1200*, Palazuelos de la Sierra (Burgos) es muy acertada; un tema frecuente, la donación de un particular a un convento permite introducir al lector en los primeros textos jurídicos escritos en castellano donde son pocas las interferencias latinas y episódicas las fórmulas notariales fijas referidas al modo de cesión, la lista de testigos, etc. El esquema para ambos textos difiere poco: tras la presentación de las particularidades inicia el análisis de las grafías y fonemas en el texto, las cuestiones gramaticales y las notas léxicas. En algunos casos el epílogo cierra el comentario.

En el capítulo tercero presenta *La formación de la lengua poética castellana* a través del análisis de la poesía épica de los versos 391-410 del *Cantar de Mio Cid*, (edición paleográfica de Ramón Menéndez Pidal, vol. III, págs. 921-922) y como representante del *mester de clerecía* un fragmento del *Libro de Alexandre*, en el que además de analizar compara la edición paleográfica de Raymond S. Willis, Jr. (Elliot Monographs, 32, 1934; reimpreso por Kraus Reprint Co., 1976, págs. 8-11) con las ediciones de Nelson, (págs. 159-161), y Marcos Marín, (págs. 97-98). Siguiendo a Deyermond (1979), quien aduce la consideración del castellano como vehículo no propio para la expresión lírica, justifica la falta de esta poesía en las primeras manifestaciones poéticas del castellano. Aunque con el mismo esquema que en los comentarios sobre los textos primitivos, en el del Cid destaca el apartado dedicado a la estructura gramatical, que se fija especialmente en la sintaxis del verbo y el orden de los elementos oracionales. En el fragmento

del *Libro de Alexandre* incide en las diferencias entre las ediciones y dedica especial atención al léxico, tanto a los cultismos como al proceso de formación de palabras.

Para representar la prosa castellana Cano Aguilar ha seleccionado un único texto extraído del prólogo del *Libro de los juegos*, que, según se cree, fue compuesto en 1283 y probablemente de la propia mano de Alfonso X. Se sirve nuevamente de la edición de Ramón Menéndez Pidal publicada en el primer volumen de la *Crestomatía* (págs. 249-250). Es un texto largo y por lo tanto hace un extenso comentario que permite obtener una clara idea del *Desarrollo de la prosa romance* (capítulo IV), a partir de los primeros textos en prosa castellana.

Por el contrario, en el capítulo siguiente, dedicado a *Los orígenes y constitución del español clásico*, Cano selecciona tres textos: “Prólogo a las traducciones de Séneca”, de Don Alonso de Cartagena, “Ode ad florem Gnidi”, de Garcilaso de la Vega y “Cuna y sepultura”, de Quevedo, como representativos de los antecedentes, del español clásico y de la lengua barroca respectivamente.

Para el “Prólogo...” de Don Alonso de Cartagena, dirigido al excelente protector e impulsor de actividades literarias e intelectuales el rey Juan II de Castilla, sigue la edición de la *Crestomatía del español medieval*, II, de Ramón Menéndez Pidal (2º ed. Madrid, Gredos, 1971, 584-86). Aunque el texto seleccionado a primera vista, puede parecer excesivamente amplio (es el prólogo entero) tiene la ventaja de permitir un análisis de texto completo. Además, como prólogo que es, presenta condensadas las razones que justifican la realización de la obra. El comentario incide en el apartado dedicado a la estructura gramatical del texto y especialmente en el engarce sintáctico (entre oraciones y períodos) y la ordenación relativa (interna y externa), que, como el propio autor señala, es decisiva para caracterizar este texto.

“La Oda a la flor de Gnido” es el texto seleccionado para representar la innovadora poética renacentista española. Pertenece “al periodo *napolitano* del poeta (entre 1533 y 1536), en el que Garcilaso adquiere su más acabada madurez creadora” (pág. 141). Para el poema de Garcilaso ha seguido la edición de E. L. Rivers, *Obras completas*, (Canción V, págs. 205-212).

El texto en prosa de Quevedo, uno de los más elaborados, en los que el autor “intenta ser *noble* olvidando las chocarrerías de su prosa burlesca” (Cano, 2000: 156), pertenece a una de las obras de las que Quevedo se sentía más orgulloso. Es un fragmento de una obra ascética en la que “intenta aliar la filosofía estoica (al modo de Séneca, a quien admiraba extraordinariamente) con sus creencias cristianas” (Cano, 2000: 156), reflejo de la madurez del escritor (1633). Cano se sirve de la edición de L. López Grigera (Madrid, Real Academia Española, 1969).

La elección de una carta personal, la carta de un emigrante sevillano a su hermana desde Indias, para caracterizar los orígenes del español Atlántico es acertadísima no solo por la innovación que supone el comentario de un texto de la lengua oral, evidentemente a través de su manifestación escrita, sino por las

matizaciones y consideraciones que hace en la introducción al texto, que nos dejan ver el modo de trabajo del filólogo cuidadoso con este tipo de textos poco frecuentes en las antologías de comentarios. La carta procede de P. Boyd-Bowman, "A Sample of Sixteenth Century "Caribbean" Spanish Phonology" (1974, *Colloquium on Spanish and Portuguese Linguistics*, Georgetown Univ. Press, 1975, págs. 1-11 (3-6)) forma parte de un conjunto de más de seiscientas cartas privadas, guardadas en el Archivo de Indias de Sevilla y descubiertas y publicadas por el alemán H. Otte (*Cartas privadas de emigrantes a Indias*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988).

El metalenguaje de los lingüistas está representado en el último capítulo, "la lengua de los gramáticos". El texto seleccionado en esta ocasión es *El prólogo al diccionario de Autoridades* de la Academia. No es el texto completo: es el comienzo (treinta y siete líneas) de uno de los discursos proemiales o partes en que se articula el Prólogo del diccionario. Ha sido extraído de la edición facsímil (3 vols., Madrid, Gredos, 1984, pág. XLII).

La variedad de textos (prosa y verso), la diferente temática (jurídicos, religiosos, literarios, lingüísticos), así como la diversidad de géneros (épico, lírico, epistolar y prosa científica), constituyen un abanico representativo que muestra el análisis "histórico-lingüístico" de textos históricos pertenecientes a las distintas etapas del español medieval, español clásico y moderno. También aproxima al lector al comentario filológico, facilitando, además, el desarrollo de las estrategias y capacidades que le permitan extrapolar los contenidos y aprovechar estos recursos para realizar otros comentarios histórico lingüísticos, porque no es solo una obra eminentemente práctica aunque está formada por un conjunto de comentarios de textos históricos: es también una reconstrucción de la historia y evolución de la lengua española a través de la excelente representación que constituyen los diez textos.

Inmaculada Báez
Universidade de Vigo.