

RESEÑAS

LÁZARO CARRETER, FERNANDO, *Clásicos españoles*, Madrid: Alianza, 2003, 448 pp.

Esta obra del prof. Lázaro forma en realidad serie con otros volúmenes en que él ha ido recogiendo sus artículos de teoría, historia y crítica literarias: tales volúmenes son *Estilo barroco y personalidad creadora*; *ALazarillo de Tormes en la picaresca*; *Estudios de Poética*, o *De Poética y poéticas*. Ahora nuestro autor ordena en libro dieciocho escritos que fueron saliendo a la luz por vez primera entre 1966 y 2002.

En la presente ocasión los trabajos reunidos no tratan de teoría literaria, sino que hacen crítica e historia de la literatura; además el conjunto lleva un “Prólogo” en el que se tiene por textos clásicos –para el caso de las letras castellanas– a las obras escritas en el Quinientos y en el Seiscientos, con un pequeño adelanto temporal que incluye a Manrique, San Pedro y *La Celestina*; se trata por tanto de la secuencia temporal que va de Jorge Manrique a Gracián, o sea desde aproximadamente 1474 a 1659 (por poner dos fechas de relevancia histórico-general asimismo). Puede notarse que estos dos siglos casi completos son además siglos de importancia muy fundamental en la historia de la lengua española: expansión del idioma por el Reino de Granada, Canarias y América; paso de la pronunciación medieval a la moderna; cambios gramaticales; ...: según ha expresado alguna vez Antonio Alatorre, “en 1510 la lengua mantenía no pocos usos medievales; en 1690 los usos establecidos eran ya prácticamente los modernos”.

Fernando Lázaro abunda en cómo en ese trozo del pasado de las letras castellanas –el ya aludido entre Manrique y Gracián– “hallamos realizadas ciertas cumbres literarias que nos representan en la más respetada historia del arte verbal universal”; nos advierte también acerca de que toma operativamente en tanto medida del genio clásico, “el arranque de algo antes no existente en la literatura de su época y persistente en la tradición lectora y crítica”.

De acuerdo con los anteriores criterios temporal y cualitativo resultan clásicos -y los va analizando el profesor zaragozano- Garcilaso, el *Lazarillo*, Fray Luis, Teresa la Santa y San Juan, Quevedo y Gracián, etc. Por excepción no trata de Cervantes, lo que justifica así: “Me ha rendido su obra, algo he escrito sobre ella, pero su magnitud me ha disuadido de ir más adelante”; en efecto de “La prosa del *Quijote*” trató nuestro autor en un volumen misceláneo de *Lecciones cervantinas* (Zaragoza, 1985), y otra vez y en sentido semejante de “Las voces del *Quijote*” (al frente de la ed. dirigida por Francisco Rico de la magna novela).

Así como el Lázaro más joven se interesó sobre todo por el Seiscientos, en los últimos veinticinco años de su vida le importó más el siglo XVI, y bien se ve por ej. en este volumen; no obstante incluye ahora en *Clásicos españoles* un capítulo que titula “Metamorfosis barrocas”, y que en realidad constituye la prolongación del escrito juvenil “Sobre la dificultad conceptista”: ambos deben leerse conjuntamente y son de lectura obligada.

Además del que trata de esas *metamorfosis barrocas*, hay otros capítulos de particular relieve en el volumen. Así cabe destacar el primero, que trata de la revolución elocutiva garcilasiana con el título de “Garcilaso, innovador”; el que interpreta el sentido en que Fray Luis hablaba del “número” en la prosa (en el que no obstante el lector hubiera deseado acaso alguna ejemplificación probatoria), y el que aborda el hecho de la “imitación” poética y sus modos; los dedicados a la picaresca...

En uno de sus escritos se adhiere nuestro autor a la tesis de que la grandeza de don Francisco de Quevedo es verbal, tesis muy ardientemente repetida y defendida por él; creemos no obstante que esta idea de un Quevedo que fue artista verbal prodigioso no es incompatible con la otra tesis –en la que nosotros creemos también de manera muy decidida– que lo tiene por un autor de contenidos políticos entre otros, y que ve así en el *Buscón* un alegato en contra del ímpetu ascensional del estado llano en el marco de una sociedad estamental. Lo que connota la novela en su sustancia del contenido es esta denuncia de ese ímpetu social ascensional; creemos –y lo hemos dicho varias veces– que tal interpretación resulta plenamente compatible con el dato del logro verbal conceptista que alcanza don Francisco.

A Fray Antonio de Guevara dedica Lázaro uno de sus trabajos, en el que indaga en el fondo de doctrinas retóricas que movieron a este escritor; con objetividad científica hay que decir que las averiguaciones que ha hecho al respecto Luisa López Grigera han llegado a otros resultados.

Clásicos españoles deja la impresión de un lector demorado y atento, de un lector muy gustoso del arte verbal y que tiene notoria inteligencia para el análisis, y no menos felicidad elocutiva para expresarse.

Con imparcial objetividad hay que decir que son muy pocos los profesores que serían capaces de hacer varios de los capítulos que ahora se encuentran en este libro, y que por esa calidad rara se distinguen.

Los cuatro volúmenes que quedan citados, y que con el presente reúnen una parte importante de los análisis histórico-literarios y crítico-literarios del ya desaparecido prof. Lázaro, resultan de manejo indispensable para el estudioso de las letras castellanas, y dan lugar a un conjunto relevante de textos en el panorama de los análisis literarios entre nosotros.

A título personal rogamos se nos permita recordar aquí con sana emoción al profesor al que debemos lo mejor de nuestros conocimientos en teoría de la literatura.

Francisco Abad
UNED

LASAGA MEDINA, JOSÉ, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid: Síntesis, 2004, 239 pp.

A pesar de lo que en principio pudiera suponerse, no es demasiado larga la lista de estudios sobre el mito de Don Juan que el mercado editorial proporciona al lector interesado en el tema. Resultan, eso sí, prácticamente incontables los trabajos críticos y las ediciones comentadas, críticas o anotadas de las numerosas versiones donjuanescas –particularmente de aquellas que la crítica reconoce como versiones “mayores”– en consonancia, por otra parte, con el extraordinario número de versiones que el argumento del vigoroso mito español ha generado en casi todas las lenguas y, en particular, en la cultura occidental, a lo largo de sus ya cuatrocientos siglos de periplo vital. Ahora, la editorial Síntesis y de la mano del profesor Lasaga Medina nos ofrece este recién publicado trabajo al que me anticipo ya en calificar con los adjetivos de valioso e interesante.

En el Prólogo, el autor pone de manifiesto dos aspectos de gran importancia: no contiene este “ensayo” la suma de un conjunto de tesis sobre el asunto en cuestión, sino “una serie de “vistas” sobre un mito fechado, es decir, un mito con paisaje histórico al fondo”, para continuar aclarando que a pesar de que la selección de esas “vistas” obedece al gusto, estudio, azar o limitaciones del autor, “los “grandes lugares” han sido visitados”. Ambos principios poseen un valor determinante para calibrar el contenido de este libro. Por un lado, la posible arbitrariedad en la selección de las versiones estudiadas queda compensada con la “visita” inexcusable a las obras que la crítica, de manera unánime, señala como responsables de la creación, consolidación y difusión de la naturaleza mítica del escenario donjuanesco y de sus metamorfosis (Tirso de Molina, Molière, Mozart/Da Ponte, Zorrilla,...), sin las que no existirían aquellas otras a las que el autor aquí atiende; por otro lado, el mito de Don Juan es un mito histórico o, de otro modo dicho, nace en un momento concreto y conocido: fruto de la ideología y la cultura barroca, encarna, según este ensayo, el viejo mito de Eros en los tiempos modernos. Su principio vital “gozo luego existo” es perfectamente congruente con el descubrimiento cartesiano que abre paso a la Época Moderna, y que plantea la subjetividad como fundamento de lo real. Don Juan es el mito moderno por excelencia porque “es un personaje cuya subjetividad se despliega en el mundo sin las trabas de una moral provisional”.

El autor distribuye la materia de su ensayo en tres partes. La primera –*El mito de Don Juan*– desarrolla el sostén teórico acerca de la naturaleza mítica del seductor.

No es un mito amoroso, sino un mito erótico. Las diferencias fundamentales entre ambos –y el autor sigue aquí a Octavio Paz– son, entre otras, las siguientes: el amor es exclusivo, se relaciona con el espíritu, depende de otro, de un otro que es libre; el deseo erótico es múltiple, pertenece a la vida y pretende servirse de otro, incluso dominarlo, reducirlo a objeto de placer. Don Juan es el resultado de la confluencia de dos tradiciones: tiene el impulso y la

fuerza del amante renacentista, pero no su ingenuidad. Su concepción amorosa recupera los motivos la Antigüedad, en los que el amor aparece asociado al goce y la alegría de vivir, con un total desdén de los ideales de sacrificio ascético y fidelidad, tan subrayados por el cristianismo.

Es un hombre joven, hermoso y libre. No piensa, actúa. Vive la vida como un juego, al que él libera de normas. Es el hombre del que se enamoran las mujeres. Su actividad consiste en burlar el orden social o en seducir mujeres.

Su tiempo es el instante, el instante presente; no tiene memoria (su pasado, su colección de conquistas, su lista de tropelías está depositada en la memoria de su criado) ni proyecto de futuro “¡cuán largo me lo fiáis!”.

El autor se pregunta también acerca de uno de los rasgos más discutidos del personaje: el ateísmo, escepticismo, confianza excesiva... ¿Es Don Juan “un “burlador” teológico y su gesto un desafío al orden sobrenatural”? La respuesta es que Don Juan ignora espontáneamente el orden sobrenatural; en realidad su última blasfemia, la invitación a cenar, no es más que una estratagema para seguir jugando, uno más de sus gestos chulescos.

Esta primera parte se completa con el análisis de algunas de las versiones del mito, desde el drama fundacional tirsiano hasta la decadencia de Don Juan, tras las interpretaciones románticas; o dicho con otras palabras, del mito (Don Juan) al tipo (donjuanismo). Es destacable la atención, nada frecuente en los estudios sobre este asunto, que el autor dedica a la línea que arrancando en el libertino de Molière alcanza a Sade, y a la interpretación kierkegaardiana basada en el *Don Giovanni* de Mozart.

La segunda parte –*Inversiones de Don Juan*– analiza las metamorfosis más destacables del argumento en la segunda mitad del XIX y las primeras décadas del XX: el dandysmo y las diversas caras del Don Juan finisecular, el Don Juan viejo, el cansado y el arrepentido ocupan estas páginas. A mi juicio, de especial interés, por novedoso, resulta el apartado dedicado a la comparación entre Don Juan y el dandy, así como los epígrafes destinados a las versiones donjuanescas fruto del genio de Valle-Inclán; en particular el estudio de la figura de Don Juan Manuel de Montenegro personaje central de *Las Comedias Bárbaras*, como Don Juan, aspecto no demasiado atendido por la crítica, a pesar de que el propio Valle dijo que en él pretendió “renovar lo que tiene de galaico la leyenda de Don Juan” (carta citada por Alfonso Reyes, *Tertulia de Madrid*, México: Austral, p. 75), y que en este trabajo resulta muy convincente.

La tercera parte aborda el estudio del mito en el siglo XX –*Don Juan en el siglo XX*–, sobre todo lo que el siglo aporta como novedad, para Lasaga evidente: “el tratamiento del mito pasa de la literatura a la filosofía”. Es más, cuando los que escriben sobre el personaje son dramaturgos, poetas y novelistas “se advierte pronto que están interesados en la dimensión filosófica del mito”. Por consiguiente, en estas páginas nos enfrentamos a Don Juan, personaje nihilista, o a las interpretaciones de Ortega, Camus, Bataille o María Zambrano.

El libro de Lasaga Medina posee, sin duda, un alto interés, pero no ha de olvidarse que se clasifica, desde el subtítulo como ensayo, por ello el lector

no debe buscar en él un aparato de citas y de bibliografía, que apoyen muchas de las afirmaciones que contiene, porque, naturalmente, no las hallará; a cambio, plantea novedosos caminos y propuestas, poco o nada transitadas, para interpretar al eterno mito del burlador tirsiano, seductor de mujeres y afrentador de muertos.

Carmen Becerra Suárez
Universidade de Vigo

RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE (ed. y compil.), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhuvi, 2003, 375 pp.

La obra que ahora reseño es una antología que espiga textos de un vastísimo corpus como es el teatro áureo. Ofrece, por tanto, al curioso lector una porción mínima de un cúmulo de obras hoy (y entonces, cuando fueron creadas) casi inabarcable e inabordable. Una obvia alternativa, ya tradicional, a la lectura imposible de tantas obras es justamente la antología; otra, el censo y la colección sistemática, en ediciones más o menos críticas, la opción más ortodoxa y difícil. La primera se dirige a cualquier lector, las segundas, que sólo pueden llevarse a buen puerto en equipo, se dirigen al especialista, al *my* especialista, o a las bibliotecas universitarias bien dotadas.

Como antología, claro está que merecerá de los eruditos una menor consideración, pero es evidente su utilidad en un terreno en el que la dispersión de los textos no hace fácil ni asequible una lectura cómoda de un corpus suficiente. Por lo demás, su vocación escolar es aquí visible en ciertas notas al pie, en los apéndices y en especial en los ejercicios de lectura finales. Aun así, la reseña por su importancia para los lectores comunes, más o menos legos o más o menos aficionados a estas formas de teatro, y que no suelen visitar las bibliotecas y las colecciones de los profesionales, pero que leerán estas piezas con parecido interés, pues para esos lectores estas antologías siguen siendo vitales. No olvidemos, por ejemplo, que los hombres de teatro de la actualidad buscan en este tipo de libros las piezas que necesitan para desarrollar su tarea teatral.

En esta antología de *Autos sacramentales* tenemos cuatro autos de cuatro autores barrocos: Lope, Tirso, Valdivieso y Calderón de la Barca. E. Rull ha tenido doble el acierto de evitar autos más conocidos y de editar cuidadosamente los textos, con el suplemento de todos los instrumentos auxiliares que trae esta colección de Clásicos Libertarias: una “noticia cronológica” del auto sacramental (título algo equívoco, pues de trata de una lista cronológica), una introducción general con varias secciones y otra particular a las obras antologadas, los usuales criterios de edición, una bibliografía compartimentada, las obras mismas anotadas, un glosario de términos que aligera esas notas al pie, un repertorio de nombres propios que aclara el sentido de los personajes de las obras, y, como apéndices, un comentario de un texto representativo, una interesante “Antología de temas afines” a cada una de las

piezas recogidas, una sección titulada “Documentación temática varia”, que incluye en realidad una loa sacramental calderoniana para el auto *El divino Orfeo*, y unos temas de trabajo, esto es, una lista de preguntas o cuestiones para el estudio.

La organización del libro podría debatirse, ya que si por un lado ofrece muchos elementos de juicio al lector, presumiblemente escolar, por otro confunde un poco por el exceso de partes, muy compartimentadas. Esta característica, por otro lado, a la vista de otros volúmenes de la serie, parece un imperativo de la colección, acaso ajeno al editor moderno. De todos modos, el orden interno es un arduo problema. Por ejemplo, la loa podría ir editada antes de la pieza correspondiente a la que naturalmente precedería en tiempos de su autor, pero por otra parte, esto podría confundir a su vez a ciertos lectores, haciéndoles creer que ambas obras forman un único texto. Entiendo que la pieza se ofrece aparte como documento, pero esto la oculta algo entre otros textos accesorios. De todos modos, se trata de un problema menor y sujeto a discusión y lo esencial es la ventaja de contar con este repertorio de textos a partir de ahora.

El tono de la introducción es especializado y el contenido está bien documentado, como corresponde a un conocido experto en la materia, pero quizás supere un tanto las posibilidades del lector hipotético de la serie, en contraste con la presentación de los textos en colecciones, por caso, como *Castalia Didáctica* o *El Paseo Literario* de SM, etc. Particularmente, me ha interesado mucho el enfoque de Rull, pero éste puede ofrecer ciertas dificultades a lectores no universitarios.

Por lo demás, destaca la abundantísima información que se ofrece en 375 páginas, información que, además, interesa al estudioso y no sólo al presunto público escolar al que quizás se destina la colección. Así, por ejemplo, en las pp. 53 a 55 encontramos unas consideraciones muy bien razonadas y de gran altura sobre el enfoque del género sacramental en Lope de Vega y Tirso de Molina, que no siempre hallaremos en manuales e historias más circunstanciados. En pp. 27-29 se detalla la escenografía del auto con profusión de datos especializados; en otro apartado se presentan complejas consideraciones de investigación sobre la evolución interna del género en Calderón (pp. 68-69), etcétera. De hecho, la introducción completa puede leerse como un excelente acercamiento al género y sus principales cultivadores, a modo de un panorama historiográfico preciso y concentrado, y desde luego con elementos de juicio más que suficientes para el propósito, en apariencia modesto, de este libro.

Las notas al pie de los textos son del mismo nivel que la introducción, aunque con ciertas vacilaciones: en p. 160 se comentan oportunamente *taravea* o *gavetas*, pero no *labor*, por ejemplo; en p. 163 el comentario de *Ícaro* es más escolar y divulgativo, mientras que en p. 162 y 164 se anotan consideraciones textuales filológicas para especialistas y en p. 165 volvemos a los contenidos generales. En pp. 174-175 las notas son otra vez de gran altura. Entiéndaseme

bien: la anotación es excelente y completísima, pero parece ir dirigida a distintos públicos a la vez, algo, por otra parte, bastante común en diversas colecciones al uso. Tampoco se respeta siempre el criterio expresado en p. 91 de no “dejar oscuridades para el lector no muy preparado”, un inconveniente de todas formas inevitable. En pp. 212 y 215 se repite una nota con casi el mismo contenido. El glosario, en el que aparece repetida alguna voz de las notas del texto (como *coadjutor*, ya anotada en p. 152), es algo sucinto y aparece un poco escondido en las pp. 337-338.

Todos estos aspectos de detalle no revisten importancia ni restan calidad al libro, pues se trata, en suma, de un volumen interesante y necesario, introducido y editado con notable competencia por un importante especialista en el género, muy bien presentado y que ofrece bastante más de lo habitual en estos casos.

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B.; GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL y MARCELLO, ELENA (eds.) *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de junio de 2001)*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, 388 pp.

El volumen comienza con un acertado prólogo de F. Pedraza titulado “El extraño destino de las comedias villanescas”, que ofrece una síntesis clara y bien fundamentada de la historia de este grupo de comedias, que nació, al parecer, con Lope de Vega, según Pedraza, que pasó a sus herederos dramáticos Tirso de Molina o Luis Vélez de Guevara, que tuvo obras cumbres como *El alcalde de Zalamea* y *De rey abajo ninguno* y que luego cayó en cierto olvido hasta los siglos XIX, en que ha vuelto, acaso por razones ideológicas –revolución liberal, ideario marxista...– a ser popular como reposición frecuente en las salas de teatro. Hoy son casi siempre las más editadas y también las más representadas, con la excepción de *Peribáñez* (p. 9).

Lo más relevante de este prólogo es el recuento de las causas del auge de la *villanesca* a comienzos del XVII, que Pedraza había anticipado en un artículo de 2000: gusta al público porque contiene descripciones bucólicas, canciones y bailes populares, escenas costumbristas, tipos rústicos y graciosos, fábulas que defienden el amor puro y verdadero, una acción trágica centrada en la honra y un final con justicia poética basado en el triunfo de los débiles sobre un poder injusto (p. 8). A continuación, recordando a N. Salomon (*Le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965; hay una trad. esp., que citaré *infra*: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985), enumera las razones, más generales, por las que el público urbano se deleita en la contemplación del campo y de los villanos (ibid.). Habría que añadir, naturalmente, otras consideraciones que no caben en tan apretado prólogo: neoplatonismo, *isidrisimo*, campañas de promoción de un retorno al campo de las

masas urbanas en el XVII, etc. Pero lo esencial está aquí indicado por Pedraza. Para corroborar, finalmente, el interés de estas piezas, recordaré unas palabras de A. Blecua anotadas en la introducción a su edición de *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*: ofrecen “la novedad de presentar en escena la tipología compleja del labrador con formas y funciones distintas de las habituales” (Madrid: Alianza, 1981, p. 26).

Aparte del tema, bastante novedoso y relevante, una aportación destacada de este volumen colectivo es la división en dos partes bien deslindadas: “la comedia villanesca en las tablas” y “la comedia villanesca en los anaqueles”, cada una de ellas dividida en los correspondientes artículos, resultado final impreso de las comunicaciones o conferencias del evento. Del primer gran apartado destacaré en particular varias de las secciones.

El artículo de A. Facio, bajo el título de “¿La *Fuenteovejuna* que soñó Bakunin?”, tiene el interés de recorrer, otra vez, exhaustivamente, la historia de la recepción de esa comedia lopesca, destacando en especial sus vaivenes, casi bandazos, ideológicos, su estreno en Rusia en 1876 custodiado por la policía zarista (pp. 31-32) y, más tarde, en 1919, en Kiev (p. 32). Destaca que las versiones rusas de ese tiempo son las primeras, al parecer, en suprimir elementos luego tan marginados por los versionadores posteriores como la oposición Orden de Calatrava / Monarquía y la rectificación final de los reyes, con el resultado imaginable y bien conocido de identificar totalmente rebelión y revolución, de diverso signo. Lorca acabó por suprimir toda la acción secundaria, presentando una revolución a secas en 1933, en contraste con una tenebrosa versión franquista de 1965 (p. 33).

La interesante lectura del artículo la afean un tanto la falta de referencias en nota o en la bibliografía de la presumible documentación utilizada por su autor, y alguna ocasional frase chusca, no falta de gracia, como la siguiente: “Menéndez y Pelayo (...) se afloja de vez en cuando la boina del integrista a base de absentia, y da plenamente en el clavo” (p. 32); aunque el tono, ligero, desenfadado —como cuando se llama a Lope “nuestro primer publicista de masas” (p. 33)— y asequible suele ser pertinente a lo largo de este artículo, bien que muy alejado del lenguaje académico que suelen tener las actas. Abundan los “mire usted por donde” o sentencias como “la ideología, como la sarna, no está bien vista últimamente” (p. 35), etc. El tono se relaja más al llegar a las consideraciones sobre la dramaturgia y la puesta en escena modernas de la pieza lopesca (pp. 35-52), mas la lectura de esas páginas compensará al estudioso, en especial porque verá expuestos sistemáticamente, los argumentos, no siempre extemporáneos, de los directores modernos para alterar las obras clásicas.

Sigue una conferencia de José L. Alonso de Santos acerca de su versión de *Peribáñez*. Destaca este autor que los textos clásicos deben producir todavía sorpresa y ser reflejos de la sensibilidad moderna y del hombre de hoy (pp. 56-57). Con la segunda idea no puedo estar de acuerdo en absoluto, dado que entiendo que sólo puede conducir a las adaptaciones de los clásicos

profundamente anacrónicas y *presentistas* que solemos ver en los escenarios. Muchas de las mixtificaciones de los montajes actuales proceden justamente de dos factores: en primer lugar, esa *presentización* a contrapelo, con muy dudosos tintes políticos; y en segundo lugar, la lectura errónea y la comprensión deficiente de los textos, enraizadas habitualmente en un gran desconocimiento de la época y de la historia moderna en general, muchas veces no del todo involuntario. Así, aunque el punto de vista de Alonso merece una lectura detenida y está bien argumentado, hallamos varias pequeñas muestras de estos males tan comunes: habría mucho que decir —cf. los estudios de T. Ferrer Valls o de E. Rodríguez Cuadros— sobre la supuesta declamación *a palo seco* que Alonso atribuye a los actores áureos (p. 61), idea que probablemente se basa en que no suele haber muchas acotaciones en el texto, algo que en realidad se debe a razones muy distintas, como el hábito de no anotarlas los dramaturgos (con excepciones, como *El burlador de Sevilla*, profusamente acotado para la época), las convenciones de ese teatro, que no las hacen tan necesarias, o el pensar muchas veces en actores y actrices concretos, previendo su gestualidad, de todos conocida entonces (la escritura era rigurosamente contemporánea, lo que explica esta parquedad o pobreza de las didascalías: cuando Vélez escribe *La serrana de la Vera* pensando en Jusepa Vaca como Gila, conoce al dedillo su físico y su *modus operandi* actoral. En p. 62 Alonso de Santos señala también que el comendador de *Peribáñez* es “refinado y exquisito” pues se expresa en verso, cuando la comedia entera está versificada. La misma referencia a los pasajes en función de las escenas indica que el conferenciante está empleando una edición deleznable o muy pasada de moda del texto. La pretensión de presentizar o *aggiornar* la comedia se declara en p. 65 por dos veces. Por todo ello, resulta difícil creer los buenos propósitos enunciados en p. 67. Dejaré para otro día el problema de si el adaptador en estos niveles es un *creador*, como varias veces se dice en el texto (pp. 56 y 67), pero desde luego es improbable que muchas de estas manipulaciones sean oportunas o *respetuosas* con la obra de Lope (p. 67). La recreación moderna de estas obras se parece a la que en su tiempo hacían los *autores* áureos (también 'creadores', semánticamente), pero no se olvide que éstos y aquéllos son intermediarios entre el dramaturgo y el público, como aclara P. Bolaños en otro artículo de este volumen (p. 99).

Siguen otros artículos de J. A. Hormigón, que tiene el interés de rememorar el montaje de la hagiográfico-rústica *La dama del olivar* de Tirso de Molina en 1967, siguiendo de cerca las enseñanzas de Brecht y con toques marxistas (p. 81), lo que no deja de ser curioso. Ofrece buenas intuiciones escénicas, ideas originales y un vistazo a lo que podía ser una puesta en escena muy problemática y hecha a contrapelo en una época muy difícil para ello como fue el franquismo.

Piedad Bolaños atiende a una puesta en escena hipotética de *La serrana de la Vera*. Pasa revista previamente a la recepción del teatro de Vélez de Guevara desde su tiempo y, siguiendo sus propios estudios documentales y otros de Aguilar Piñal y Alfonso Par, repasa sus reposiciones en el XVIII y

luego en el XIX y el XX. Interesa mucho la parte dedicada a las puestas en escena de las últimas décadas (pp. 96ss.), con una crítica bastante incisiva de algunos montajes (pp. 97-98). Finalmente analiza el trabajo inédito con *La villana de la Vera* del malogrado José A. Gabriel y Galán (1941-1993), por encargo de Adolfo Marsillach como director de la CNTC. Usa la voz *atajos* para referirse a los cortes en el texto (pp. 96ss., aunque se explique en p. 100), que han sido numerosos históricamente: ya el *autor* del XVII eliminó cuatrocientos versos del manuscrito de Luis Vélez (p. 101) y Gabriel y Galán eliminó muchos más hasta reducir los 3305 originales de Vélez a 1958 (p. 108). Quizá lo aconsejable sería editar esta versión moderna con adaptaciones gráficas, fónicas y léxicas hábiles, al entender de Bolaños (p. 109). Se detiene Bolaños después en la modificación del personaje para librarlo del lesbianismo original y convertir éste en *gallardía*, y finalmente incluye unos cuadros comparativos (pp. 113-115; el último está demasiado reducido para su lectura), aunque podría haber comentado más el texto, al parecer de gran calidad y casi inencontrable.

La profesora Urszula Aszyk detalla a continuación una puesta en escena polaca de *Fuente Ovejuna* en 1948 con todo lujo de detalles. Surgen, como cabría esperar, las inevitables comparaciones del avatar de la aldea cordobesa con una revolución, y además femenina (p. 122), aunque no faltaron críticos polacos finos que percibieron tal dislate (pp. 122-124). Resulta curioso otro detalle: si Facio modificaba incluso los nombres de los personajes, los polacos no necesitaron hacerlo, aunque hicieron otros cambios (*vid.*, por ejemplo, p. 128). Destaca una comparación entre esa etapa en Polonia y la del tercer centenario de Lope en 1935 en España (pp. 132-133) y un notable descubrimiento: el teatro polaco recurre a Lope para contrarrestar la invasión creciente del teatro soviético de los cincuenta (p. 133). Finalmente Pérez Ruano analiza la música en las comedias villanescas.

Pasemos a los artículos de investigación de la última parte del volumen, bajo el epígrafe general de “La comedia villanesca en los anaqueles”. J. M. Díez Borque estudia, como en anteriores ocasiones, la reivindicación de las villanas en el teatro de Lope de Vega y vuelve a recordar, entre otros ejemplos, a la memorable Inés de *La villana de Getafe* (pp. 169-180), tomando parte del texto de su conferencia del prólogo a su edición de la obra.

J. Matas Caballero, aunque desde su título señala que se dispone a estudiar el motivo de lo villano en *La luna de la sierra* de Luis Vélez, dedica su artículo a un análisis de esa obra, a través del argumento y los personajes. Tiene bastante más interés su porción final, en la que analiza las diferencias que Vélez impone a su pieza frente al reciente *canon* lopiano de la villanesca (pp. 197-210). Su tesis central es que el Fénix pasó “por el callejón del Gato” el modelo de *Peribáñez* (p. 198).

Frente a lo que es ya un tópico de la crítica, F. Florit plantea con razón la necesidad de ensanchar el estrecho canon de la villanesca e incluir todas las comedias “de ambiente rústico”, esto es, “todas aquellas en las que el universo aldeano tiene un peso fundamental en la construcción y el desarrollo de la obra,

en suma, todas aquellas en las que asistimos a la representación de unos 'intermedios rústicos' que de un modo sostenido aparecen en el cuerpo de la comedia con unos fines bien determinados y una técnica dramática de inserción perfectamente calculada por los dramaturgos" (p. 217). Para ello se fija primeramente en la inclinación tirsiana hacia los motivos, refranes, cuentos, cantos y tradiciones populares y rurales, hoy bien estudiada por numerosos estudiosos (cf. p. 219, n. 2). Este popularismo ruralista se contagia a otras comedias, hagiográficas, bíblicas, sacramentales o "cultas", según Florit (p. 221). Como siempre que estas tareas se emprenden, el resultado es útil para todos los especialistas en el Siglo de Oro, incluyendo a los folcloristas, estudiosos de la novela y cervantistas (p. 223), etc.

S. Eiroa estudia el personaje del villano fingido en Tirso. Parte de la misma idea inicial de Florit: la villanesca tirsiana es difícil de delimitar y abarca mucho más que un grupo cerrado de piezas; antes bien hay muchas obras que contienen villanos significativos (p. 238) y en especial villanos fingidos, que la autora divide en dos grupos: nobles que se creen villanos y villanos fingidos conscientes (*ibid.*). En el final de su investigación, Eiroa señala que el amor es la fuerza unificadora (p. 253).

N. Laublé analiza los motivos del erotismo y la cetraría en *La ninfa del cielo* de Tirso, mientras que R. Castilla Pérez se encara con las escenas de villanos en el teatro del guadijeño Mira de Amescua en un trabajo que tiene el interés de adentrarse en un terreno poco hollado, como demuestra su escueta bibliografía. C. Buezo Canalejo establece, por su parte, una tipología del villano y de lo villano en el Siglo de Oro. Resume los casos de villanos teatrales en diversos cuadros (pp. 302-304), no siempre fáciles de seguir. En las páginas 305 a 314 se hace una historia del complejo personaje, de la que destacaré sus consideraciones iniciales, económicas y sociales. Buezo añade a los dos tipos básicos iniciales heredados de N. Salomon (el villano cómico y el villano ejemplar y útil) un "coro rústico de villanos" colectivo (pp. 304ss.), que estaba implícito en el capítulo tercero de Salomon como "villano pintoresco y lírico" (Salomon, pp. 365-620) y en el estudio de lo folclórico y musical del villano estudiado por Florit en su artículo ya comentado. En las conclusiones recoge los frecuentes cruces de especies teatrales y la generalización de lo excepcional, sobre todo en las fases inicial y final de la comedia villanesca (pp. 314-315), y en un cuadro epilogal incluye el teatro breve (pp. 316-317), en el que es una conocida especialista.

J. M. Escudero analiza dos piezas como *El alcalde de Zalamea* y *El villano en su rincón* insistiendo en su significación política, con resultados muy distintos en cada caso. El artículo de R. Á. Sánchez Martínez, "El villano visto por fuera en la comedia barroca española", nos ofrece algo bastante más concreto, pero no menos interesante, de lo que su título promete, pues en realidad el "por fuera" alude a la vestimenta del villano, como se indica en la p. 343. Su enfoque es bastante general y panorámico, con algunos ejemplos concretos y, como era de esperar, se sirve oportunamente del reciente y muy interesante volumen de

los *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (1999), dedicados monográficamente a la vestimenta teatral.

Al final, como es habitual en esta serie de actas de Almagro, se resume el coloquio correspondiente, en este caso sobre la adaptación teatral de los clásicos en los montajes presentados durante las Jornadas, en este caso *Los empeños del mentir* de Hurtado de Mendoza. En estas notas sucintas se pueden destacar varios aspectos, con los que discrepo personalmente: la sociedad barroca no es “clasista”, como se señala en p. 366; la ciudad del XVII no entiendo que deba representarse como si fuese actual, por medio de cubos y cristales, fácil recurso de muchos escenógrafos actuales; no veo la necesidad de un coro que entona textos de otros autores, aunque sean barrocos; desde luego, los sonidos modernos electrónicos o mecánicos de hoy nada tienen que hacer con la ciudad barroca del texto de Hurtado, en la que por suerte para aquellas gentes no existía todavía el “sonido cuadrículado y agresivo, como las ciudades contemporáneas” (p. 368); y, por último, los seiscentistas sabían mucho más de la dialéctica del *ser* y el *parecer* de lo que ahí declara I. García Fernández (p. 369). En fin, a lo que parece, otra modernización impropia y superficial de obras antiguas que deberían leerse y escenificarse como lo que son, antiguas y clásicas.

M. Á. Celis Sánchez transcribe un debate acerca del montaje por S. Berbel de *El alcalde de Zalamea*, en el que salen a relucir algunos elementos caprichosos añadidos al montaje tras un supuesto desnudamiento –“despojamiento” (p. 373), según Berbel– del drama calderoniano de elementos superfluos. Al drama ya *despojado* se le añaden, sin embargo, algunos elementos nuevos, con idea de innovar o sorprender. Así, surge un inexplicable “palo azul” (*ibid.*), que se intenta justificar con explicaciones peregrinas (p. 376). Por otro lado, ignoro lo que significa una “música incidental” (*ibid.*), de la que desconfío automáticamente, y la rima con seguridad no es elemento “accidental” como ahí se lee en boca del director, pues tanto ella como el ritmo son parte inseparable del verso (p. 374); volvemos a ver acentos regionales traídos por los cabellos (*ibid.*); el adaptador cree ingenuamente que la ausencia de la madre es algo especial y característico de esta obra (p. 376), cuando es casi general en este teatro (*cf.* p. 379), y además supone, para mi sorpresa, que existe en la obra una dialéctica “burgués-obrero” (p. 376); la actriz no entiende el conflicto central de honor (p. 375), etc. Son, en fin, pequeñas muestras de unas tendencias habituales en nuestras puestas en escena de clásicos y la mentalidad que suele guiarlas.

Por último, puede leerse en las pp. 381-386 la crónica de otro debate detenido acerca del montaje del excelente *Arlequino, servidor de dos patronos* de Goldoni por David Sanz, Eva del Campo y su Teatro del Finikito, ejemplo de cómo puede montarse rigurosamente una obra clásica, en este caso italiana. En lugar de *des-montar* las obras para *adaptarlas* en función de nuestras carencias, esta compañía tiene como principio de oro seguir todo lo posible los modos teatrales de la época para realizar un espectáculo de *Commedia dell'Arte*, lo cual es muy de agradecer y, en gran medida, casi único en España. Veremos en sus montajes la

tarima característica, las máscaras correctas (hermosísimas, por cierto), los gestos apropiados, etc.

En cuando a los aspectos formales del libro, en el artículo de Sánchez Martínez aparece alguna cita indirecta poco justificable (la de Ruano de la Haza citado a través de Díez Borque, en p. 344), ya que se trata de un texto muy bien conocido por los estudiosos, de obligada consulta. Advierto en general en su texto un uso poco técnico y no muy preciso de las notas a pie de página. En pp. 150-151 se usa varias veces una redundante abreviatura “Ed.”. Laublé en p. 255 declara que se servirá de la edición tirsiana de B. de los Ríos, aunque cita en una nota inicial otras más recientes y –suponemos– más fiables, procedentes de *internet*. En p. 319 podría haberse citado la edición aumentada del volumen *Teatro y literatura en la sociedad barroca* de J. A. Maravall, en lugar de la primera edición de 1972, aunque, como se sabe, el libro posterior no fue elaborado por el profesor Maravall. En p. 355, n. 20 deberían anotarse las páginas de su libro en las que N. Salomon defiende la tesis reseñada. Hallamos algunas erratas y errores aislados, que anoto para futuras reediciones: pp. 9, 73, 86, 90, 150, 350, 351, 355, 369 o “grandielocuencia” (en p. 373).

En suma, un libro útil que actualiza y precisa muchos elementos sugeridos hace cuarenta años por N. Salomon y que contribuye a establecer un subgénero teatral o, al menos, un grupo temático de tragicomedias y comedias, situaciones y personajes característicos.

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, 300 pp.

Inicia este volumen un “Sumario” que indica someramente el contenido del mismo, esto es, un recorrido por la producción no dramática de Lope de Vega. En la “Presentación”, Felipe Pedraza comienza por dar unas pinceladas acerca de su personalidad creadora: es un poeta versátil, fértil, tradicional pero innovador, exhibicionista de sus sentimientos, creador de poesía compleja, que muchas veces entrelaza ficción y biografía, pasional, irónico, distante... Su deseo es transmitir al lector de hoy la genialidad e inmensidad de un magnífico poeta. Completa este punto de partida con una “Cronología” útil e interesante que aúna los hechos más relevantes en la vida de Lope y los acontecimientos históricos.

El capítulo 1 está dedicado al romancero juvenil lopesco y para ello establece su genealogía. La tradición romanceril data de la Edad Media y a estos llamados romances “viejos” se le suman romances escritos por poetas cultos como Encina o Gil Vicente. Sobre estos se forman los romances posteriores, como los lopescos. Se inició la difusión escrita de los romances dado su éxito, y esta se llevó a cabo de dos formas: mediante pliegos y libros llamados *Flores de romances nuevos*. En ambos casos se rescataron los romances de la calle donde

circulaban, se cantaban y comentaban. Pedraza da noticia, en sendos listados, de aquellos pliegos y *Flores* que se conservan. También reflexiona acerca de la dificultad de establecer la autoría de los romances, puesto que la mayor parte de los poetas eran jóvenes y no se preocupaban por pasar a la posteridad. Además, los episodios sentimentales que en ellos se reflejan podrían formar parte de la biografía de cualquiera de ellos. E, incluso, es difícil datar aquellos que sí conocemos como escritos por Lope y dilucidar a qué momento concreto de su vida corresponden. Para Pedraza los romances reflejan los escarceos sentimentales de los poetas aunque exagerados y velados por la tradición romanceril. Los moriscos son los primeros romances de éxito escritos por esta generación de. Aunque con reservas, para explicarlos Pedraza los agrupa en ciclos atendiendo al protagonista: Gazul, Azarque, Muza, Zaide, Bravonel... En este recorrido por la producción romanceril morisca de Lope trata los temas de la autoría y la biografía que estos reflejan, siempre incluyendo y citando trabajos previos de otros investigadores. Pedraza sí comparte la idea de estos poemas como espejo de la vida temprana de Lope. De hecho ya en esta época se puede rastrear su turbulenta relación con Góngora que parodió un romance suyo con otro. Los romances pastoriles convivieron durante un tiempo con los moriscos. Son más fáciles de atribuir y también reflejan la biografía del poeta, en el caso de Lope sus amores con Elena Osorio y con Isabel de Urbina. Y en el último apartado de este capítulo, Pedraza se centra en dos romances valencianos escritos durante los dos años que Lope estuvo en Valencia.

El capítulo 2 titulado “Obras varias de la primera madurez” comienza por un somero estudio acerca de los metros y el contenido de las poesías insertas en la *Aradia* (1598), relato novelesco que gozó de gran éxito en su época y escrito en un momento de prohibición teatral. Pedraza destaca los trabajos al respecto de Osuna y Morby. También hace una referencia a la producción poética incluida en *El peregrino en su patria*, novela bizantina de 1604. Recalca el perfil autobiográfico de algunos de ellos. Y cierra el capítulo con el análisis de lo que llama “Cuatro ensayos épicos”, a saber, *La Dragontea*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*, la épica lopesca escrita entre 1598 y 1609. Mientras se trasluce que Lope disfrutó escribiéndolos y se puede atestiguar lo orgulloso que se sentía de ellos, no parece que hayan corrido la misma suerte ni en la época de su publicación ni en la actual.

En el capítulo 3 estudia la aparición de las *Rimas* en 1602 y las ediciones posteriores más importantes de 1604 y 1609 que incluyen ampliaciones considerables, como la llamada *Segunda parte* (1604) y el *Arte nuevo* (1609). A continuación profundiza en las diferentes partes de las *Rimas*: la tirada de 200 sonetos, la *Segunda parte* y el *Arte nuevo*. Pedraza aprovecha para este capítulo sus investigaciones anteriores e incluye siempre las conclusiones de otros estudiosos.

El capítulo 4 titulado “*Rimas sacras* y otras manifestaciones religiosas” está dedicado a trazar una visión de la vida y la producción poética lopesca en el período de redacción de la mayor parte de su obra religiosa (1611-1620) y se

centra en el estudio de las que considera más relevantes: los *Pastores de Belén* y las *Rimas sacras*. Anuncia desde el inicio cómo este capítulo reproduce, resumiendo y adaptando, su artículo “Las rimas sacras y su trasfondo”, en “*Otro Lope no ha de haber*”, *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea editrice, 2000, I, pp. 51-83. En ciertos puntos Pedraza compara la poesía religiosa de Lope con la de su contemporáneo Quevedo.

El capítulo 5, “Polémicas literarias. *La Filomena*. *La Circe*. La nueva inspiración sacra”, lo dedica Pedraza a la producción lopiana de la década de 1620, en especial *La Filomena* y *La Circe*. Establece los ejes sobre los que esta se construye: el éxito gongorino y su reacción de desagrado ante su poesía retorcida pero también de admiración e, incluso, de emulación; sus intentos de aproximación a la Corte en busca de mecenas y protectores; y la influencia de su último gran amor, Marta de Nevares. Además de estas dos obras, Pedraza estudia otro tipo de poesía sacra: los *Triunfos divinos* (1625) y la *Corona trágica* (1627), siendo el primero, poesía teológica, mientras que en el segundo destacan las pinceladas autobiográficas, históricas, políticas, que parece que no establecen un conjunto bien formado. Termina con un análisis del *Laurel de Apolo* (1630), alabanza de poetas de su tiempo y reflejo de sus ideas acerca del culteranismo.

En el capítulo 6 “El ciclo de vejez”, Pedraza establece las claves de los últimos años de la vida de Lope, desde 1630 al final. El desencanto, los disgustos personales provocados por sus hijos, la precariedad económica, la irrupción de la nueva generación de poetas y otras cuestiones jalonan estos últimos años vitales y de producción poética que dan a luz obras maestras como *El castigo sin venganza* (1631), *La Dorotea* (1632), los poemas que se incluirán en la edición póstuma de *La Vega del Parnaso* (1637) y sus *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Centra su atención en las tres últimas. De la primera destaca las composiciones líricas como grandes muestras de la expresión de sentimientos. El apartado acerca de *La Vega del Parnaso* reproduce más o menos el “Prólogo” a la edición facsímil que el mismo Pedraza publicó en Ara Iovis, en el que hace un recorrido por la historia de este texto y su composición. Y dedica algunas páginas más al estudio del último libro publicado en vida de Lope: las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Desarrolla una visión de conjunto desde el seudónimo Burguillos, la consideración del libro como cancionero petrarquista, el empleo que Lope hace de estos tópicos estereotipados, la variedad temática, ataques al cultismo gongorino, todo transido de burla. Mención aparte le merece *La Gatomaquia*, a la que considera “la cumbre de la poesía narrativa de Lope” (p. 227) donde parodia la epopeya clásica, el petrarquismo y la comedia española.

El capítulo 7 es una “Breve nota sobre la lírica en el teatro” seguida de un “Epílogo” en el que Pedraza parte del estudio de Dámaso Alonso, “Lope, símbolo del Barroco”, en el que se presenta a Lope como una personalidad barroca, arrebatada, puro sufrimiento. Sigue al Epílogo un interesante y útil documento titulado “Los caminos de la crítica” en el que Pedraza desgana las investigaciones que se han hecho y las que se hacen en la actualidad en el campo de la obra no dramática de Lope de Vega. Desde “Las ediciones”: facsímiles,

colecciones generales y antologías, ediciones de obras sueltas, manuscritos e inéditos; las “Bibliografías”; los “Estudios”: de conjunto, y acerca de cada uno de los apartados en los que Pedraza divide el libro. Cabría añadir a tan ocurrente comentario la publicación, en 2002, de una edición de las *Rimas de Tomé de Burguillos* elaborada por Antonio Carreño para la editorial salmantina Almar, que es obvio que no ha sido incluida en este trabajo por hallarse ya en prensa. Siguen a este apartado una completa “Bibliografía selecta” de ediciones y estudios, bien escogida, en la que quizás cabría añadir algún trabajo de Jesús Cañas Murillo como “Una lectura del soneto 143 de Burguillos, con la guerra contra el gongorismo y contra Pellicer al fondo”, *Laurel. Revista de Filología*, nº 3 (2001), pp. 67-75, y dos índices, uno onomástico y el último general y completo.

Es este un trabajo de conjunto que da una visión total de la lírica lopesca, incluso de aquella inserta en la prosa o en el teatro. Como tal no es exhaustivo pero sí necesario, interesante, ameno, y consigue transmitir el gusto por la obra de Lope y el interés por el trabajo acerca de ella, en la que todavía queda mucho por hacer.

Macarena Cuiñas Gómez
Universidade de Vigo

SÁEZ DELGADO, ANTONIO, *Adriano del Valle y Fernando Pessoa (Apuntes de una amistad)*, Gijón, Llibros del Peixe, 2002.

No cabe decir que las relaciones de Pessoa con las letras españolas hayan sido profundas, sino más bien todo lo contrario. Se puede demostrar con facilidad que la cultura del otro espacio ibérico tenía poco interés para él, que estaba más volcado hacia literaturas distintas, principalmente la inglesa, por influencia sin duda de su formación bilingüe anglo-lusitana. Juzgaba Pessoa, como mucho, que lo necesario era “a disseminação da nossa literatura, sobretudo da literatura tipicamente portuguesa, para, de certo modo, contrabalançar a disseminação que a literatura espanhola já obteve entre nós”. Aún más, desde el punto de vista ideológico no supone tampoco mucho esfuerzo comprobar que, para Pessoa, cualquier aproximación entre ambos países debía partir de la multiplicidad española, convirtiéndose así el autor de *Mensagem* en representante, de alguna manera, del resquemor tradicional de los portugueses con respecto a lo español o, con mayor precisión, con respecto a lo castellano.

La fortuna tanto literaria como crítica de Pessoa en España no ha dejado, por el contrario, de crecer a lo largo del tiempo. Como se sabe, la primera noticia de su obra data aquí del año 1915, cuando en las páginas del periódico compostelano *El Eco de Santiago* se publica una reseña de la revista *Orpheu* firmada por Juan Barcia –catedrático de Medicina y director del Hospital de Conxo– en la que se señalaba, a propósito de la obra “O Marinheiro”, que Pessoa “aunque sutil y quintaesenciado en demasía, tiene verdaderos atisbos de genio y atrae fuertemente a toda alma soñadora y filosófica”, de modo que el

comentarista llega a concluir que dicho texto “puede ser base de una reputación entera”. Este vaticinio tan sorprendentemente certero, exhumado hace algunos años por la hispanista lusa María Fernanda de Abreu, junto con la primera traducción pessoana al español, realizada por el escritor vanguardista Rogelio Buendía y difundida en el diario onubense *La Provincia* a finales de 1923, constituyen los eslabones iniciales de una larga cadena de revisiones y versiones que ha venido aumentando, sobre todo, en los últimos veinticinco años, y además de forma no poco colosal.

No hay ahora ocasión de pasar revista en detalle a los episodios más importantes que componen la historia de la recepción de Pessoa en España. Sí será oportuno, sin embargo, recordar al menos algunos hitos que contribuyan a trazar las líneas generales. Por ejemplo, en el período de posguerra, cuando realmente comienzan a aflorar las primeras informaciones de envidia sobre el escritor, es necesario destacar el suplemento de *Cuadernos de Literatura* del que en 1945 Joaquín de Entrambasaguas es responsable, y que incluye un estudio y una selección de textos en versión original. También deben resaltarse los dos artículos que el mismo autor va a publicar en 1954 en la *Revista de Literatura*, un año después agrupados en el volumen *Fernando Pessoa y su creación poética*. No hay que dejar de mencionar, además, la traducción del poema “Cualquier música” que Rafael de Morales inserta en 1944 en la revista *Garilaso*, o el apartado que Ildefonso Manuel Gil en 1948 dedica al escritor portugués en sus *Ensayos sobre poesía portuguesa* o, en fin, la primera edición española con formato de volumen —*Poemas de Alberto Caeiro*— que en 1957 da a la luz Ángel Crespo, infatigable difusor pessoano a partir de entonces.

Ahora bien, como antes se ha dejado apuntado, la proyección más importante que en el ámbito español va a merecer Pessoa surgirá principalmente en la década de los ochenta y noventa como si de una auténtica explosión se tratase, y la onda expansiva persiste en la actualidad con igual fuerza o incluso superior. En esos años aparecen numerosas traducciones de toda su obra, no sólo de la perteneciente al género poético, y ayudan a encumbrar la figura del autor abundantes comentarios hasta situarla en un puesto de privilegio como referencia inexcusable. En alusión a esta etapa, Gavilanes Lasso indicó, jugando con las palabras, que todo sujeto culto español no parecía tan culto si no rendía culto al creador de los heterónimos.

Tal vez la época menos atendida hasta fechas recientes con relación a Pessoa y España fuese precisamente la correspondiente a los años de su vida, y ello estaba propiciado porque se pensaba que no habían sido muy relevantes los contactos. Se tenían pormenores de alguna comunicación epistolar entre Pessoa y Unamuno, ilustrativa principalmente para percibir insalvables diferencias estéticas entre ambos. Hay que reconocer, no obstante, que no se sabía que fuesen mucho más allá los intercambios con autores coetáneos del otro lado de la frontera salvo los surgidos en torno a la revista *Contemporánea*, ni incluso con los vanguardistas a pesar de que Ramón Gómez de la Serna se refiriese en *Pombo* fugazmente a Pessoa ya en el año 1918. En ese sentido, conviene recordar que

Pilar Vázquez Cuesta llamó la atención con razón acerca de la sarta de errores y falsedades que menudean en los estudios de Guillermo de Torre –*Literaturas de vanguardia* (1925) e *Historia de las literaturas de vanguardia* (1953)—, demostrando el desconocimiento que entonces se tenía en España del *modernismo* portugués.

Gracias al libro que se comenta en las presentes páginas, *Adriano del Valle y Fernando Pessoa (Apuntes de una amistad)*, la verdad es que resulta factible obtener una visión al menos ajustada sobre el capítulo más destacado de las conexiones españolas de Pessoa. Su autor, Antonio Sáez Delgado, ya había entregado en los últimos años alrededor de esta cuestión el artículo “*Inscriptions: Rogelio Buendía, primer traductor de Fernando Pessoa en España*” (*Insula*, 1999), así como la monografía *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (Mérida, 2000), aunque el antecedente más inmediato del volumen ahora reseñado ciertamente se halla en el trabajo *Geografía postal. Epistolario Fernando Pessoa-Rogelio Buendía-Adriano del Valle-Isaac del Vando-Villar*, publicado en 1997 en la magnífica revista extremeña de vocación iberista *Espacio/Espaço Escrito*.

El propósito principal de la obra es analizar y reproducir la correspondencia entre Pessoa y el sevillano Adriano del Valle, redactor jefe de la conocida revista ultraísta *Grecia* además de poeta, prosista, articulista, traductor y artista plástico. Él fue, con seguridad, el español con quien Pessoa mantuvo un trato más prolongado debido a la fuerte atracción que sentía por Portugal, la cual le conduciría a conocer a nombres destacados de las letras vecinas como Almada Negreiros, António Botto, José Pacheco, Teixeira de Pascoaes, Eugénio de Castro o Mário de Sá-Carneiro, difundiendo antes que nadie en España la obra de algunos de ellos. Hoy muy pocos recuerdan a este personaje, sin duda en buena parte a causa de su ingreso en Falange y a la labor que desarrolló en la política cultural franquista.

Particularmente a explicar la lusofilia de Adriano del Valle se dedican algunos epígrafes iniciales de la obra, a través de los que es posible ver de qué modo la revista *Contemporânea* se convirtió en punto de encuentro de los escasos acercamientos entre autores vanguardistas españoles y portugueses. Dirigida por el arquitecto José Pacheco, desde su primer número en 1922 esta publicación daría muestras de un sugestivo espíritu de cooperación ibérica –no siempre bien entendido, por cierto, desde posiciones portuguesas de signo integrista– que lleva a que aparezcan en sus páginas colaboraciones de autores como, al margen del propio Adriano del Valle, Corpus Barga, José Francés, Antonio Rey Soto, Ramón Gómez de la Serna o Rogelio Buendía. De manera recíproca, en España algunas notas se hacían eco de la existencia de *Contemporânea*, como es el caso de un texto incluido con el título “Aproximación hispano-lusitana” en *La Provincia*, donde se dice literalmente que ésta era “la mejor revista de arte puro de Europa”.

¿Cómo se fragua la amistad entre Pessoa y Adriano del Valle? Las páginas que anteceden a la transcripción de la correspondencia entre ellos informan de que tal hecho se produce cuando el sevillano contrae matrimonio y

pasa la luna de miel en Lisboa, ocasión en la que podrá conocer personalmente a numerosos escritores portugueses, entre ellos a Pessoa. En una entrevista realizada en el año 1947 a Adriano del Valle en el *Diário de Lisboa* –convenientemente recuperada, a la vez que otros valiosos testimonios, por Antonio Sáez Delgado– se recordará aquel acontecimiento y la oportunidad que supuso para conocer al autor luso: “Recuerdo también que pasé en Lisboa 23 días, y que cada uno de ellos conviví varias horas con Pessoa, conversando largamente sobre temas literarios, y establecimos una convivencia epistolar a mi regreso a España, que considero interesantísima por el valor que tiene para mí el pensamiento del poeta, expuesto en las cartas que tengo”. En otra entrevista publicada por las mismas fechas en el *Diário Popular*, Adriano del Valle referirá la misma experiencia: “También conocí a Fernando Pessoa. Incluso éramos amigos. Fue él quien un día me enseñó un libro de Mário de Sá-Carneiro, otro gran poeta que la muerte se llevó tan pronto. Con Fernando Pessoa traduje algunas poesías de ese libro”. Más detalles es posible encontrar en una nueva entrevista, ahora radiofónica, en la Emisora Nacional Portuguesa: “Entonces conocí a un gran poeta portugués cuya obra es perdurable en mi memoria. Fernando Pessoa. Él me puso en contacto con la juventud literaria de aquel tiempo. Recuerdo que Fernando Pessoa poseía un libro inédito de otro gran poeta portugués, Mário de Sá-Carneiro, muerto en París. En colaboración con Pessoa realicé varias traducciones de aquel libro titulado *Indícios de Oiro*, poemas que publiqué en revistas españolas”.

En efecto, los textos mencionados de Mário de Sá-Carneiro –la narración breve “El sexto sentido”, de *Princípio*, y el poema “El Lord”, de *Indícios de Oiro*– aparecieron en *La Provincia* en agosto de 1923. A propósito, cabe preguntarse en este punto por qué Adriano del Valle no se convirtió en el primer traductor español de Pessoa, cuando todo concurría para que pudiese serlo. Lo cierto es que existe alguna declaración en que Adriano del Valle manifestaba su intención de trasladar poemas pessoanos, entre ellos la *Ode Marítima*, pero entre sus papeles, al parecer, no se han descubierto documentos que permitan verificar que tal voluntad se viese cumplida.

Indudablemente uno de los principales méritos de este *Adriano del Valle y Fernando Pessoa (Apuntes de una amistad)* es que pone a disposición de los lectores españoles las cartas cruzadas por los dos. En 1996 estas mismas cartas habían sido reveladas en Portugal por Manuela Parreira da Silva en el volumen *Correspondência Inédita*, en un apartado específico denominado “Relação com ultraístas espanhóis”, pero ahora resultan más accesibles y además están traducidas y acompañadas de copiosas notas, repletas de datos interesantes, que acreditan la familiaridad de Antonio Sáez Delgado con el asunto estudiado. En total son 14 cartas –10 de Pessoa y 4 de Adriano del Valle–, dirigidas entre el 31 de agosto de 1923 y el 10 de noviembre de 1924, cuya lectura se hace indispensable, más allá de lo que cae en el ámbito de lo personal, que no es mayoría, con el objeto de observar las inquietudes estéticas de los movimientos vanguardistas español y portugués y, de paso, ampliar el conocimiento de la

presencia entre nosotros de Pessoa. Hay que dar la bienvenida, por todo ello, a esta obra, concebida con perspicacia y elaborada con rigor.

Buena oportunidad es ésta, en fin, para de modo general evocar el sentido, afortunadamente cada vez menos real, de aquellas palabras del lusitanista José Ares Montes cuando decía lo siguiente: “El recelo y menosprecio de los portugueses hacia lo español, la incomprensión y desdén de lo portugués por parte de los españoles, han estado de acuerdo, salvo honrosísimas excepciones, en no prestar atención a los estudios comparativos entre las dos literaturas”.

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ, *Sexualidades: Teorías Literarias Feministas*, Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá/Centro Asesor de la Mujer, 2003, 239 pp.

Extenso e intenso es el recorrido ofrecido por Beatriz Suárez Briones sobre la historia del feminismo, así como de su influencia, decisiva y constructiva, en el despertar de una nueva crítica literaria distanciada de la ideología patriarcal, la cual, al servicio del sistema dominante, ha sido responsable de la elaboración y mantenimiento de un canon en el que los textos consagrados lo son precisamente en virtud de su transmisión de valores y experiencias reconocidos como universales. Los postulados feministas supusieron no solamente otra manera de pensar, de abrir los ojos hacia lo que estaba vedado o velado (deberíamos decir normativizado), sino también otro modo de leer y ver los textos en los que la perspectiva femenina aparecía estereotipada o simplemente no aparecía. Feminismo y crítica literaria feminista llevan consigo el compromiso de recuperar, incluir y construir la voz distorsionada y silenciada de las mujeres con el propósito de que estas voces hablen por sí mismas, desde su experiencia, puesto que únicamente desde la experiencia dada a conocer se puede acceder de la pasividad, ser objeto, a la actividad, ser sujeto. Las premisas feministas y sus logros, fieles a la responsabilidad de (re)edificar la identidad femenina, interceden en la pluralidad de niveles que configuran la sociedad, andocéntrica por excelencia, en un proceso de transformación todavía inconcluso en aras de ese nuevo sujeto agente. Transformación que, partiendo de la toma de conciencia, implica un ataque radical hacia uno de los pilares más poderosos y opresores que sostienen la sociedad, el sistema, y que no es otro que la cultura. La encrucijada entre feminismo y cultura, y particularmente la cultura de la palabra escrita, aquella que escribe la historia, es recogida con rigor y exhaustividad por Beatriz Suárez en su ensayo *Sexualidades: Teorías Literarias Feministas*, con el que obtuvo el Premio de Investigación María Isidra de Guzmán en el año 2002 y que ha sido editado por el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares y el Centro Asesor de la Mujer en el año 2003.

El título escogido por Beatriz Suárez alude directamente a la convergencia entre cultura escrita o textualidad y reivindicación feminista o de género al amparo de la categoría sexualidad, piedra fundamental sobre la cual se construyen los cimientos identitarios. La metáfora de esta convergencia aparece reflejada en la ingeniosa amalgama que es “sextualidades”, y desde la que se parte hacia la andadura de leer y analizar los textos posicionándonos como mujeres. Este punto de partida ha sido, y es, de suma importancia, desencadenando el nacimiento de la crítica literaria feminista y la recuperación de una literatura escrita por mujeres cuya tradición se había relegado a la pérdida, al olvido o a la peor de las clausuras que es el silencio. Las mujeres sencillamente no escribían o producían obras menores, y aquellas incorporadas al canon lo fueron por la razón de que no constituían una amenaza para la estabilidad de éste. Conceptos como re-visión (de textos) y resistencia (ante los textos), aplicados a la actitud de leer no de acuerdo con la norma imperante, esto es, masculina, burguesa, heterosexual y blanca, sino desde una perspectiva de lectoras o de lo que se ha llamado la *lectora resistente*, nos sitúan en el contexto inicial de las teorías literarias feministas.

En este contexto se destaca la trascendencia del lenguaje como instrumento de poder, y por tanto de control, en la medida de que es uno de los mayores contingentes de la realidad que nos afecta. Debemos admitir, pues, que esta realidad se encuentra *manipulada* por quienes mantienen dicho control e imponen a través de él *su* realidad. Sin embargo, las influencias de las corrientes semiótica y psicoanalítica han apuntado hacia el carácter no sólo representativo que posee la palabra, incidiendo en su capacidad de construcción. El feminismo ha aprovechado este influjo para considerar al lenguaje como un elemento liberador en función de su contenido constructivo, consideración que ha calado con profundidad en la crítica lesbiana estableciendo su propia tradición, como dice Beatriz Suárez, “nombrando nombres”. Somos, por tanto, nuestro lenguaje, aquello que podemos nombrar, construir y representar con mediación de nuestra capacidad expresiva y ese “aquello” tan indeterminado es *nuestra* realidad, terciada por las características particulares, jerarquizadas, de cada contexto social y personal: edad, raza, clase, educación. No puede entenderse el nacimiento de la crítica feminista negra y del Tercer Mundo sin tener en cuenta estos factores condicionantes, los cuales, asimismo, han provocado la evolución del feminismo blanco de la década de los 1970 al feminismo multicultural de 1980 y 1990.

Ligado a esta capacidad constructiva y representativa del lenguaje, la crítica feminista arquetípica propone la recuperación de una mitología exclusivamente femenina, con el propósito de crear lo que una de sus principales defensoras, Mary Daly, denominó “Be-Friending” y que se ha incorporado a nuestra lengua como *sororidad* o *gínergía*, identificación y refuerzo entre mujeres, pretendiendo el despertar de una autoconciencia comunal a través de la mitificación de la experiencia individual. Por otra parte, factores como la clase y la raza se tomaron como perspectiva a la hora de analizar los textos

literarios según el feminismo marxista, considerando los textos como productos de una determinada situación histórica.

En este océano de influencias y confluencias nos coloca Beatriz Suárez en el primer apartado de su ensayo. Seguidamente, a lo largo de los dos viajes continuados que configuran el corpus central de su trabajo, nos conduce a través de las oleadas feministas de los años 1970 y 1980-90, con la precisión y la destreza de quien sabe navegar sobre palabras. Sus reflexiones, comentarios, así como el aparato de notas a pie de página demuestran no sólo un vasto conocimiento sobre feminismo y teorías literarias, sino también la dedicación y el esfuerzo personal por transmitir con absoluta claridad el despliegue ideológico movilizad por la crítica feminista. Este despliegue se ha llevado a cabo paulatinamente, tomando y retomando conceptos, exponiéndolos a debate, mediante una actitud creada a partir de la conciencia y el compromiso. Cuestiones como política y poética sexual, la construcción social y cultural del género, así como sexualidad femenina e identidad sexual, toman fuerza desde el feminismo de 1970 hasta nuestros días, estrechando e intensificando la relación entre escritoras y lectoras, entre vida y literatura, pues la literatura, en suma, da cuenta de la experiencia vivida o al menos nombrada en la imaginación, que es también otro modo de vivirla. Del yo prohibido (¿deberíamos decir prohibida?) a la escritura de mujeres, de escribir con el cuerpo a escribir el cuerpo, haciéndolo lenguaje, resumen grosso modo el quehacer y el avance de un pensamiento que es praxis, que es carne.

Este ensayo no es únicamente un manual cuidadoso y cuidado, documentado y esclarecedor; el trabajo de Beatriz Suárez despierta conciencias, sus (in)conclusiones no remiten tan sólo a los logros y a los avatares o al estancamiento que establecen las categorías binarias, sino a algo más importante como es la falta de compromiso que corre en nuestros tiempos. La aportación de sus palabras es también una llamada a ese compromiso, desde él se han escrito.

Susana Díaz Núñez
Universidade de Vigo

CERVANTES, M. DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta/Fundación Gala-Salvador Dalí, 2003, 2 vols. de 672 y 192 pp.

Estamos ante el ejemplar número 564 de los 998 que componen la tirada limitada de esta joya bibliográfica, compuesta de modo artesanal e ideada por la editorial del grupo Planeta de Agostini, S. A. en colaboración estrecha con la Fundación Gala-Salvador Dalí para conmemorar conjuntamente el primer centenario del nacimiento del pintor de Figueres, en 1904, y el cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de 1605. El volumen correspondiente al *Quijote* tiene una medida de 37x37 cm. para conservar el tamaño original de las 38 ilustraciones de Dalí y 672 páginas.

El tomo titulado *Estudios*, de 192 páginas, mide 24x24 cm. y se compone de cuatro apartados, dos de ellos correspondientes al análisis de la obra y a la relación de Dalí y el *Quijote*, escritos por Martín de Riquer, miembro de la Real Academia Española y eminente cervantista. Los dos restantes profundizan en la estética de Dalí ante la novela y pertenecen a Montserrat Aguer, directora del Centro de Estudios Dalinianos y comisaria del Año Dalí.

La relación de Martín de Riquer con el *Quijote* se remonta a la década de los sesenta y a sus primeras ediciones de la obra del escritor alcalaíno. En 1960 publica un texto para estudiantes titulado *Cervantes y el Quijote*, que amplió con el título *Aproximación al Quijote* una década más tarde. Desarrolla sus estudios cervantinos con *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda* (1988) y con la edición del Quijote apócrifo de Avellaneda. El primer texto sobre el *Quijote*, estaba basado en la explicación por capítulos y personajes, al hilo de la narración cervantina. El texto actual que sirve de introducción a esta edición es el mismo que publica la editorial Planeta como edición crítica del *Quijote*, elaboración más sofisticada y documentada que los primeros textos, que sin embargo, conserva muchos fragmentos de aquellos.

Las notas aclaratorias son de tipo lingüístico, literario y cultural y se encuentran en los márgenes del cuerpo del texto, cuyo contenido versa sobre libros de caballerías (esclarecedor para comprender el contexto literario de la obra y la problemática de un género que no ha pasado a la posteridad, pero que ilumina muchos pasajes de la obra), Avellaneda, literatura provenzal, e historia de la literatura. Uno de los aspectos que caracterizan el texto del profesor Riquer son los asteriscos que acompañan a muchos de los títulos que encabezan los capítulos, los cuales remiten a una pauta interpretativa sobre el lance descrito, en la que puede aparecer otras referencias bibliográficas. Cada cierto número de páginas se incluye uno de los dibujos, alusivo al contenido de la novela, bajo el que se incluye la cita que inspira el motivo daliniano. De esta manera, la hermenéutica de unas ilustraciones con fuerte contenido simbólico es más factible.

El estudio preliminar, incluido en el otro tomo y titulado sencillamente "El Quijote", desarrolla los motivos que considera relevantes en el orden característico del clásico comentario literario. Los dos primeros capítulos, de mayor erudición, son los que presentan mayores diferencias con respecto a *Aproximación al Quijote*. El primer epígrafe corresponde a la publicación de la novela en su época y en los siglos posteriores, y el segundo se relaciona con el propósito del *Quijote*, donde Martín de Riquer realiza un análisis detallado de la repercusión y popularidad de los libros de caballerías y un más pormenorizado estudio de las críticas de los autores graves a este género. Por su parte, los dos siguientes tratan de diversos aspectos de los personajes principales, ya que se revelan para el académico el mayor acierto de la obra, lo que le confiere su calidad literaria universal. En el que se refiere a la locura de don Quijote, esta se explica por la sublimación del amor a Dulcinea, personaje fantástico de referente real complejo y opuesto, del que se analiza, puntualizadamente, su evolución y

su vinculación a los dos protagonistas. El apartado que alude a la composición, tipos y estilo de la obra reúne una serie diversa de rasgos tales como la pertinencia o no de la inclusión de relatos paralelos a la trama principal, los supuestos descuidos de Cervantes, la representación social y los personajes vinculados a la locura, el análisis de los trazos principales de la personalidad de Sancho y don Quijote, la extremada complejidad de construcción de la novela con respecto a los autores-narradores, los arcaísmos, los diálogos y el humorismo del *Quijote*. Por último, Martín de Riquer señala los criterios de la presente edición y los estudios que ha tenido en cuenta para realizar el suyo.

En el segundo apartado llevado a cabo por el académico, “Dalí y el *Quijote*”, hace un repaso somero por las ediciones ilustradas de la novela de Cervantes para pasar rápidamente al análisis personal de algunos de los dibujos, los que retratan, a su juicio, los momentos álgidos, añadiendo ciertas objeciones a la interpretación del pintor de algunos de los pasajes, ya que Riquer considera escrupulosamente la representación de lo narrado en el dibujo. Asimismo, llama la atención de la ausencia de Dulcinea y de Ginés de Pasamonte, aunque, finalmente, acepta la libertad del creador para descifrar de manera personal el sentido de la obra.

Las primera de las dos partes pertenecientes a Montserrat Aguer es la interpretación pictórica y las influencias de cada uno de los 38 dibujos, realizados en 1945 en Estados Unidos, alentado Dalí por una carta de su padre que le animaba a emprender la ilustración del *Quijote*. La segunda es la biografía del pintor, desglosada en los años en los que suceden acontecimientos fundamentales para su vida privada y pública. El primer capítulo, entonces, “Dalí y la fuerza de la imaginación” se abre con una introducción sobre la versatilidad artística del ampurdanés, la génesis de la serie de acuarelas y dibujos en tinta china y su faceta como ilustrador de grandes obras de la literatura universal. A continuación, delimitando la extensión a un máximo de dos páginas en las que ya está incluida la representación pictórica de nuevo, aunque a menor escala, la comisaria del Año Dalí analiza los dibujos temática y formalmente. Destaca continuamente las fuentes de inspiración naturales, como el paisaje mediterráneo, y artísticas, como el barroco, el manierismo, Velázquez, Leonardo da Vinci y todos los italianos de la escuela veneciana y florentina, sin olvidar a Pablo Picasso o Vermeer. Asimismo, Montse Aguer no deja de reseñar las diferentes técnicas empleadas en cuanto a lo pictórico (el cubismo de las formas geométricas, los pequeños puntos indicativos) y en cuanto a lo interpretativo, a la esencia espiritual de la obra (a través del reiteradamente señalado método paranoico-crítico, basado en las asociaciones sistemáticas y espontáneas propias de la paranoia). Algunos motivos insistentes como la presencia de diversos planos en los que resalta una figura humana de sombra alargada, una esquemática representación de vida (pueblo, horizonte rocoso, bosque) o la aparición de formas arquitectónicas de raíces renacentistas italianas, sobre todo de influencia berniniana, son debidamente interpretados por Montserrat Aguer, la cual indica que la figura que atrajo realmente a Dalí fue don Quijote, con un

Sancho casi siempre en segundo plano, por la capacidad extraordinaria de encarnar, con su naturaleza obsesiva, el método paranoico-crítico. Por último, la comisaría del Año Dalí incluye cinco dibujos preparatorios, uno de ellos precedente de la ilustración de la aventura de los molinos de viento.

Es sorprendente la variedad de registros empleados y la combinación de técnicas, desde cuadros elaborados al detalle y con una apariencia clara de estar terminados, hasta simples trazos idealizados, combinación de rectas y curvas, de corte surrealista, que pretenden captar la esencia de un concepto. Resalta la precisión anatómica de los personajes, la asociación de elementos del subconsciente y la presencia reiterada de motivos como la lanza roja y el juego de espirales. En palabras del padre de Salvador Dalí en la carta que le envía animándolo a la realización del proyecto, el *Quijote* consigue que las facultades dalinianas puedan “sobresalir extraordinariamente”, proporcionando a ambos artistas la posibilidad de enriquecerse mutuamente.

Alexia Dotras
Universidade de Vigo

NAVARRO DURÁN, ROSA, *Alfonso de Valdés, autor del “Lazarillo de Tormes”*, Madrid: Gredos, 2003, 202 pp.

La búsqueda de identidad que ha caracterizado gran parte de la literatura del siglo XX parece haber auspiciado la abundancia de estudios que han surgido para reconocer la autoría de uno de los libros más singulares de nuestra lengua: *Lazarillo de Tormes*. La polémica ha acompañado a estas publicaciones tal y como recoge Xavier Tubau en su artículo “Un autor para el *Lazarillo*”, en *Quimera*, nº 240, Barcelona, 2004, pp. 43-49. Es en este marco donde se encuentra el ensayo de Rosa Navarro Durán *Alfonso de Valdés, autor del “Lazarillo de Tormes”*. En él su autora intenta demostrar que el *Lazarillo* tiene un autor conocido: Alfonso de Valdés.

Estructura su exposición en doce capítulos. La introducción conforma el primero, donde presenta a Alfonso de Valdés como autor del *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* y del *Diálogo de Mercurio y Carón*, caracterizándolo como erasmista. Afirma que es el autor del *Lazarillo de Tormes* y que, para demostrarlo, no va a aportar nuevos documentos, sino que leerá textos ya conocidos con otro enfoque. Anuncia alguna de sus hipótesis: el texto no se conserva tal como fue escrito y su escritura se llevó a cabo entre 1529 y 1532.

En el segundo capítulo expone que en el prólogo del *Lazarillo* conviven dos discursos distintos fundidos en uno: el del escritor, dirigido hacia los lectores, y el de Lázaro, dirigido a “Vuestra Merced”. Rosa Navarro cree que entre ambos falta un folio (p.20) en el que estaría el argumento (p.21). Apoya esta teoría en la separación manifiesta entre los tratados (que llevaría a considerar lógica una separación más marcada entre el final del prólogo y el inicio de la obra) y el supuesto “argumento”, que sí aparece en los preliminares de tres obras modelos para el *Lazarillo* (*La Celestina*, *La comedia Thebaida* y *La*

Lozana Andaluza). Explica asimismo el anonimato de la obra basándose en la tradición literaria y en los hábitos de Alfonso de Valdés.

Rastreando textos anteriores en los que hay concordancias en masculino y femenino para la fórmula “Vuestra Merced”, reinterpretada en el capítulo tercero, se concluye que en el *Lazarillo* corresponde a una mujer. Desde aquí la autora extrae esta idea: ella es una dama que se confiesa con el arcipreste de San Salvador, preocupada por la conducta de éste. Trata de dar así una explicación coherente a la pormenorización del “caso” por parte de Lázaro.

En las referencias históricas del capítulo cuarto se concreta la época reflejada en la obra y cómo Alfonso de Valdés tenía conocimiento de los mismos.

En el capítulo quinto se propone relacionar el *Baldo* y el *Lazarillo*. Para ello busca ideas erasmistas comunes en ambos textos y sitúa el *Lazarillo* como modelo de la biografía de Cíngar. El propósito de este estudio no es otro que defender la hipótesis de que el *Lazarillo* se imprimió por primera vez en Italia (p. 51, nota al pie 74), ya que la adaptación del *Baldus* publicada en Sevilla en 1542 fue hecha por el impresor de origen italiano Dominico de Robertis.

Los personajes sin nombre propio del *Lazarillo* se vinculan con el desfile de ánimas del *Diálogo de Mercurio y Carón* en el sexto. Esta anonimía generaliza representando los distintos estados. La autora asocia a la intención de crítica erasmista el hecho de que gran parte de ellos sean personajes pertenecientes a la Iglesia.

Las posibles lecturas de Alfonso de Valdés integran el capítulo más extenso (ochenta y nueve páginas). La autora indaga en la tradición literaria y relaciona mediante temas, tópicos, ideas, enlaces, expresiones o situaciones comunes el *Lazarillo* con *Cárcel de amor*, *La Celestina*, *Propalladia*, las comedias de Plauto, *La comedia Thebaida*, *Retrato de la Lozana Andaluza* y el *Cancionero de obras de burlas*.

En el capítulo octavo trata de demostrar mediante usos lingüísticos comunes (expresiones, términos...) y recursos literarios (políptoton, comparación...) que el *Lazarillo* refiere a la misma época que la *Segunda Celestina* (1534), de Feliciano Silva.

En el noveno anota cómo Joan Timoneda ya había relacionado entre sí, en 1559, las comedias plautinas, *La Celestina*, *La comedia Thebaida* y las obras de Torres Naharro.

En el décimo busca huellas de la lectura de la obra de Fray Antonio de Guevara *Relox de príncipes* en el *Diálogo de Mercurio y Carón* y el *Lazarillo de Tormes*.

En el undécimo intenta encontrar rasgos de estilo que aúnen las obras conocidas de Alfonso de Valdés con el *Lazarillo*; de este modo, relaciona sus cartas con el *Lazarillo* a través del uso de la primera persona y de algún vocablo común. La conexión entre los diálogos y el *Lazarillo* se establece mediante el léxico, el cambio temporal de pasado a presente y la recurrencia de algunas ideas.

En el último capítulo sintetiza todo lo anterior (obras leídas, ausencia de argumento, ideología y relato epistolar como profesión de Alfonso) para dar mayor fuerza a su hipótesis.

En una obra bien cuidada en su acabado son mejorables con vistas a ediciones posteriores algunas erratas, como “mutilación” (pp. 15, 17, 19, 21, 23, 25 y 27, margen superior de cada página); “prohibe” (p. 122, nota al pie 203; p. 176); “rayectoria” (p. 149); “Recordar además que Lázaro es pregonero es excusado” (p. 160); “een l *Lazarillo*” (p. 174).

La forma externa elegida por la autora repite temas, citas y lugares a lo largo del ensayo, como ella misma reconoce en la página 192. Llamam la atención algunas notas al pie elaboradas como digresiones (nota 66, p. 45; nota 84, p. 55; nota 123, p. 71; nota 153, p. 89; nota 232, p. 147; nota 248, p. 165) y cierta heterogeneidad en los sistemas de citación.

Rosa Navarro Durán elabora un estudio el que deja ver claramente su tendencia favorable hacia Alfonso de Valdés (“¡Genial Valdés!”, p. 186) y hacia aquellos con los que tiene afinidades interpretativas (“La agudeza de Timoneda y su buen olfato literario”, p. 170).

Alfonso de Valdés, autor del “Lazarillo de Tormes”, como trabajo de investigación, es la hipótesis de una autoría, no su demostración. Rosa Navarro sí demuestra que el autor del *Lazarillo de Tormes* es un escritor culto, conocedor de la tradición literaria, con gran ingenio y sutil ironía, pero no aporta pruebas contundentes que permitan afirmar a ciencia cierta que éste sea Alfonso de Valdés.

María Jesús Fontela Fernández.
Universidade de Vigo

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid: Biblioteca Nueva (Colección Estudios Críticos de Literatura, 7), 2003, 254 pp.

Especialista en la Generación de 1927 y en la poesía de los Siglos de Oro, sobre todo de Lope de Vega, el catedrático de Literatura de la Universidad de Murcia Francisco Javier Díez de Revenga puede afrontar con éxito la tarea de rastrear las huellas de la poesía renacentista y barroca en los escritores contemporáneos. La recepción de poetas como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Quevedo o Lope, entre otros, en los poetas del siglo XX, nuestros contemporáneos, es el objetivo de las reflexiones de este volumen. Conocida es la vinculación de los miembros del 27 con la tradición poética castellana y su voluntad de fundirla con los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, sin olvidar por supuesto a escritores de la talla de Bécquer, Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez. En realidad se trata de un procedimiento que los escritores no han dejado de utilizar hasta nuestros días.

En efecto, Díez de Revenga pone en contacto a San Juan de la Cruz y a Pedro Salinas, a Cervantes y a Eduardo Mendoza, a Federico García Lorca y a toda la poesía áurea, al Barroco y a Rafael Alberti, a Gerardo Diego y a Lope de Vega, otra vez a Lope de Vega y a José Hierro, a Miguel Hernández y a Quevedo. No es ésta empresa fácil sino que requiere un conocimiento profundo de la materia y la clarividencia de quien no sólo ha buceado en numerosas ocasiones en este mar revuelto de la poesía, sino que además ha puesto en ello la perspicacia y la sensibilidad del que además de meditar sobre estos asuntos disfruta con la frecuentación de la mejor literatura castellana de todos los tiempos.

En primer lugar el rasgo que sobresale de toda la obra es sin duda la capacidad de trabajo para aportar tantos datos y citas que demuestran de un modo convincente la vinculación estrecha entre las figuras cimeras de la literatura clásica y los poetas más conocidos del siglo XX. La reflexión del profesor Díez de Revenga es clarividente, amena y ejemplar, pues bajo la constante, y a buen seguro necesaria, erudición libresca late la frescura pedagógica de quien no puede ocultar su devoción por la enseñanza.

Un libro como éste ilumina de una forma definitiva el aserto que todos hemos repetido acerca de los lazos estrechos entre aquellos poetas de los siglos XVI y XVII y estos del extinto siglo XX. Si algún rasgo extraliterario los emparenta, además de sus afinidades poéticas que el profesor murciano desvela con maestría, sería tal vez el de la brillantez que como una suerte de paradigma ha enlazado siempre a las dos generaciones poéticas, o grupos poéticos más menos azarosos, de mayor entidad y calidad literaria de todo los tiempos.

Pascual García

JOSA, LOLA, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel: Edition Reichenberger, 2002, 333 pp.

La tesis del compromiso de Juan Ruiz de Alarcón en su quehacer como dramaturgo con el proyecto de reforma sociopolítica de Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, es el punto de partida del que arranca esta obra en la que la autora analiza las comedias publicadas en las dos *Partes*, a excepción de las de más temprana elaboración (*La cueva de Salamanca* y *La manganilla de Sevilla*), así como los juicios de la crítica en torno a los temas y protagonistas alarcónianos, para ofrecer, al final del estudio, un índice nuevo de sus obras dramáticas organizado en torno al eje de la evolución del galán.

En el capítulo I, “Años de escritura bajo un programa de reforma: el conde-duque de Olivares y el teatro de Juan Ruiz de Alarcón”, Lola Josa rastrea el paralelismo existente entre el dramaturgo mexicano y el primer ministro de Felipe IV y encuentra en el privado Licurgo de *El dueño de las estrellas* el eco preciso de las propuestas reformistas de Gaspar de Guzmán. Asimismo, identifica en el proceso creador de Alarcón y en el ideario olivarista el sustrato común de la doctrina estoica que presenta la razón como bien irrenunciable y

reconoce en el ejemplo de los protagonistas alarconianos una llamada a la reforma moral, comprometida, por propia convicción del dramaturgo, con el plan regenerador de Olivares.

Bajo el epígrafe “Rey-planeta y humano-rey: dos posibilidades dramáticas”, el segundo capítulo se centra en la deuda que mantienen Ruiz de Alarcón y el Conde Duque de Olivares con el pensamiento del jesuita Juan de Mariana y su *De Rege et Regis Institutione* (1598), obra en la que hallaron ambos inspiración y argumentos. A través del análisis del papel del rey y del privado en las comedias *Los favores del mundo*, *El dueño de las estrellas*, *Ganar amigos*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados*, la autora justifica el protagonismo de la figura del privado frente a la del monarca en el teatro de Alarcón en base a un “laicismo razonable” con origen estoico, que lo lleva a relegar la función del rey por encomendación divina poniendo a prueba su condición humana, contexto en el que el privado gana importancia como guía del monarca en el arte del buen gobierno.

“El descubrimiento de la voluntad como proceso dialéctico en el teatro de Alarcón”, capítulo tercero, se abre con la constatación de la propuesta del dramaturgo mexicano en su búsqueda de una sociedad distinta: el sometimiento “al yugo de la razón” (*El tejedor de Segovia*, v. 176). Se identifica en las comedias alarconianas una evolución progresiva desde la dependencia humana a la voluntad divina hasta la libertad de acción sin miedo al castigo de los dioses, reflejada en el debate en torno al comportamiento en sociedad de sus protagonistas. Lola Josa revisa en este punto la opinión generalizada de la crítica en torno a la comedia moral alarconiana como canalización de la frustración del autor ante las injurias que le ocasionó su maltrecha figura, concluyendo que la dimensión moral de su teatro debe ser interpretada, sin embargo, en función de su voluntad de ofrecer a través de sus personajes un espejo donde se mirasen los hombres que habrían de hacer realidad los sueños reformistas del Conde Duque. Por último, analiza la presencia de las ideas de Séneca y Maquiavelo en el pensamiento del dramaturgo mexicano a través de los conceptos de la razón y la virtud, pilares en los que se asienta el progresivo descubrimiento que el héroe alarconiano hace de la voluntad como único camino para alcanzar la libertad e independencia frente a la fortuna.

El cuarto capítulo, “El crisol de los caracteres alarconianos”, constituye un análisis de la pretendida extrañeza y modernidad atribuidas a lo largo de los siglos a la producción dramática de Ruiz de Alarcón, novedad que radica, según la autora, en el tratamiento singular de los personajes visto a la luz de su inclusión en la tradición del *docere et delectare* y de su motivación reformadora. Su mayor logro sería, pues, haber dado un paso más en la evolución del teatro al liberar de su inmovilidad a los personajes de la Comedia Nueva otorgando a sus protagonistas una individualidad y una hondura psicológica hasta entonces desconocida.

El análisis de la evolución del héroe a través del estudio de cada una de las piezas dramáticas permite identificar en éste un descubrimiento progresivo

de la propia voluntad en un proceso que, tras múltiples pasos intermedios, culmina en Licurgo, emblemático héroe alarconiano. Así, en “El galán: la conquista de la potestad del arbitrio”, quinto capítulo, se procede a la lectura crítica de los propios textos dramáticos, que, examinados desde la perspectiva del conjunto de la producción de Ruiz de Alarcón, revelan la existencia de un proceso creador vertebrado por el propósito de hacer del personaje tipificado por la Comedia Nueva un verdadero carácter, proceso que se inicia con los galanes de la comedia de enredo en pugna por conquistar su libertad e independencia con respecto a la voluntad divina, y que sólo después, tras la culminación de la comedia de caracteres, continúa su trayectoria evolutiva en los dramas de honor y políticos y en el género trágico, ya desde la madurez de un compromiso socio-político que exige que los caracteres dramáticos salgan del ámbito de la intimidad para verse implicados en problemas de Estado.

Tras el análisis central de la figura del héroe, cuya evolución será el eje de su propuesta de clasificación final, Lola Josa dedica aún un último capítulo a las peculiaridades de la dama y el criado alarconianos, poniendo en cuestión algunas de las ideas reiteradas al respecto por la crítica. En lo que se refiere a la dama, la autora revela que, frente a la tipificación impuesta por la Comedia Nueva y frente a la pretendida falta de sensibilidad con la que se ha afirmado que trata a sus damas, es posible reconocer en el conjunto de la obra dramática de Alarcón, en especial en la figura de Inés de *El examen de maridos*, un perfil novedoso que, en la línea de la propia voluntad y libertad, ofrece rasgos paralelos a los del héroe. Con respecto al gracioso, Josa parte del hecho de que algunos graciosos alarconianos reproducen el tipo del donaire tradicional de la Comedia Nueva en aparente contradicción con la originalidad que al respecto le ha atribuido la crítica y concluye que el dramaturgo mexicano recurre al gracioso tradicional de la comedia española del siglo XVII en las obras de mayor implicación socio-política que suponen la culminación de la trayectoria que lleva del galán-tipo al galán-héroe, que, dotado de un firme carácter heroico, no necesita más ayuda que la de su propia voluntad y razón, y que la originalidad de Ruiz de Alarcón en este terreno reside en la delimitación clara de las funciones del gracioso, construido según la práctica de la Comedia Nueva, y del criado, que se configura con rasgos originales en la línea del criado-amigo.

Por último, propone la autora el índice que, bajo el criterio de la madurez de carácter del galán, ordena el corpus publicado en las partes de 1628 y 1634 mediante la distinción entre comedias de enredo (*La industria y la suerte*, *El semejante a sí mismo*, *Los favores del mundo*), comedias de transición entre la comedia de enredo y la de carácter (*Todo es ventura*, *El desdichado en fingir*, *Mudarse por mejorarse*), comedias de caracteres (*Las paredes oyen*, *La prueba de las promesas*, *Los empeños de un engaño*, *La verdad sospechosa*, *El examen de maridos*), tragedia (*El dueño de las estrellas*), dramas políticos (*Ganar amigos*, *La amistad castigada*, *Los pechos privilegiados*), dramas de honor (*El tejedor de Segovia*, *La crueldad por el honor*), drama teológico (*El Anticristo*), comedia de magia (*La cueva de Salamanca*) y comedia mágico-religiosa (*La manganilla de Melilla*). La convergencia cronológica entre esta

clasificación ordenada bajo la perspectiva novedosa de la evolución del héroe y las fechas de composición de las comedias propuestas por estudios precedentes se revela como la prueba más determinante a la hora de constatar la validez del criterio con el que la autora ha investigado la intención dramática alarconiana.

Finalmente una amplia bibliografía en la que no faltan los estudios más recientes y un índice de nombres propios clausuran este volumen con el que Lola Josa contribuye a enriquecer el panorama de los estudios sobre Juan Ruiz de Alarcón, matizando con solidez argumental algunas ideas comúnmente aceptadas por la crítica y estableciendo un hito de obligada referencia para los que pretendan en el futuro profundizar en el sentido y alcance último del corpus dramático del mexicano.

Ana Belén Iglesias Garrido
Universidad de Vigo

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *El acomodado don Domingo de Don Blas. Segunda parte*, Germán Vega García-Luengos, ed., Kassel: Edition Reichenberger, 2002, 199 pp.

El descubrimiento de la inédita *Segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas* por Germán Vega García-Luengos entre los fondos de la Biblioteca Nacional procedentes de la biblioteca del Duque de Osuna inauguró hace una década una fértil línea de investigación que, desarrollada inicialmente en varios artículos, ha encontrado su punto culminante en esta obra cuyo máximo logro es, al margen de la edición crítica del texto desconocido, haber probado definitivamente la autoría de Juan Ruiz de Alarcón.

Tras un prefacio inicial en el que Vega García-Luengos reconoce las trabas existentes para la atribución de la comedia al dramaturgo mexicano, al tiempo que especifica los objetivos principales de la edición y expresa su agradecimiento a personas e instituciones, el volumen se abre con un extenso estudio introductorio en el que se acomete, en primer lugar, la cuestión central de la autoría. Al pormenorizado estudio bibliográfico del impreso hallado y a la sinopsis argumental, que incluye un análisis de las características del tiempo y el espacio dramáticos, le sigue la exposición de los argumentos que justifican la inclusión de la pieza teatral en el breve corpus alarconiano. El examen de los aspectos métricos revela, en este sentido, coincidencias fundamentales con el proceder de Alarcón: la extensión de los metros, los cambios de estrofa, el destacado lugar de la redondilla, la combinación de rimas oxítonas y paroxítonas y el característico pasaje de silva 2ª ofrecen un primer argumento que apunta ya al mexicano como autor.

La analogía en expresiones, imágenes e ideas con otras incluidas en todas las comedias de las dos *Partes* publicadas por Ruiz de Alarcón constituye una segunda prueba de peso. Vega García-Luengos anticipa ya, en estas páginas preliminares, algunos de los paralelismos más significativos que sustentan la conexión alarconiana, pero del total de recurrencias –cerca de cuatrocientas– da

cumplida cuenta en el aparato de notas a pie de página que acompaña al texto dramático.

En todo caso, son las relaciones de la *Segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas* con *No hay mal que por bien no venga*, la primera comedia en torno a la figura de don Domingo, las que proporcionan los argumentos más sólidos para la atribución. La estrecha proximidad en la textura métrica, la coincidencia en la fuente, las alusiones a personajes y acontecimientos de la primera parte, el mantenimiento de los rasgos fundamentales de los personajes, el modo de presentar la figura central avanzado el primer acto y una serie de recurrencias significativas entre las dos, no deja lugar a dudas de lo justificado de la hipótesis defendida por Germán Vega García-Luengos.

Una vez probada, en mi opinión, la autoría alarconiana, el editor acomete el análisis de la obra dando cuenta de su originalidad en el conjunto de la producción del dramaturgo mexicano. En primer lugar, se enfrenta al problema de la cronología desde el supuesto de la proximidad en la composición de *No hay mal que por bien no venga* y la *Segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas* y desde el cuestionamiento de la idea del retiro de Ruiz de Alarcón como autor dramático a raíz de su designación en 1625 como funcionario del Consejo de Indias, proponiendo para *No hay mal que por bien no venga* una fecha de redacción tardía en torno a 1633 o 1635, alejada, por tanto, de la franja entre 1623 y 1625 señalada por otros investigadores. La no inclusión de la comedia entre las 20 publicadas por el autor, la presencia de elementos métricos en el límite de su práctica habitual, la referencia textual a la atribución de sus comedias a otros escritores, la supuesta alusión en la segunda parte a la obra de Calderón *Peor está que estaba* fechada en 1630 y la evolución de la figura del gracioso son los criterios que permiten a Germán Vega García-Luengos concluir que las dos comedias protagonizadas por don Domingo de Don Blas representan la última propuesta dramática de Juan Ruiz de Alarcón.

En segundo lugar, el análisis de don Domingo, protagonista absoluto de la pieza, indica que no se trata de un figurón, por más que en su construcción dramática puedan encontrarse influencias de ese tipo, sino de un personaje en el que confluyen novedosamente las figuras del gracioso y del galán. La dualidad de la comedia se refleja en la coexistencia de lo original y lo heredado en un juego de contrastes que se manifiesta de manera singular en la configuración de los personajes, que escapan a la caracterización maniquea impuesta por la Comedia Nueva para reaparecer ante el espectador como caracteres complejos en los que tienen cabida tanto las virtudes como los defectos. Sin embargo, la personalidad de don Domingo, que había sido presentada y resuelta magistralmente por el autor en *No hay mal que por bien no venga*, adolece en esta segunda parte de una falta de medida que la convierte en contradictoria y que echa por tierra su funcionamiento dramático, de modo que el sentido del texto es incierto y depende excesivamente, por lo precipitado y contradictorio del desenlace, de la tercera parte que Alarcón pensaba escribir.

Desde la constatación de la primacía absoluta de la palabra sobre la acción y desde el reconocimiento de un discurso eficaz, inteligente, divertido y sobrio, el editor se detiene también en el análisis de la propuesta poética que subyace a esta última obra alarconiana, culminación de los procesos que habían ido apareciendo en su teatro anterior.

Asimismo, Vega García-Luengos se ocupa de los aspectos relativos a la representación en un análisis detallado que interpreta la extrema sencillez del planteamiento escénico como una réplica a los usos coetáneos cada vez más proclives al desarrollo de los efectos visuales y espectaculares, y que constata el propósito de focalizar la atención del espectador en el protagonista a través del vestuario, la utilería y otros elementos escénicos.

El esquema métrico, con las tablas de la distribución de las diferentes estrofas en cada jornada y de sus porcentajes globales en la comedia clausura el estudio introductorio, al que le sigue una bibliografía selecta y actualizada que incluye cerca de 60 obras citadas a lo largo del libro.

Finalmente se da cuenta del sistema de citas y abreviaturas empleado, así como de los criterios de edición y anotación, los habituales en la edición crítica de textos dramáticos áureos, estrictamente llevados a la práctica por el editor.

Y, por último, cierra el volumen el texto dramático acompañado por un aparato de notas a pie de página que incluye, además de los paralelismos con otras obras de Alarcón, comentarios de carácter textual y aclaraciones acerca del léxico y del sentido de los versos.

La edición de la *Segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas* a cargo de Germán Vega García-Luengos ofrece, en definitiva, varias líneas novedosas para la investigación en torno al corpus dramático de Juan Ruiz de Alarcón. Lo inesperado de la autoría probada, el ofrecimiento de una edición crítica solvente del texto inédito y la exposición cabal en el discurso introductorio de una serie de consideraciones que matizan ideas comúnmente aceptadas por la crítica en lo referente a la cronología de las comedias, la motivación económica o la destreza en la construcción de caracteres, servirán de estímulo, sin duda, a la formulación de nuevas teorías que vendrán a enriquecer el conjunto de los estudios alarconianos.

Ana Belén Iglesias Garrido
Universidad de Vigo

DÍAZ MARTÍN, JOSÉ ENRIQUE, *Cervantes y la magia en el "Quijote" de 1605*, Málaga: Universidad de Málaga, 2003, 454 pp.

En su defensa del hombre como centro del ideario humanista, Giovanni Pico della Mirandola acudió sin el menor pudor a proponer unas tesis mágicas para apoyar su apología, pues hay una magia "perfecta y suprema" que no es sino la "perfección absoluta de la filosofía natural" (cito por la traducción del *Discurso sobre la dignidad del hombre* efectuada por Pedro J. Quetglas, Barcelona:

PPU, 1988, p. 93). Sin duda la magia, el pensamiento mágico, tenía entonces, en los albores del mundo moderno, una presencia y alcance que a nosotros hoy, lectores ya del siglo XXI, se nos hace difícil reconocer, pero que alcanzaba a niveles y componentes muy distintos de la sociedad, como magníficamente mostró para la época que nos ocupa –*et non solum*– Julio Caro Baroja.

Las literatura no fue una excepción y ese pensamiento mágico se deja traslucir en algunas importantes expresiones literarias del Siglo de Oro español, como sucede con el primer *Quijote*; a él dedica este trabajo José Enrique Díaz Martín con el propósito “de dar cuenta pormenorizadamente de las operaciones literario-epistemológicas en que ese tipo de pensamiento (también llamado mítico) se formaliza con un diseño artístico; o sea, explora una dimensión mágica del libro de Cervantes y ensaya una interpretación hasta cierto punto esotérica (en el moderno sentido de oculta y en el sentido etimológico de relacionada con la salvación o la redención) de la obra” (p. 11).

El libro que ahora reseño es el resultado de una larga investigación que en un primer formato permitió a su autor la obtención del grado de doctor en Filología Hispánica y, ahora, corregida y revisada, se constituye en un interesante trabajo a caballo entre el ensayo y la aportación erudita, que ofrece una lectura sugerente del *Quijote* de 1605 (no de la segunda parte publicada diez años después según se explica en p. 15). Ha de ser incluido entre los trabajos que, desde diversas perspectivas, tras el libro seminal de Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, 1925), han intentado contextualizar el *Quijote* dentro de las coordenadas histórico-culturales del Renacimiento, en este caso a través del análisis de las huellas visibles que el pensamiento mágico renacentista de raíz neoplatónica ha dejado en la novela cervantina.

Este tipo de trabajos que intenta establecer las posibles relaciones entre magia y *Quijote* no es nuevo, como el propio autor reconoce en su certero análisis de la bibliografía precedente (véanse pp. 27-40 y 219-224), pero también hay que reconocer que, en buena medida, hasta la fecha, lo que sobre todo había preocupado a la crítica era “lo que podíamos llamar ‘magia menor’, supersticiosa o popular; esto es, brujas, hechiceros, ensalmos, licantropía, adivinación, etc.; y cuando aparece algún elemento de la ‘magia mayor’ o culta, se ha achacado al contexto temático y social en que se desarrolló su obra” (p. 27). Díaz Martín sigue otra senda más compleja basada en un análisis agudo de los textos fundamentales de la época sobre el pensamiento mágico (véanse los capítulos II y IV y las pp. 445-446), complementado con una inteligente utilización de la bibliografía crítica más importante sobre el tema (véanse los apartados II, 1; IV, 4 y las pp. 451-454). Todo ello se combina con una solvente aplicación de ideas y conceptos procedentes de diversas teorías críticas sobre el hecho literario en el siglo XX, que incluye no sólo la estética de la recepción (pp. 69-74) y el estructuralismo (cap. III), sino también las ideas de Booth sobre el narrador implícito (pp. 56-63), las teorías –tan sugerentes como discutibles– de Ruth El Saffar (pp. 429-432), e, incluso, el debate que se viene sosteniendo en fechas recientes sobre las posibilidades de aplicación a la literatura española aurisecular

(y en especial a la narrativa cervantina) de la dicotomía crítica anglosajona *romance* / novela (pp. 327-353).

El libro se ha escrito con un estilo ensayístico y pedagógico digno de ser resaltado, con abundantes síntesis recapituladoras, buen uso de recursos argumentativos y expresiones de *captatio benevolentiae* que no significan, antes al contrario, inseguridad o falta de convencimiento. En este sentido, el autor muestra un amplio dominio de la materia filosófica renacentista (véase por ejemplo el apartado IV, 3), que le lleva a manejarse con soltura y pericia entre ella y, en consecuencia, a proponer sugerentes análisis de episodios y personajes del *Quijote*, como el que equipara a don Fernando con el gigante Pandafilando de la Fosca Vista (cap. VI). El libro, en efecto, incorpora un contenido filosófico importante, difícil, pues, para aquellos que nos acercamos desde otras disciplinas; por ello, es muy de agradecer el estilo empleado.

Según se ha indicado antes, este trabajo tiene su base en una tesis doctoral, convenientemente modificada para esta ocasión. Unos de los procedimientos que se ha seguido para tal propósito es el de la incorporación de una serie importante de textos entre paréntesis cuadrados que, si bien se hubiera podido prescindir de tal símbolo gráfico, proporcionan un adecuado indicio de la honradez intelectual del autor: a través de esos pasajes José Enrique Díaz Martín reflexiona sobre sus propias ideas, como también sobre las sugerencias que otros lectores han hecho de su texto, a la manera cervantina.

Cervantes y la magia en el "Quijote" de 1605 es un volumen extenso (casi quinientas páginas), con un aparato bibliográfico muy bien seleccionado en el que, como es natural en la inabarcable bibliografía cervantina, podría haberse añadido alguna entrada más (por ejemplo el artículo de E. C. Riley sobre la influencia de Apuleyo en Cervantes, que complementaría el capítulo VIII; puede leerse ahora en la miscelánea póstuma de Riley, *La rara invención*, Barcelona: Crítica, 2001), pero en nada empaña la labor honrada, inteligente y bien organizada que Díaz Martín proporciona al lector con esta su primera, y valiosa, aportación extensa al cervantismo.

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

TORRES, BÉNÉDICTE, *Cuerpo y gesto en el "Quijote" de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, 317 pp.

Con su acostumbrada perspicacia, el malogrado Edward C. Riley nos aseguraba que una de las mayores virtudes de Cervantes en la elaboración del *Quijote* era la de haber construido mediante el uso de la palabra dos personajes con una fuerza visual tal que son aun reconocibles por aquellos que no han leído su obra magna, la de crear verbalmente una pareja con un potencial visual inaudito, dado que su imagen se impregna poderosamente en la mente del lector. Según el profesor Riley, Cervantes se sirvió para ello, fundamentalmente, de tres factores, una descripción basada más bien en detalles "escogidos y

dosificados” que pormenorizada, en primer lugar; dar forma a una caricatura gráfica pero lingüística, en segundo lugar; y, por último, dotar a la estructura de su obra, como consecuencia de la locura de don Quijote, de un alto componente plástico y visual. Por otra parte, el mismo Riley, en otro de sus trabajos, nos advertía de que “Cervantes es, con Joyce, uno de los mejores parodistas de la historia”.

Pues bien, el libro de la hispanista francesa objeto de esta reseña, en cierto modo, viene a dar buena cuenta de estos dos aspectos, pues su objetivo principal no es otro que el estudio de “la escenificación del cuerpo y de los ademanes” en el *Quijote*, pero teniendo muy presente “que su escenificación estriba en el juego de la escritura”. Son, por lo tanto, dos los resortes que pone en juego el alcaláino y en los que fundamenta su análisis Bénédicte Torres: el cuerpo, como medio de expresión, y la palabra, como vehículo de comunicación. Precisamente el elemento paródico del libro se sustenta en múltiples ocasiones en la tensión que se produce entre lo que se expresa verbalmente y lo que se gesticula, esto es, el contraste entre lo que se dice y lo que se hace.

El libro de Bénédicte Torres consta de un *Prefacio* a cargo de Agustín Redondo, en el que de manera sucinta pero precisa se ofrece un panorama de lo que la hispanista gala desarrolla a continuación pormenorizadamente, destacando la novedad del enfoque, así como la originalidad de los planteamientos y de sus conclusiones; de una breve *Introducción*, en la que se cifran las directrices del estudio; cuatro grandes secciones en las que se analiza el comportamiento kinésico de los personajes, haciendo especial énfasis, como era dable esperar, en el lenguaje corporal y gestual de don Quijote y Sancho, su respuesta ante el mundo, así como sus aspiraciones: la primera sección o parte trata sobre la escenificación del cuerpo heroico, la segunda, sobre el cuerpo amoroso, la tercera, sobre el cuerpo doliente y la cuarta, de la del cuerpo grotesco a la del cuerpo socializado; una conclusión, en la que se recogen de forma conjunta las apreciaciones dispersadas en los cuatro apartados y se ofrece una valoración final, sintetizada en el juicio o leyenda que la cierra, y que dice así: “la escritura del cuerpo pasa a ser el cuerpo de la escritura”; por último, el corpus bibliográfico citado en la notas al texto.

En el primera parte, la “Escenificación del cuerpo heroico”, Bénédicte Torres parte del apriorismo de que el *Quijote* es esencialmente y en su conjunto un texto paródico. Prueba de ello es que adopta como buena la definición genérica que sobre la novela cervantina emitiera Daniel Eisenberg de que se trata de “un libro de caballerías burlesco”. Partiendo de ahí y haciendo hincapié en el uso cervantino de la intertextualidad, Bénédicte Torres compara al héroe cervantino, su disposición física, sus armas y el uso de ellas, sus enemigos y enfrentamientos, así como el papel que desempeña Sancho como escudero, la dinámica del cuerpo en los combates y las manifestaciones de la violencia con el orbe del *Amadís de Gaula*, para llegar a la conclusión de que lo mismo a nivel kinésico que verbal, de que tanto los actos de los personajes como sus palabras,

acentúan la dimensión burlesca del libro, en tanto que se produce un desfase entre deseo y realidad. No obstante el rebajamiento al que somete Cervantes en su obra a todo lo relacionado con el belicismo de los libros de caballerías, su ideal y expresión verbal, debido a la incapacidad de don Quijote para emular tales gestas, la ilusión, observa Torres, se mantiene merced a la sabia utilización por parte del narrador principal –o juego de narradores del *Quijote*– de un léxico guerrero, que viene a suplir las deficiencias de las actuaciones quijotescas, a la par que ahonda, precisamente por el contraste, en el tono paródico del libro. A pesar de los distintos análisis que se han efectuado sobre la utilización paródica de los materiales caballerescos en el *Quijote*, valga de ejemplo el libro de Howad Mancing, *The Chivalric World of "Don Quijote"* (Columbia: University of Missouri, 1982, pp. 13-21 y 217 y ss.), el estudio sobre la “Escenificación del cuerpo heroico” de B. Torres ofrece una panorámica sumamente completa y, sobre todo, da una visión novedosa sobre tal asunto, en tanto que tiene como referente la utilización de Cervantes de la dinámica corporal, su trabajo con la verbalización del gesto, en un mundo por completo diferente en su realismo al genéticamente estilizado de los libros de caballerías. El único reparo que cabe poner estriba en el hecho de considerar el *Quijote* tan sólo como un libro paródico y/o un libro de caballerías burlesco, que no es sino, a nuestro juicio, una visión parcial y sesgada, aunque innegable, de la novela cervantina, por cuanto su entidad literaria sobrepasa con creces los límites de la parodia en los que no tienen cabida las cuestiones metaliterarias y otros elementos correspondientes a la diégesis de la obra que la convierten en la primera novela moderna.

En la segunda sección, la “Escenificación del cuerpo amoroso”, la hispanista francesa analiza la implicación del cuerpo y el gesto en la comunicación no verbal del sentimiento amoroso. Centra su estudio, en primer lugar, en la relación ficticia de don Quijote con Dulcinea, en los combates amorosos del caballero con las damas que tientan su castidad y su comportamiento con aquellas que tienen a bien solicitar su ayuda; para realizar, a continuación, la misma operación, pero teniendo como eje el comportamiento kinésico de Sancho Panza, tanto en su papel de intermediario de los amores de su amo y de su protagonismo en la transformación de Dulcinea, como de su relación con los otros personajes femeninos de la trama, desde la doble perspectiva del combate y la cortesía; en último lugar, dada la decisiva presencia temática del hecho amoroso en la materia interpolada de la obra, escudriña el comportamiento erótico de los personajes episódicos, estableciendo una división tripartita consistente en la locura amorosa, los reencuentros y el amor amenazado. De este modo, Bénédicte Torres nos advierte de la variedad de registros puestos en juego por Cervantes; del uso del carnaval con claros fines paródicos y de la teatralidad de la escenificación amorosa; de la impotencia erótica de don Quijote, así como de la tensión que rezuma entre su ideal y sus impulsos más íntimos; y del original papel que desempeña Sancho en la relación de su amo con Dulcinea, en tanto que se convierte más en un obstáculo que en un intermediario, a más del trueque de papeles en que deviene su relación con

don Quijote a causa del desencanto de Dulcinea. Lógicamente, al igual que en el apartado primero, la autora se interesa por la utilización cervantina del cuerpo y el gesto en clave exclusivamente paródica y, sirviéndose especialmente de los estudios de sus mentores, Agustín Redondo y Monique Joly, parte de la posible impotencia sexual de amo y mozo, de la inversión de papeles en su trato con las mujeres y de la fuerte presencia femenina en el hecho amoroso. Por lo tanto, de nuevo, nos parece que se ofrece una visión sesgada de la realidad del *Quijote* y de un uso claramente interesado de la expresión verbal cervantina, siempre en favor de su visión paródico-burlesca, como lo evidencia el silencio bibliográfico de aquellos autores que tratan del sentimiento erótico en el *Quijote* desde la otra orilla, sirvan como botón de muestra el estudio que del amor del héroe realiza Juan Bautista Avallé-Arce en su libro *Don Quijote como forma de vida* y el artículo de Francisco Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, recogido en *Trabajos y días cervantinos*.

La tercera sección del libro, la “Escenificación del cuerpo doliente”, tiene como objetivo el análisis del comportamiento kinésico de don Quijote y Sancho ante la violencia resultante de los encuentros heroicos y amorosos. Al igual que en la sección primera, se compara de continuo el texto cervantino con el *Amadís de Gaula*, para acentuar la dimensión paródica del *Quijote*. Resalta en su estudio el hecho de la resistencia del héroe ante tanto varapalo, como indicador de su comicidad en el intento de *ser* un caballero andante; la utilización cervantina de un léxico perteneciente al campo semántico de la violencia y sus consecuencias y manifestaciones físicas para paliar su defecto en la acción de la obra, dado que en el *Quijote*, en claro contraste con los libros de caballerías, se restringe enormemente su uso; las distintas formas en que se manifiesta el dolor en la expresión corporal, siempre reveladoras de la tensión entre lo que don Quijote es y lo que quiere ser al nivel de la fábula, y cómo se utiliza tanto desde el combate heroico como desde el amoroso en los episodios laterales. Sumamente revelador son las conclusiones a las que llega sobre la utilización cervantina de los tratados médicos de su época, que inciden en la distancia que media entre los libros de caballerías y los nuevos usos medicinales, así como de la conciencia corporal que adquieren los protagonistas, que refuerza poderosamente su identidad como personajes independientes, libres y autónomos.

En la cuarta y última sección, “De la escenificación del cuerpo grotesco a la del cuerpo socializado”, se pasa revista “a las necesidades naturales del cuerpo y a las relaciones entre los personajes fuera de los contextos belicosos y amorosos”. Si en la parte tercera se compraba la manifestación kinésica del cuerpo doliente en el *Quijote* con la del *Amadís* y se reflejaba el conocimiento cervantino de los tratados y usos médicos de su época, ahora se incide en la comparación con la novela de Garcí Rodríguez de Montalvo y con los tratados de comportamiento o manuales de cómo portarse, con especial atención a *El Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco. En buena medida, el gran protagonista de este apartado es Sancho Panza, pues es su figura la que cobra

singular relieve en tanto en cuanto que es la encarnación carnavalesca de don Carnal. No en vano es Sancho el que manifiesta el triunfo de la vida en tanto que es el responsable de buena parte de las expresiones corporales más grotescas y escatológicas, y en claro contraste y lucha con don Quijote y su ideal de vida ascética. Bénédicte Torres se hace eco de la importancia que adquiere toda la realidad corporal en el *Quijote*, pero siempre tratado con suma naturalidad, de la importancia de la comida y la bebida, así como del sueño; asimismo analiza el uso que hace Cervantes del lenguaje no verbal en los encuentros entre personajes, de la importancia que adquiere el uso teatral del cuerpo enmascarado, y del travestismo como reflejo del mundo al revés típico del carnaval, aunque el uso femenino del mismo tenga otras implicaciones; y del reflejo kinésico en la relación de don Quijote y Sancho y su progresiva entrada en el mundo social. De nuevo, el resultado vuelve a poner de manifiesto la dimensión paródica del texto, basada en las tensión que se produce entre el ser y el parecer.

En suma, en *Cuerpo y gesto en el "Quijote" de Cervantes*, Bénédicte Torres realiza un estudio nuevo y original de la obra más importante de nuestra literatura, dado que se centra en el campo de la expresión escritural del uso del cuerpo y del gesto, de la importancia que adquieren los personajes y su dimensión corpórea como reveladora de su más íntimo ser y su enfrentamiento con el mundo que los circunda y de la dimensión paródico-burlesca del libro.

Juan Ramón Muñoz Sánchez
Universidad Autónoma de Madrid

ALVAR EZQUERRA, MANUEL, *De antiguos y nuevos diccionarios del español*, Madrid: Arco/Libros, 2002, 483 pp.

Bajo el título de *De antiguos y nuevos diccionarios del español*, Manuel Alvar Ezquerra nos ofrece una obra que supone un paso más en la compleja tarea de aportar a los estudios de lengua española una auténtica historia de su Lexicografía.

Los albores del nuevo siglo han traído distintos trabajos que contribuyen al estudio de la historia de la lexicografía española. Dolores Azorín (2000), en *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*¹, emprende una empresa similar a la que hoy reseñamos en cuanto que su obra recopila antiguos artículos de temática lexicográfica ordenados con criterio cronológico a la par que temático.

A estos se une ahora la útil recopilación de dieciocho trabajos que, según lo que advierte el propio autor en el prólogo de la obra, forman parte de la historia de los diccionarios del español en la que lleva trabajando muchos

¹ Azorín Fernández, Dolores (2000), *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Publicaciones de la Universidad de Alicante: Colección Monografías.

años. En este mismo prólogo comenta Alvar Ezquerro que los trabajos se reproducen tal y como aparecieron publicados en su día, salvo en algunos casos en los que no ha podido resistirse a la modificación y actualización de los mismos.

Estos trabajos que se corresponden con otros tantos capítulos se ordenan con un criterio fundamentalmente cronológico de la forma siguiente: “Los diccionarios del español en su historia”, “Los primeros siglos de nuestra lexicografía”, “El largo viaje hasta el diccionario monolingüe”, “Notas sobre el repertorio léxico de Andrés Gutiérrez de Cerezo”, “Lebrija, autor de diccionarios”, “Nebrija, ¿comprendido?”, “El léxico español en las «Diccionones quae per artem sparguntur» de las *Introducciones latinae* de Nebrija”, “El diccionario de Richard Percyvall”, “El *Vocabulario italiano e spagnolo* de Lorenzo Franciosini”, “La *Explicación de algunos nombres antiguos* del ms. 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, “Los repertorios léxicos de Alejandro de Luna”, “La *Nomenclatura* de Lorenzo de Robles”, “El *Diccionario* de la Academia en sus prólogos”, “El *Diccionario* de Terreros”, “El *Diccionario de sinónimos* de don Tomás de Iriarte”, “Los diccionarios ideológicos del español”, “Diccionarios monolingües del siglo XX” y “Lexicografía dialectal”. Tras estos capítulos se incluye una completa bibliografía a cargo de Pilar Salas Quesada, dividida en “Estudios” y “Diccionarios”, que facilita múltiples referencias de fuentes primarias y secundarias para la investigación en lexicografía del español, a pesar de que manifiesta ciertas ausencias de cierta relevancia como la *Historia de la Real Academia Española* de Alonso Zamora Vicente², de gran utilidad al abordar el estudio de la lexicografía académica, o la *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES)* de Hans Josef Niedereche³ o el interesante trabajo de Peter Billaudelle⁴, en lo que se refiere a fuentes secundarias o estudios, y las referencias a multitud de diccionarios del siglo XIX⁵ sobre todo.

Los tres primeros capítulos abordan desde distintas perspectivas el nacimiento y evolución de los diccionarios del español desde los primeros repertorios léxicos. En “Los diccionarios del español en su historia”, se dibuja una esquemática presentación de la lexicografía española desde el siglo XV hasta finales del siglo XX., en la que se hace inventario de las obras fundamentales realizadas entre estos siglos. Tal es el caso de los trabajos de Alonso de Palencia,

² Zamora Vicente, Alonso (1999), *Historia de la Real Academia Española*, Madrid: Espasa Calpe

³ Niedereche, Hans Josef (1994-1999), *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES)*, Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.

⁴ Billaudelle, Peter (1999), *Spanischsprachige Lexikographen im Spiegel der Prologe ihrer Werke (1780-1925)*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

⁵ Sería aconsejable incluir las referencias a las obras de Manuel Núñez de Taboada o Adolfo de Castro y Rossi entre otras.

Antonio de Nebrija, Francisco del Rosal, Sebastián de Covarrubias, la Real Academia Española, Manuel Núñez de Taboada, Vicente Salvá, Ramón Joaquín Domínguez, Juan Peñalver, Manuel Rodríguez Navas, Julio Casares o María Moliner, entre otros. Es inevitable que, al corresponderse los capítulos con artículos presentados con anterioridad de forma independiente, las informaciones se repitan en mayor o menor medida, como ocurre en el segundo capítulo, “Los primeros siglos de nuestra lexicografía”, en el que, partiendo de los glosarios medievales que preceden a Nebrija nos acerca, de nuevo, al desarrollo de la lexicografía española en sus primeros siglos de vida, deteniéndose, sobre todo, en la tarea de Nebrija y el paso de los materiales recopilados por éste a los autores de diccionarios bilingües, que a su vez servirían de fuente a Covarrubias, hasta la aparición del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española. En esta misma línea de presentación de los primeros repertorios de la lexicografía del español, se encuentra el tercer capítulo, que lleva por título “El largo viaje hasta el diccionario monolingüe”. En esta ocasión, Manuel Alvar Ezquerro nos descubre las motivaciones que llevaron a dar el salto desde los diccionarios bilingües con el español, hasta los diccionarios monolingües del español. Alvar Ezquerro no se conforma con llegar hasta Covarrubias como primer autor de una compilación monolingüe, la presencia de etimologías y la dependencia de la lengua española con respecto al latín los entiende todavía como restos de ese bilingüismo, que, según nuestro autor, sólo desaparece por completo con la decisión de la Real Academia Española en su undécima edición de 1869 de su diccionario usual de eliminar las etimologías y ofrecemos “un diccionario monolingüe en toda su extensión” (p.108).

Ahondando en los inicios de nuestra lexicografía, el capítulo cuarto estudia con detalle el repertorio léxico que Andrés Gutiérrez Cerezo incluyó al final de su *Brevis Grammatica* con el fin de aclarar los vocablos dudosos que aparecían en la misma. Alvar realiza una clasificación y descripción de los artículos lexicográficos que presenta dicho repertorio y establece relaciones de mutua dependencia entre esta obra y los trabajos lexicográficos nebrisenses. Como ocurrirá con otros capítulos en el conjunto de estudios que nos ocupa, la relevancia de la obra analizada parece escaparse en cierto modo de las expectativas que *a priori* genera el estudio de la historiografía lingüística española en el ámbito de la Lexicografía. Pequeños repertorios como los de Gutiérrez Cerezo o Alejandro de Luna serán merecedores de un capítulo aparte, mientras que las referencias a Covarrubias, Salvá o Domínguez entre otros tendremos que encontrarlas en los panoramas introductorios iniciales.

Los tres estudios que siguen están dedicados a tratar en exclusiva de la obra de Antonio de Nebrija, figura fundamental en todo trabajo que pretenda dar cuenta de la historia de la gramática y lexicografía españolas. En “Nebrija, autor de diccionarios”, Alvar no se limita a describir y analizar con detalle los dos grandes repertorios bilingües más conocidos del autor, es decir, el *Lexicon hoc est Dictionarium ex sermone latino in hispaniensem* o *Diccionario latino-español* y el

Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem o el *Vocabulario español-latín*. Además de detenerse en estas obras comenta el trabajo del autor en otras parcelas del léxico, como el pequeño glosario de términos dudosos que incluyó tras su gramática latina o el breve diccionario de carácter jurídico *Latina vocabula ex iure civili in voces hispanienses interpretata*. Por otra parte, nuestro autor destaca la repercusión futura que los trabajos de Nebrija tendrán en la historia de la lexicografía europea.

El segundo de los capítulos destinados a profundizar en la imprescindible figura de Nebrija dentro del panorama de la Historiografía Lingüística española tiene el sugerente título de “Nebrija, ¿comprendido?”. En éste se analiza la repercusión y utilidad de los trabajos lexicográficos nebrisenses en el momento de su publicación y en los siglos posteriores, tanto en España como en Europa. Uno de los aspectos en los que más se detiene el autor es en el hecho de que los diccionarios de Nebrija, el *Diccionario latino-español* y el *Vocabulario de romance en latín*, no presentaran ejemplos ni citas autorizadas. Afirma que, a pesar de que la utilidad para los estudiantes de latín pareciera quedar mermada por esta ausencia, esto no era así puesto que Nebrija se conformaría en sí mismo como una autoridad, “había impuesto su criterio y su saber, y no era preciso recurrir a otros autores” (p.139). Esto no fue del todo comprendido por algunos adicionadores posteriores que se empeñaron en incluir referencias textuales de autores clásicos o compendios de términos árabes con la intención de incrementar las posibilidades de uso de los repertorios nebrisenses. Del análisis que realiza Alvar Ezquerro de la figura y obra de Antonio de Nebrija puede concluirse que su trabajo se caracterizó fundamentalmente por su originalidad y por su carácter de pionero en la lexicografía europea.

Profundizando en los trabajos lexicográficos del maestro sevillano, en “El léxico español en las «Dictiones quae per artem sparguntur» de las *Introductiones latinae* de Nebrija”, Manuel Alvar analiza con detalle los aspectos relativos a la autoría y rasgos fundamentales del pequeño glosario que Nebrija incluye tras las *Introductiones latinae*. Este glosario perseguía como principal fin aclarar al lector de su gramática los términos que le pudieran resultar dudosos. Nuestro autor aporta multitud de ejemplos tomados de las sucesivas ediciones del pequeño glosario adosado a la gramática (1481, 1492, 1493 y 1495) en los que las claras diferencias que se establecen ya desde el primer listado al segundo parecen revelar la mano de un segundo autor distinto del maestro Nebrija. Apunta Alvar que en este pequeño glosario ya se deja entrever cómo será el *Diccionario español-latino* de 1492 y que es aquí sobre todo donde radica su relevancia. Si bien es cierto que este glosario posee un gran interés para los estudios de la historia de la lexicografía española, también lo es que en un trabajo de dimensiones reducidas como el que estamos reseñando debería, si cabe, ceñirse más a las obras fundamentales de dicha historia en la que, como veremos más adelante, deja el autor algunas pequeñas lagunas.

Ya en los capítulos introductorios comenta Alvar Ezquerra que en el largo camino hacia el diccionario monolingüe aparecen en primer lugar obras de carácter bilingüe o plurilingüe con español de gran calidad, que posteriormente servirán de fuente para los primeros repertorios del español. Este es el caso del diccionario que se analiza en el octavo capítulo, “El diccionario de Richard Percyvall”, un diccionario que se publicó en 1591 con el título *A Dictionaire in Spanish, English, and Latine*, que aparece como parte de la *Biblioteca Hispanica* de Percyvall. Afirma Alvar que el fin de esta obra era facilitar a los ingleses la comprensión del español. Además se detiene en analizar la repercusión y éxito de este diccionario en su tiempo.

Siguiendo el camino que nos lleva hasta el nacimiento de la lexicografía monolingüe española, nos encontramos en el noveno capítulo con un trabajo que aborda el análisis de “El *Vocabulario italiano e spagnolo de Lorenzo Franciosini*”, un diccionario bilingüe de 1620. Los aspectos fundamentales hacia los que dirige el estudio son la selección del corpus, la descripción de los tipos de artículos lexicográficos que presenta el diccionario, las consideraciones personales y comentarios irónicos que evidencian algunas definiciones, las fuentes a las que pudo recurrir Franciosini para su elaboración y la bibliografía posterior que su obra generaría.

El décimo capítulo lleva por título “La *Explicación de algunos nombres antiguos* del Ms. 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid”. En este punto, y, a pesar de las breves referencias realizadas en los capítulos iniciales al *Tesoro* de Covarrubias, es inevitable notar la falta algún estudio monográfico de esta obra, tanto por su carácter de pionera en la lexicografía monolingüe española, como por la relevancia posterior dentro de la misma. Este hecho se hace más llamativo si tenemos en cuenta que el trabajo presenta capítulos monográficos destinados, como éste, a pequeños repertorios adosados a obras gramaticales o literarias, o a los trabajos de Alejandro de Luna o Lorenzo de Robles, que, pese al gran interés que pueden despertar, no pueden compararse al trabajo del conquisador Covarrubias. Alvar Ezquerra refiere con detalle las cuestiones relativas a la disposición y partes de las que consta este apéndice inserto en el manuscrito de principios del siglo XVII. A continuación coteja los 180 términos que recoge la *Explicación de algunos nombres antiguos* con los *Nombres arábigos* de Argote de Molina y con la obra de López de Tamarid. Finalmente, nuestro autor reconoce que el valor de este texto es más extrínseco, por el lugar en el que aparece, que intrínseco, y reproduce para concluir el capítulo, el texto completo de este breve glosario.

Si la inclusión del trabajo anterior como capítulo independiente dentro del conjunto del estudio de Alvar puede resultar una decisión atrevida teniendo en cuenta la intención de conformar la obra como una base inicial para una historia de la lexicografía española, también resulta sorprendente que el siguiente capítulo se destine a profundizar en “Los repertorios Léxicos de Alejandro de Luna”. En su obra *Ramillete de flores poéticas* publicada en 1620, incluye Alejandro de Luna dos breves repertorios de palabras. El primero y más extenso contiene

“Los vocablos y modos de hablar dificultosos de la lengua española”, y el segundo presenta los “Miembros y partes del Hombre y de la Mujer”. Tras la breve descripción de estos repertorios léxicos, Alvar deja la puerta abierta a futuras investigaciones acerca del análisis de las fuentes bibliográficas que manejó en su momento Alejandro de Luna.

En la línea de otorgar mayor relevancia a pequeños glosarios, repertorios y nomenclaturas que no han conseguido un gran reconocimiento a lo largo de los estudios de historia de la lexicografía española, el capítulo que sigue a continuación trata de “La nomenclatura de Lorenzo de Robles”. Entre los manuales de enseñanza del español que se publican en los siglos de oro, Alvar destaca esta nomenclatura de Lorenzo de Robles que lleva por título *Advertencias y breve método para saber leer, escribir y pronunciar la lengua castellana, con buena ortografía, jamás escrita por esta orden, para enseñar nuestra lengua a los franceses*. De este repertorio le llama la atención sobre todo algunas referencias en el prólogo que revelan parte de la ideología del autor, el número total de voces que consigna, un total de 1256, y las fuentes que utilizó Lorenzo de Robles, entre las que destaca Oudin. Alvar concluye reconociendo que esta nomenclatura no supone nada nuevo en la tradición lexicográfica con el español, pero que resulta llamativa por el modo en el que el autor presenta los materiales.

La tiranía del espacio y la necesidad de reducción de los contenidos en un volumen manejable obliga posiblemente a Alvar a resumir los trabajos lexicográficos de la Real Academia Española en el capítulo “El Diccionario de la Academia en sus prólogos”. Según comenta el propio autor al comienzo de este estudio (p. 253): “Leer los prólogos que figuran al frente de los diccionarios académicos es poco menos que averiguar cuál ha sido la evolución de la lexicografía española en los dos últimos siglos y medio, contribución nada desdeñable a nuestra cultura y a nuestra filología.”

A través del análisis de los prólogos incluidos por la Academia al comienzo de las sucesivas ediciones de sus diccionarios, Alvar Ezquerro dibuja la evolución de los aspectos de técnica lexicográfica y las decisiones fundamentales tomadas por la Real Academia Española en relación con la macroestructura y microestructura de sus obras. El autor volverá a tratar de la lexicografía académica en el penúltimo estudio que incluye en esta recopilación de trabajos, cuando se dispone a analizar los diccionarios monolingües del siglo XX.

Sin duda, el siglo XVIII español está marcado en el ámbito de la Lexicografía por la fundación y aparición del primer diccionario de la Real Academia Española, y por la publicación del *Diccionario* del jesuita Esteban de Terreros y Pando. Manuel Alvar Ezquerro recoge el prólogo que ya había realizado de esta obra con el fin de testimoniar la importancia de este diccionario en el historia de la lexicografía española. En este capítulo se revelan multitud de cuestiones relativas al trabajo de Terreros: las intenciones y motivaciones iniciales del autor, el método de trabajo que empleó, las fuentes a las que recurrió o los ámbitos científicos en los que más se detuvo. Considerado

tradicionalmente como un vocabulario con intenciones científicas, sólo tendremos que acercarnos más a la obra para poder comprobar como el repertorio de Terreros es mucho más que un vocabulario de artes y ciencias, es un auténtico diccionario de la lengua española, por lo que ocupa un lugar principal en la historia de éstos.

En su afán de destacar pequeñas obras que tradicionalmente han pasado desapercibidas para la crítica, Alvar Ezquerra dedica el siguiente capítulo al análisis de “El *Diccionario de sinónimos* de Don Tomás de Iriarte”. Esta obra inédita se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, y su valor es ciertamente escaso en cuanto que se trata de un proyecto y planta de una obra que nunca llegaría a realizarse. Con el análisis de este manuscrito concluye el estudio de los repertorios del siglo XVIII.

A pesar de presentar la lexicografía española del siglo XIX figuras de gran relevancia como Ramón Joaquín Domínguez, Vicente Salvá o Manuel Núñez de Taboada, seguramente por razones de espacio, el autor no les dedica ningún trabajo independiente y salva con las referencias de los trabajos iniciales el análisis del siglo XIX.

En “Los diccionarios ideológicos del español”, refiere Alvar Ezquerra una resumida historia de este grupo de obras algo abandonadas por la crítica. Entre los pioneros destaca la figura de José Ruiz de León y su proyecto inconcluso, que no tuvo en cuenta el siguiente diccionario ideológico del español publicado por Eduardo Benot en 1893 con el nombre de *Diccionario de ideas afines*. Ya en el siglo XX destaca los trabajos de Benjamín Monroy Ocampo y su olvidado diccionario de *Sinónimos castellanos*, el *Diccionario ideológico* de Julio Casares, el *Diccionario de ideas afines* de Fernando Corripio y otros como pueden ser los nuevos diccionarios en imágenes. Se trata de un breve, pero completo repaso por los repertorios en los que la asociación de ideas juega un papel primordial.

La última parada de Alvar antes de atender al análisis de la lexicografía dialectal, es el estudio de los principales repertorios que vio nacer el siglo XX. En el capítulo “Diccionario monolingües del siglo XX”, repasa brevemente los cambios del diccionario académico, las obras de Aniceto de Pagés, Manuel Rodríguez Navas, el diccionario de la sociedad literaria, los diccionarios Larousse, los publicados en la editorial Sopena, los repertorios de la editorial Vox, los diccionarios ideológicos, el repertorio de María Moliner, los nuevos diccionarios didácticos, el imprescindible *Diccionario del Español Actual* y las nuevas ediciones en CD-ROM. A pesar de la brevedad, este resumen acerca al investigador una idea muy próxima y acertada de los frutos lexicográficos que nos regaló el pasado siglo.

Siendo el español una lengua muy rica en cuanto a los regionalismos peninsulares que se le han sumado desde su nacimiento, así como en relación a la indiscutible riqueza léxica que aporta el español de América, se hacía obligada la presencia de un capítulo en el que se analizara el tratamiento tanto de las voces regionales dentro de los diccionarios monolingües del español, como los

diccionarios de voces marcadas diatópicamente en el español de América y de España.

En definitiva, la monografía de Manuel Alvar Ezquerro, con las carencias propias de toda obra que se conforma a partir de la recopilación de trabajos de carácter heterogéneo, se convertirá en un referente de gran utilidad para los que se acerquen al estudio de la Historia de la Lexicografía del español, a la par que servirá como un peldaño más en la gran empresa de otorgar al español de una completa historia de sus diccionarios.

Susana Rodríguez Barcia
Universidade de Vigo