

RESEÑAS

R. DE LA FLOR, FERNANDO: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002, 402 pp.

Oportuno y muy ambicioso resulta el objetivo inicial del completo análisis realizado por De la Flor sobre la cultura barroca: complementar, matizar y ampliar la perspectiva abierta por José Antonio Maravall en su clásico *La cultura del Barroco*. Revisión imprescindible –transcurridos ya 25 años desde tan trascendente obra–, que se acomete desde un título apenas capaz de sugerir y abarcar la riqueza del estudio que acoge, porque *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* aglutina en realidad diez espléndidos apartados concebidos, de manera sistemática, con el afán de romper la interpretación unívoca que se ha venido haciendo sobre las distintas representaciones culturales de ese período histórico tan conflictivo situado entre 1580 y 1680. Cada uno de los capítulos esboza sólidos argumentos que permiten desechar la idea de que la cultura de esa época fue traducción exacta de un discurso hegemónico, fruto acrítico de un lenguaje de poder o de un “Barroco de Estado”; frente a este cauce aquiescente de forma exclusiva con los intereses de una monarquía absolutista confesional, se alza la realidad de numerosas manifestaciones artísticas que se desvían e infringen estos horizontes previos, que se oponen a ellos desde el escepticismo y desde una cierta “energía nihilificadora”.

El libro se asienta como punto de partida en una provocadora y sugestiva propuesta, en la constatación de un hecho negado por ese estudio de Maravall que le sirve de origen y hasta de contrapunto: la capacidad manifiesta de la cultura barroca hispana para marchar en dirección contraria a cualquier fin establecido, su habilidad para desconstruir y pervertir los intereses de clase. A esta novedosa peculiaridad se suman la determinación “nihilista” de los distintos mecanismos de cultura y su afán por trascender incluso la denominada “razón de Estado”.

La decena de artículos que integran el estudio se aprestan a mostrar cómo “la cultura, las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *desconstrucción*, y los elementos mismos de su desengaño”; de esta manera, en una época de una secular crisis que coincide con una superproducción de discurso simbólico, la obra de arte es capaz de desmitificar y anular la ejemplaridad pretendida desde el proyecto imperial, de desmontar el supuesto éxito de su estrategia discursiva. Uno tras otro, cada uno de los aspectos analizados por De la Flor evidencia la superación del modelo

maravalliano, en la medida en que aquella sociedad de masas dirigida por una cultura de la persuasión retórica y del interés de grupos hegemónicos da cobijo a una auténtica superación del principio de poder.

Hominem te esse cogita [“Piensa que eres hombre”], sentencia emblemática que acompaña a la imagen con que Juan de Borja cierra la primera centuria de sus *Empresas morales*, acredita, pese a su aparente simplicidad, toda una posición dialéctica inversa y deslegitimadora del célebre lema cartesiano *Cogito ergo sum* que se impone cuarenta años más tarde. De la Flor advierte su capacidad para ilustrar una pragmática del valor de la admonición y de la amenaza constante, el concepto de la contingencia y la caducidad clave en la época, también latente en esas representaciones de la *calavera* que sirven de cauce para un acusado proceso de “nihilificación” abierto en el pensamiento de la época y que se erige como “icono de los iconos” de manera especial en el espacio plástico contrarreformista. Este “enigma grandioso y obsesivo del que no puede prescindirse” invadirá distintas representaciones culturales muy al margen de este “Barroco de Estado” incapaz de impregnarlas por completo.

Ejemplo fehaciente de esta doble faceta de la obra barroca es la posible interpretación de las “naturalezas muertas” como *vanitas* capaces de privilegiar la indefinición, la sombra y el silencio; entre ellas, los bodegones de Sánchez Cotán, que priman la presencia del negro como símbolo de su condición de “sermón sobre las sombras”. Estas manifestaciones constituyen una suerte de segundo tiempo de aquellas *vanitas* iniciales calvinistas y austeras –catálogo de las cosas del mundo consumibles a través de los sentidos–, al dejar paso a la idea de un acto purgativo y sacrificador; los lenguajes artísticos saturados de retórica propagan así una visión desencantada de un “catolicismo tétrico” que encarna el dolor y el padecimiento del mundo. Al tiempo que la producción escrita desemboca en documentos que testimonian el desencanto español, “naturalezas muertas” como las de Sánchez Cotán adquieren estatuto de *vanitas*, de sermón moral que escruta el mundo circundante.

El estudio de la corografía, instrumento político y propagandístico de primer orden a través de visiones simbólicas que suponen expresión manipulada de unos intereses concretos, permite al autor afirmar que el género no debe verse sólo bajo el prisma de su utilización por los poderes eclesiásticos para el control espiritual y material de las ciudades: la vista/plano de Toledo de El Greco, por ejemplo, crea un espacio desnaturalizado y enteramente ideal que es paradigma de la reducción de grandes fragmentos de vida y de territorio a *vanitas*, lamento por lo efímero mundano; frente al modelo de ciudad celestial y mística, se propone el de esa urbe babilónica y profana tan presente en los moralistas barrocos.

Ni siquiera la relación de fiestas –expresión prototípica de un poder ejercido de modo teatral en un espacio sometido a estricto control, de un poder cuya existencia parece diluirse en el discurso metafórico de las celebraciones que lo representan– está a salvo como instrumento de Estado en esta “edad conflictiva”. La desilusión generalizada pronto hace mella y socava estas

relaciones: la fiesta barroca se desvía de la mera consecución de unos intereses de clase para “caer en una suerte de irrealización abstracta e inanidad persuasiva”. Una vez más, la suspensión y maravilla aducidas por los seguidores de Maravall como consustanciales a estas manifestaciones parecen interpretaciones generalizadoras difíciles de demostrar ante las creaciones de Cervantes, Quevedo, Jáuregui, Núñez de Castro o Góngora, marcadas por una desautorización soterrada de tales espectáculos, cuyo fracaso parece consecuencia lógica de su contraste con una realidad decadente y una sociedad fracturada por las diferencias que la desgarran.

Pese a la incuestionable decadencia militar hispana, ciertos artistas de época muestran todo su empeño en la construcción de un vasto campo de metáforas bélicas capaces de sustentar la confianza entre los súbditos; entre ellas, ese Estado interpretado como “fortaleza” o “plaza fuerte”, capaz de soportar el asedio de un mundo hostil. Los grupos intelectuales implicados en la producción ideológica del Estado están, no obstante, muy lejos de proyectar una imagen única y sin fisuras: pintores como Velázquez simultanean imágenes en clave heroica con pinceladas meditativas y preocupadas sobre un mundo que se resquebraja; por otra parte, frente a los ambiciosos proyectos de poliorcética de la periferia imperial –como el de Teodoro Barbo a finales del XVII–, surgen a modo de contrapunto diversas visiones de una Península dramáticamente desguarnecida, la crudeza de un auténtico “imperio de barro”.

Constata De la Flor la primacía en el mundo hispánico de la metáfora como instrumento de conocimiento, debido al predominio de un discurso teológico totalitario y excluyente; se asiste al triunfo de una cultura logocéntrica que encuentra el sentido de la creación en la palabra, de una literatura simbólica que sustenta toda la estructura de la *illusio* social y se convierte en fundamento último de un Estado absolutista y confesional. Pero la admiración que suscitan los excesos semánticos de los lenguajes conceptuosos y culteranistas ha de verse en relación con el ocaso de la teología escolástica hispánica: las cosmovisiones de un mundo en retroceso se alimentan de ellos en un intento de revivir sus universos de conceptos caducos.

El estudio de las premisas básicas que sustentan el fenómeno de los ermitaños áureos –su soledad, su renuncia sexual, su pobreza extrema– confirma al lector su capacidad de exaltación del propio poder omnímodo de la Iglesia, pero también la firme tendencia del movimiento eremítico de alejarse de los poderes eclesiásticos y civiles, de romper con la espiritualidad reglada. Revisiones irónicas y satíricas de esta figura histórica como la aducida por Cervantes en *El Quijote* ponen en entredicho la nobleza de sus pretensiones, denuncian la habitual falsificación e infracción de los ideales eremíticos; su descripción de la “sotaermitaño” es, también, sarcasmo denigratorio, crítica generalizable contra la farsa que suponen esas prácticas, contra el falso entramado de una espiritualidad no sentida. La ironía cervantina es, en palabras del autor de la obra, sentencia definitiva contra todas aquellas vidas que “pretendieron, hipócrita o rectamente, hacer de la carencia, la castidad a

ultranza, el aislamiento silvestre y la pobreza sin concesiones las máximas de las virtudes que pueda tener un ser humano”.

La *Rhetorica Christiana* de Valadés, publicada en 1579, evidencia un propósito que le lleva más allá de su mera condición de instrumento evangelizador, para adquirir dimensiones políticas y polémicas: su enfoque le convierte en arma de la retórica propagandística romana en sus labores universales de conquista y evangelización, escasamente desarrolladas por una dirección española más entregada a los intereses concretos de la monarquía nacional. La retórica politizada de Valadés –cuyo precedente se hallaría en la gramática instrumentalizada del maestro Nebrija– marcaría un segundo momento para las cosas de las Indias, una etapa del espíritu humanista de mayor eficacia en la “lógica de la dominación” y caracterizada por una “violencia dulce” ejercida no sobre el cuerpo del indígena, sino sobre su intelecto.

Los juegos formalistas de ingenio poético que proliferan en la edad barroca, imponiendo una lógica gráfica en la lectura –en géneros como las ‘escrituras de aparato’, lo caligramático o la disposición del emblema– se relacionan con la influencia ejercida por las universidades escolásticas y esa pedagogía del “jugar del vocablo” mencionada por Gracián. En esta línea, la obra *Humanae Salutis Monumenta* (1571), de Arias Montano, propone una representación persuasiva de la doctrina basada en el dominio de múltiples recursos visuales y gráficos. Las formas variadas del registro emblemático –en especial, jeroglíficos y empresas– integran una literatura simbólica ilustrada que en el Siglo de Oro sustenta la “construcción mitopoética y ética de la compleja cosmovisión barroca”.

El momento contrarreformista es –según De la Flor– el de la formación de la sexualidad, construida por los moralistas dogmáticos en un intento de racionalizar un ámbito de desorden, el propio de la esfera erótica. El afán de la Iglesia por encontrar elementos de persuasión le lleva a adquirir, en un despliegue textual sin precedentes, la condición de creadora de un campo de saber que tiene como referente esa sexualidad reprimida; también, a ampliar el uso de unos lenguajes plásticos que acaban rebasando la tensión conceptual del tema y convirtiéndose en exhibición involuntaria de la tensión libidinal. El resultado paradójico de la utilización de estos recursos artísticos es parejo al que se registra en el matrimonio, institución clave para paliar el desorden social derivado del celibato de los laicos: fenómenos como el temor al cuerpo de la mujer, eje de toda la escritura contrarreformista, o la construcción de un campo lingüístico opuesto al de la tradición erótica y capaz de arrastrar la sexualidad hacia un mundo de connotaciones groseras y bestiales, acaban derivando en execración indisimulada de esa figura que la propia Iglesia sancionaba sacramentalmente, permitía y hasta fomentaba.

Diez ámbitos complejos del abigarrado y multiforme universo cultural del Barroco invitan, por tanto, a repensar interpretaciones tradicionales –derivadas del estudio clásico de Maravall– todavía ancladas en la idea monolítica de una cultura dirigida y masiva, indicio vergonzante de un discurso

hegemónico. Cada espacio artístico seleccionado e ilustrado por De la Flor adviene ejemplo prototípico de que la complejidad del momento histórico exige análisis con perspectivas más amplias, capaces de apreciar cómo cada fenómeno cultural puede portar un doble y paradójico sentido, tanto el acatamiento sumiso e interesado, como la más pertinaz desviación destructora; tanto la defensa enconada de la “razón de Estado”, como el propio germen de su disolución. Este estudio sobre la representación e ideología en el mundo barroco hispánico marca así un punto de inflexión en una ya larga historia de análisis del período marcada por los teorías maravallianas; cualquier trabajo posterior habrá de partir tanto de ese haz difundido hasta el momento de manera exclusiva, como de un envés ahora desvelado: el descrito por esos mecanismos de cultura que, lejos de sustentar los intereses de grupos eclesiásticos o políticos hegemónicos, provocan en la práctica la anulación de sus valores. El autor de este sugerente trabajo admite la existencia de un Barroco acritico de Estado, sí, pero perfila también de manera convincente la influencia destructiva ejercida por ese otro Barroco no menos relevante, desmitificador del proyecto imperial, capaz de socavar, anular y conducir la estrategia discursiva del poder al fracaso nihilista de la desconstrucción y el desengaño.

María José Alonso Veloso
Universidade de Vigo

VEGA, LOPE DE: *Quien más no puede*, ed. Laura Naldini, Kassel: Edition Reichenberger, 2001, 244 pp.

La edición crítica de esta obra dramática lopesca se abre con una nota de María Grazia Profeti titulada “L’edizione del teatro di Lope e la Parte XVII”. En ella Profeti se congratula de una nueva manera de editar a Lope de Vega teniendo en cuenta el manuscrito autógrafo, el manuscrito de copia, el texto impreso fuera del control de Lope y el texto impreso sí revisado por él, aplicado a las partes IX-XX y a *La Vega del Parnaso*. Estas nuevas ediciones evidencian a un Lope atento a la forma, que retoca el texto antes de darlo a la imprenta.

Profeti aporta algunos consejos acerca de la edición crítica de un texto de estas características recordando que no siempre la última corrección antes de la imprenta refleja la intención del autor y aduciendo ejemplos lopescos. Y como proemio a la edición de Naldini, esboza la bibliografía de la parte XVII de Comedias estudiando el prólogo de la misma. En él, Lope expone el proceso de edición de las comedias en su época (el poeta no guardaba copia sino que daba el original al impresor) y cómo para evitar errores se propuso la revisión de los dramas dados a la imprenta para su corrección. Esto favorece de nuevo la imagen de un Lope cuidadoso con la edición de su teatro, no como se creía hasta ahora.

Profeti repasa las ediciones de la parte XVII habidas en la Biblioteca Nacional de Madrid: una de la Viuda de Alonso Martín-Alonso Pérez, 1621 y otra de Fernando Correa de Montenegro-Miguel de Siles, 1621, y recuerda que

la parte XVI se editó posteriormente a la XVII. Describe ambos ejemplares con mucho detalle, así como ejemplares de Madrid, Viuda de Fernando Correa-Miguel de Siles, 1622.

La introducción a la edición crítica es de Laura Naldini y se divide en dos partes: “L’edizione” y “Analisi della commedia”. La primera se inicia con una breve historia de la suerte del manuscrito autógrafo (M) de 1616, su descripción, su tipología e historia; la tradición textual impresa (S) en el que estudia los preliminares y las variantes; se refiere a la copia pamesana; y a las variantes entre M (manuscrito) y S (impreso): variantes gráficas, tendencia del copista, características de las didascalias, errores de la impresión, enmiendas del autor y variantes del mismo. Y el “Analisi della commedia” contiene un estudio de la fecha, un análisis del texto que comenta y resume la trama del mismo, un estudio en profundidad de las formas métricas empleadas por Lope en esta comedia según la situación o intención del texto dramático, y un esquema métrico, complemento de la explicación anterior.

La edición crítica de la obra lopesca *Quien más no puede* se inicia con los criterios de edición y la constituyen las variantes textuales expuestas en notas al pie y las “Note al testo”, una vez finalizada la obra dramática. Estas notas comienzan con las abreviaturas de obras citadas en ellas y se trata de notas de tipo léxico-semántico, sintáctico, gramatical, temático y métrico. Cierra la edición el Índice de autores citados en las notas y el Índice de términos anotados.

Estamos ante una edición cuidada que denota un amplio conocimiento del teatro del Siglo de Oro español y, en concreto, del lopesco.

Macarena Cuiñas Gómez
Universidade de Vigo

PÉREZ CORRALES, MIGUEL, *Pirene dieciochesca*, Tenerife: Argonauta, 2000, 92 pp.

Hace ya varias décadas, Fidelino de Figueiredo se sirvió de la figura mitológica de Pirene para dar título a una obra, resultado de agrupar treinta lecciones impartidas en un curso que se había desarrollado en 1931 en la Columbia University de Nueva York, que se puede considerar fundacional en el cuadro de los estudios comparados hispano-portugueses. La historia trágica de la frágil doncella griega que fue capaz de cautivar a Hércules y que se refugió, para escapar de la ira de su propio padre, en las montañas que separan las Galias e Hispania, donde acabaría muriendo abrasada entre las llamas provocadas por el monstruoso Gerión, simbolizaba a juicio del eminente crítico portugués “el umbral de la civilización ibérica, un pórtico enunciador, un compromiso”. En dicha obra, por cierto, formaba parte de un valiosísimo apéndice una lista, muy minuciosa, con ciento treinta y cuatro sugerencias de calas particulares sobre asuntos de interés común para las literaturas portuguesa y española. Con ello la intención era, según las palabras del propio Fidelino de Figueiredo, “seguir las migraciones de los géneros, obras, tipos, ideas, actitudes, relaciones personales

de autores, para explicar mejor el desenvolvimiento de cada literatura y recomponer en cuanto es posible el aspecto literario del intercambio intelectual de los dos pueblos”.

Se debe indicar que la vigencia todavía hoy del volumen tan extraordinario de Fidelino de Figueiredo se ve con nitidez reflejada, y no por mera casualidad, en la interesante monografía *Pirene dieciochesca* de la autoría de Miguel Pérez Corrales, catedrático de Literatura Española en la Universidad de La Laguna, que ya para comenzar evoca en su título, conforme de inmediato se puede percibir, el título de aquella obra del eminente comparativista luso en una decisión que cabe sólo interpretar como gesto de indudable homenaje. Las vinculaciones entre ambos libros, en todo caso, no se detienen ahí, puesto que, además, de la totalidad de ciento treinta y cuatro sugerencias antes aludidas recibe la debida atención en estas páginas una buena parte de las que se refieren, en concreto, al siglo XVIII. Entre ellas, únicamente a modo de ejemplo, cítense ahora algunas de acuerdo con su enunciado original por parte de Fidelino de Figueiredo: “Fray Benito Feijoo y su Teatro crítico universal. Expansión de éste en Portugal. Impugnadores portugueses”, “Relaciones entre académicos portugueses y académicos españoles. Correspondencia de don Francisco de Almeida, don Gregorio Mayans y Siscar, don Manuel Martí y don Francisco Manuel de Mena”, “Padre José Francisco de Isla y Rojo, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Criticas al padre Antonio Vieira y a Luis Antonio Verney”...

Con la finalidad de dar cuenta de las características más llamativas que definen la naturaleza de esta *Pirene dieciochesca* es necesario subrayar, como punto de partida, que el Siglo de las Luces nunca ha sido la etapa seguramente más propicia, al menos en principio, para realizar análisis literarios hispano-portugueses. La razón estriba sobre todo en el hecho de que Portugal en esta época, de acuerdo con una tendencia originada primordialmente tras la *Restauração da Independência* de 1640, que ponía fin a sesenta años de unión ibérica, vuelve la espalda de forma premeditada a la cultura española, de manera que sustituye toda posible influencia del país vecino por modelos franceses, y más aún si estos viven un período de tanto esplendor como ocurría en aquel entonces. Así, y como anota con pertinencia Miguel Pérez Corrales, nunca se tradujo tanto en Portugal, si bien eludiendo contadamente “la obsesión casticista” o, por el contrario, “el desmadre extranjerizante”.

No es la mejor ocasión ésta para hacerlo por extenso, pero resulta imprescindible citar, aunque sea muy resumidamente, algunas manifestaciones que permitan comprender la intensidad de esa abierta disposición lusitana a evitar lo español que tiene principio en la fecha señalada. Aparte de ciertos factores ideológicos que llevan a que en el ámbito de la crítica portuguesa se acostumbre a potenciar la etiqueta “manierismo” y se proyecten connotaciones desfavorables sobre el término “barroco” —Hernâni Cidade hablaba incluso de una *Idade de ferro* lusa frente a la *Edad de oro* española, mientras que Ribeiro Sanches acuñó para el siglo XVII en Portugal la expresión *reino cadaveroso*, muy

publicitada luego por el polígrafo António Sérgio—, en tal dirección es reveladora por ejemplo la tesis defendida en el estudio *A Literatura Autonomista sob os Filipes* (1948), donde se trata de sostener que bajo el reinado de los Felipes una excelente literatura nació en Portugal con vocación de resistencia, tesis que fue replicada enseguida por Eugenio Asensio en el artículo "España en la época filipina" (1949), el primero de su larga vida como investigador, publicado en la *Revista de Filología Española*.

Otra prueba muy significativa, sólo recordada a vuela pluma en esta oportunidad, sería la recepción portuguesa que mereció la obra *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (1956), de José Ares Montes, más criticada allí que sin duda alabada, atribuyéndose a lo gongórico matices no poco negativos —en el siglo XIX ya se había pronunciado alguna voz, como la de José Feliciano de Castilho, tachando a los seguidores lusitanos del autor de las *Soledades* como *escola dos conquistadores*. Por último se haría conveniente apuntar, singularmente en cuanto al mismo siglo XVIII, la notoria diferencia que depara el tratamiento de los afrancesados en España y Portugal, a menudo blanco de recriminaciones en el primer caso mientras que en la otra parte de la frontera eran objeto de mayor consideración en no escasa medida a causa de su consiguiente desapego al predominio español.

Precisamente la influencia de motivaciones ideológicas en la deriva hacia Francia que la cultura portuguesa presenta en el siglo XVIII es un aspecto que desde el primer momento no obvia el autor de *Pirene dieciochesca*, quien insiste en que tal propensión no hay que entenderla exclusivamente en razón del enorme prestigio que la Ilustración gala tenía en el ámbito europeo por aquellos años, pues se debe explicar también, a su acertado entender, como la manifestación de un deseo portugués, tal vez desde largo tiempo anhelado, por desembarazarse del peso que la cultura española había poseído en fases precedentes. En efecto, y como Miguel Pérez Corrales afirma, "primaron en un caso las secuelas de la agresividad dominadora de los españoles; de otro, las luces de la Ilustración". En apoyo de esta constatación incluso se trae al recuerdo aquel duro testimonio del ilustrado luso Luís da Cunha que tan bien descubre el tono de cierta visión que en Portugal circulaba de España durante el siglo de Luis XIV: "Nossos vizinhos, que vale o mesmo que inimigos: inimigos por confinantes, inimigos por pretendentes, inimigos por soberbos e desvanecidos". Pese a todo ello la propuesta de Miguel Pérez Corrales, en la cual se fundan las páginas de su volumen, es que en estas décadas, sin embargo, no dejaron de existir contactos hispano-portugueses de índole cultural, entre pensadores y eruditos de ambos lados principalmente, más que intercambios de modo estricto literarios, aunque también en este caso hay posibilidad de referirse a una nutrida nómina de poetas, prosistas y dramaturgos que se resistieron con terquedad a la ignorancia mutua.

Ni hace falta explicar que la historia del diálogo entre España y Portugal por medio de acontecimientos, autores y obras es, con las salvedades expuestas con relación a su dificultosa fluidez, el objetivo esencial a lo largo de

esta *Pirene dieciochesca*. En cuatro bloques —“El proyecto ilustrado”, “La poesía”, “La prosa” y “El teatro”— se agrupan todas las muestras de este diálogo, elucidadas con detalle, en abono de la propuesta que se acaba de mencionar, haciendo de esta monografía, en definitiva, una fuente de consulta a partir de aquí básica para adentrarse por el estudio comparado de las literaturas española y portuguesa correspondientes al siglo XVIII. A propósito, es sumamente destacable en tal sentido el amplio dominio exteriorizado por Miguel Pérez Corrales de la bibliografía portuguesa más canónica sobre este período, entre la que por supuesto no faltan, manejadas con criterio, referencias de grandes estudiosos de las vecinas tierras, como por ejemplo Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Manuel Rodrigues Lapa, Hernâni Cidade, João Gaspar Simoes y Jacinto do Prado Coelho. Esta familiaridad, que se añade al conocimiento más comprensible de la respectiva bibliografía española, llama la atención por cuanto de modo lamentable no es habitual que la misma circunstancia se produzca por el lado de aquí, siendo sin duda mucho más común, en actitud poco recompensada, por el lado de allá.

En fin, para concluir el presente comentario no estará de sobra volver la vista atrás sobre aquellas palabras escritas por Aubrey F. G. Bell ya en las primeras décadas del siglo pasado, más que nada por si alguna vez el mensaje que encierran puede llegar a surtir todo su efecto: “La literatura española y la literatura portuguesa se completan por muchos respectos una a la otra, y el estudio comparativo de las dos conducirá a muchos resultados imprevistos”.

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en “El Quijote”*, Madrid: El Viso, 2001, 529 pp.

Estamos ante el último libro de Carmen Bernis en el que sigue con su línea de investigación habitual referente al vestido medieval y de Siglo de Oro, como se puede comprobar en la amplia bibliografía de esta autora.

En primer lugar, explica en la “Introducción” las fuentes que va a utilizar, y lo hace con una precisión y un rigor científico que prelude la simetría de cada una de las partes. Tales fuentes son, por un lado, documentos escritos, obras de Cervantes y otros autores como Lope de Vega, una fuente inestimable reconocida multitud de veces por la autora, Quevedo, etc., libros de viajes, pragmáticas, documentos notariales; por otro lado, Carmen Bernis hace uso de las artes figurativas (pintura, relieve y escultura) y, como joya bibliográfica, cita tres libros de oficio de sastre, de 1580-1589, de 1618 y 1640.

El libro consta de nueve partes desarrolladas a lo largo de quinientas páginas, en las que se combinan explicaciones de la forma y uso de los trajes, archivos escritos y casi seiscientas ilustraciones como fuente plástica. La primera diferenciación se establece con el vestido masculino y el femenino. Todos los apartados están diseñados de la misma manera: tras una introducción amplia en

la que nombra todas las prendas y los tipos sociales que portan tales vestimentas, realiza una descripción individualizada de cada pieza comenzando siempre por la ropa exterior y superior, hasta llegar a los complementos y el peinado. Generalmente, aporta datos teóricos con la definición de Covarrubias, la etimológica o la explicación semántica de extensión del significado, como en el caso de la utilización del nombre de una tela para designar una prenda. El siguiente procedimiento es ofrecer una serie de ejemplos literarios, en los que prevalecen, como es lógico, las obras de Cervantes y también las comedias de Lope de Vega. En ocasiones muestra las citas sin pasar por digresiones intermediarias, y, a veces, si el tema le parece importante, lo introduce ampliamente. Por último, se refiere a las imágenes encontradas. El orden es la regla general que regula la redacción de este ensayo, tanto en lo referente a las prendas como en el relato de la jerarquía social que las viste, mostrando así un afán positivista propio de la autora en toda su bibliografía.

La primera parte trata del traje del camino, que se caracteriza por estar confeccionado con telas lujosas y muy adornado para las personas principales, mientras que los mozos de mulas y arrieros se caracterizan por atuendos más humildes, similares a los de los villanos. Paradójicamente, no usaban prendas prácticas, aspecto que critica algún escritor de la época. En este apartado también trata el vestido de gentes de la más variopinta condición social que aparecen en el viaje o que encuentran don Quijote y Sancho en el recorrido por la Mancha, como los peregrinos, los bandoleros o los disciplinantes.

La Parte II describe el traje de los hombres de armas y los de letras debido a la relevancia social en la época y, sobre todo, por la importancia que le concede Cervantes en la novela. Se diferencian ambos en la sobriedad del traje de los letrados y en la vistosidad del de los militares. Sin embargo, dentro de estos existe una escala de lujo que va desde el soldado vestido de gala hasta el soldado harapiento, por un lado, y por otro, desde los simples estudiantes cubiertos con sotanas hasta los que van bien trajeados con lujosas ropas de levantar.

El capítulo dedicado a la corte de los duques es el más extenso, donde comienza el fenómeno lógico de reiteración de las mismas prendas que en el camino o en el vestido militar, adaptadas para diversos ambientes. En este apartado se trasciende lo meramente específico de la vestimenta para pasar a la moda, los modales, la mímica y los afeites, así como Carmen Bernis abre un epígrafe en el que detalla los tipos de tejidos, su calidad, precio y demanda, al igual que hace con las guarniciones. Da las definiciones actuales y las de entonces, aunque la definición de Covarrubias a veces resulta oscura e incomprensible desde la perspectiva actual. El apartado siguiente se ocupa de la caza y del vestido para los duques y para Sancho en mucha menos extensión que el anterior.

La Parte V se centra en la imagen externa del protagonista principal en un intento exitoso de desbancar las ilustraciones clásicas que ofrecen una apariencia errónea de don Quijote. La colaboradora de la autora, Elisa Ruiz,

hace una reconstrucción real del arnés de don Quijote a partir de la información del texto y de las representaciones, sobre todo escultóricas, de las piezas de la armadura, arcaicas y de procedencia variada. Para completar la búsqueda sobre los modos de vestir del hidalgo a lo largo de la obra introduce otros apartados sobre los trajes de caballero andante, de los días de fiesta, con el manto de los duques, vestido de calle y en paños menores. En todos los casos, menos en este último, debido a la falta de fuentes documentales, se ofrecen reconstrucciones fiables de la vestimenta de don Quijote.

Las dos partes siguientes no parecen seguir el esquema de las anteriores ya que no se detiene tanto a explicar los atuendos de los hombres y mujeres del común (de hecho, no establece los subíndices como en los otros capítulos y separa hombres y mujeres en dos apartados diferentes) como a realizar un análisis sociológico de las jerarquías establecidas entre ellos y las significaciones que el vestido tenía para una clase social que no pertenecía ni a la nobleza ni a la categoría de los villanos.

El penúltimo epígrafe vuelve a la estructura tradicional de las primeras partes. Aquí se incluye el traje de villano de Sancho, cuya apariencia física había sido completada con el labrador vestido de gobernador y de cazador. Se trata este traje del más humilde de toda la escala social, si excluimos la indumentaria del preso, también propio de criados que van de camino.

Un último apartado ciertamente interesante se refiere al mundo del cautivo en el que destacan personajes pertenecientes a otras culturas y razas como los moros (muy presentes en *El Quijote* y tratados con detalle por Carmen Bernis), los turcos y los albaneses, los cuales muestran características comunes en sus trajes. De nuevo se da el fenómeno de repetición de piezas y tipos sociales, pero siempre enlaza unos apartados con otros. Además trata a los galeotes y sus condiciones en los trabajos forzados.

El sistema de trabajo de este estudio se basa en la comparación e indagación profunda de los documentos hasta conseguir la representación más aproximada de la pieza a partir de la exclusión de datos erróneos o falseados, por un lado, y gracias a las deducciones tan sencillas como definitorias, por otro. Sin embargo, ante algunas dudas no avanza más de lo comprobado, señalando sus propias conjeturas de manera explícita, muchas veces a través de preguntas retóricas; la escasez de datos se ve compensada con orden y afán pedagógico. Gracias a la exhaustiva indagación realizada, Carmen Bernis puede aportar datos nuevos sin riesgo de equivocación, así como corrige ideas erróneas consideradas tradicionalmente.

La moda española sirve como referencia al resto de Europa, fortaleciendo así el concepto de líder que posee en política, economía, cultura y dominio territorial. En diversos momentos la autora se hace eco de las opiniones de extranjeros, que se admiran de la vistosidad y el lujo del traje español, al que infructuosamente quieren las pragmáticas volver más austero. De todas maneras, se observa influencia de modas italianas o francesas y de países del Este, reflejada en prendas turcas y húngaras. Por último, Carmen Bernis

constata en varios momentos de la redacción de *El traje y los tipos sociales en “El Quijote”* que la tendencia general es la imitación de la ropa al estilo cortesano en un afán de dignificación social por parte de la mayor parte de la población a través del vestido.

Alexia Dotras
Universidade de Vigo

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MARÍA DEL PILAR Y MANRIQUE ANTÓN, TEODORO, *Antología de la literatura nórdica antigua (Edición bilingüe)*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003, 412 pp.

Forma parte de la acreditada colección ESTUDIOS FILOLÓGICOS (EF 299), de Ediciones Universidad. El volumen constituye un excelente complemento al libro de María del Pilar Fernández Álvarez *Antiguo islandés: Historia y lengua*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1999.

La *Antología* contiene: una excelente introducción de la Profesora Else Mundal de la Universidad de Bergen (pp. 13-37); una selección de textos islandeses y noruegos, con su correspondiente traducción al español directamente de los originales (pp. 41-287); un índice de nombres propios (pp. 289-296); un apéndice con los paradigmas del antiguo islandés y otro con las formas irregulares nominales y verbales (pp. 297-319); un diccionario antiguo islandés/antiguo noruego-español (pp. 321-360); una lista de términos específicos y una extensa bibliografía especializada (pp. 367-409).

La selección de textos abarca lo más representativo de la literatura antigua noruega e islandesa: la poesía escáldica, las dos Eddas, mayor y menor, las leyes antiguas, escritos históricos como el Libro de la Colonización o la Saga del Cristianismo, un manual de instrucción regla (*Speculum regale*) y vanos ejemplos de sagas de reyes, de vikingos, de héroes de la antigüedad.

Escrita en antiguo nórdico, antiguo noruego o antiguo islandés, que de las tres maneras se llama la lengua común a Noruega e Islandia hasta mediados del s. XIV, la literatura nórdica antigua, con sus tres vertientes, las Eddas, las sagas y la poesía escáldica, constituye una de las cumbres más prestigiosas de la literatura medieval europea.

Con esta *Antología de la literatura nórdica antigua* se alcanza un nuevo hito en los recientes estudios de Escandinavística en España. Se trata de un volumen que debería figurar en las bibliotecas de todas las universidades de nuestro país.

José Antonio Fernández Romero
Universidade de Vigo

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL (ed.), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, 510 págs.

En el seno de una quijotesca colección de importantes objetivos –*Los libros de Rocinante*, cuya intención es editar todos los textos de caballerías publicados en España– se integra esta *Antología de libros de caballerías castellanos*, coordinada por un reconocido especialista en la materia: el profesor José Manuel Lucía Megías, de la Universidad Complutense de Madrid.

La particular técnica narrativa de los libros de caballerías junto con la ausencia –salvo contadas excepciones– de ediciones modernas de aquellos, hacía muy difícil para un lector medio –incluso al especialista– el poder acercarse a esos textos áureos de tanta trascendencia en su época. Se hacía necesaria, pues, una antología bien planeada que pusiera al alcance de los lectores una selección de todo ese material que diera cabal idea de lo que fue ese género en la España del Siglo de Oro. Para tal propósito, Lucía Megías ha reunido un extenso y competente equipo para confeccionar esta antología, no la primera en hacerse (véase, por ejemplo, *Libros de caballerías españoles* de Felicidad Buendía; *Textos medievales de caballerías* de José María Viña Liste; etc.) pero sí, sin duda, la mejor hasta el momento presente.

El libro comienza con una introducción en la que se indica el criterio editorial seguido; la selección de textos se basa, a su vez, en dos criterios: uno interno y otro externo. Con el interno se marcan unos rasgos de contenido como son el hecho de ser textos extensos, en prosa, de relatar aventuras de caballeros, de tener una estructura narrativa compleja, de estar divididos en libros y partes y de poseer un final mayoritariamente abierto. Con el externo se señalan características de forma como son el ser libros en formato folio, a dos columnas, tener un grabado en la portada y un título donde se especifiquen elementos tópicos del género.

De este modo se justifica la ausencia de *Crónica del caballero Zifar*, debido a su “vinculación a modelos medievales” (pág. XIX) y la de *Oliveros de Castilla* por tener un modelo estructural propio de “obras más breves” (pág. XIX); es decir, por no ajustarse a las características internas mencionadas. Y, de la misma manera, el género editorial conocido como *historias caballerescas* queda fuera de esta antología por ser libros de formato en cuarto, de poca extensión y ser textos sencillos de origen medieval; es decir, por no cumplir las características externas ya expuestas.

Cabría, no obstante, señalar alguna excepción, como la que ha llevado a incluir el *Clarís de Trapisonda* del que “sólo hemos conservado unos folios sueltos” (pág. XXII).

Conocemos desde la introducción los criterios que se han seguido para la selección de los libros de caballerías que conforman el corpus, pero no se señalan los criterios de selección de los fragmentos que se recogen en la antología de cada uno de ellos. Vagamente se indica que se ha buscado “una antología que huyera de los episodios más conocidos y de las obras más citadas”

(págs. XIV-XV) y de nuevo superficialmente se indica que aparecerán aspectos que expliquen el éxito de estos libros: “otras voces, otros matices, otros detalles, dignos también de ser tenidos en cuenta” (pág. XV), aunque no se especifica cuáles son.

De seguido, se indica una serie de textos medievales relacionados con la ficción caballerescas que se incluyen como apéndice. Se expone la estructura de cada uno de los textos que se edita: cabecera con datos bibliográficos y el editor, testimonios del texto y bibliografía.

Finaliza la introducción dando a conocer los criterios de edición utilizados y con un agradecimiento final. He aquí la relación pormenorizada de los títulos que se incluyen en esta antología: *Adramón*; *Amadís de Gaula* (I-IV); *Las sergas de Esplandián* (V); *Florisando* (VI); *Lisuarte de Grecia* (VII); *Lisuarte de Grecia* (VIII); *Amadís de Grecia* (IX); *Florisel de Niquea* (X: partes I-II); *Florisel de Niquea* (XI: parte III); *Florisel de Niquea* (XI: parte IV); *Silves de la Selva* (XII); *Arderique*; *Belianís de Grecia* (partes I-II); *Belianís de Grecia* (partes III-IV); *Belianís de Grecia* (parte V); *Bencimarte de Lusitania*; *Caballero de la Luna* (libros III-IV); *Cirongilio de Tracia*; *Clarián de Landanís* (primera parte, libro I); *Clarián de Landanís* (primera parte, libro II); *Floramante de Colonia*; *Clarián de Landanís* (libro III); *Lidamán de Ganail* (cuarta parte de *Clarián de Landanís*); *Claribalte*; *Claridoro de España*; *Clarís de Trapisonda*; *Clarisel de las Flores*; *Cristalián de España*; *Espejo de caballerías* (libro I); *Espejo de caballerías* (libro II); *Don Roselao de Grecia* (libro III de *Espejo de caballerías*); *Espejo de príncipes y caballeros* (I); *Espejo de príncipes y caballeros* (II); *Espejo de príncipes y caballeros* (III-IV); *Espejo de príncipes y caballeros* (V); *Febo el Troyano*; *Félix Magno* (libros I-IV); *Felixmarte de Hircania*; *Filorante*; *Flor de caballerías*; *Florambel de Lucea* (partes I-II); *Florambel de Lucea* (parte III); *Florando de Inglaterra*; *Florindo*; *Floriseo* (libros I-II); *Reimundo de Grecia* (libro III de *Floriseo*); *Guarino Mezquino*; *León Flos de Tracia*; *Lepolemo* (*El Caballero de la Cruz*); *Leandro el Bel* (libro II de *Lepolemo*); *Lidamarte de Armenia*; *Lidamor de Escocia*; *Marsindo*; *Mexiano de la Esperanza* (primera parte); *Morgante*; *Olivante de Laura*; *Palmerín de Inglaterra*; *Palmerín de Olivia*; *Primaleón*; *Platir*; *Philesbián*; *Policisme de Boecia*; *Polindo*; *Polismán*; *Renaldos de Montalbán* (libros I-II); *La Trapasonda* (libro III de Renaldos de Montalbán); *Baldo* (libro IV de Renaldos de Montalbán); *Selva de Cavalarias* (segunda parte); *Tirante el Blanco*; *Tristán el Joven* y *Valerián de Hungría*.

Completan la antología dos apéndices sobre 1) Fragmentos castellanos procedentes de la materia de Bretaña, y 2) Fragmentos conservados del *Amadís de Gaula* medieval. El libro se cierra con una adecuada bibliografía.

En una obra tan extensa y en la que han colaborado numerosas personas, caben ser corregidos algunos mínimos detalles, como son ciertos errores de numeración con respecto a la bibliografía de Eisenberg-Marín (pág. 89, pág. 146); la falta de unificación de criterio al citar un mismo libro ya que lo encontramos por alguna de sus partes (pág. 129, pág. 259), o bien por su título (pág. 134, pág. 291); del mismo modo, la falta de unificación de criterio al citar los editores en el testimonio que se sigue para la publicación del presente texto, puesto que a veces aparecen todos (pág. 137) y en otras falta (pág. 53 Juan

Despinosa, pág. 82 Toribio Fernández, etc.); así mismo, algunas inexactitudes en el nombre de los autores, como Pedro de la Sierra Infanzón (pág. 193), de quien se considera “infanzón”, apellido, y no título; vacilación en el nombre del mismo autor (pág. 239, pág. 246); asignación de autor (pág. 358) cuando hay ciertas dudas en cuanto a su atribución; omisión del autor en la cabecera (pág. 419); igualmente, la falta de criterio único para citar los estudios como “Cacho Blecua (1995)” (pág. 3) sin indicar la entrada “a” o “b” (hay muchísimos casos, por ejemplo, en las páginas 9, 20, 29, 106, 146, 157, 229, 246, 284, 305, etc); o bien “Köning (1980, 2000)” (pág. 394) y “Mérida (1991 y 1993)” (pág. 405); o bien en algunas citas se indican páginas (pág. 99, pág. 319, etc.) y en otras no; por último, no aparecen en la bibliografía final las correspondientes entradas de “Sales (1995)” (pág. 58, pág. 63), “Geneste (1973)” (pág. 157), “Aguilar Perdomo (1998)” (pág. 221), “Chicote (2001), (pág. 448).

En el orden tipográfico, son muchas las líneas viudas (págs. 27, 43, 118, 123, 165, 192, 197, 224, 226, 228, etc.) que afean la presentación del texto y, de mayor calado, los saltos de páginas o columna que dificultan o imposibilitan la lectura correcta: págs. XIII-XIV, pág. XVII, págs. XVIII-XIX, págs. XIX-XX, págs. XX-XXI, págs. XXV-XXVI, págs. 425-426, págs. 437-438, págs. 439-440, págs. 444-445, págs. 449-450, págs. 451-452, págs. 452-453.

La antología que elabora Lucía Megías llena un hueco editorial importante. Recopila un gran número de libros de caballerías, labor que agradecemos enormemente los lectores interesados. La finalidad didáctica que presenta este libro se refuerza gracias a los epígrafes, en los que se incorpora una valoración que orienta la lectura de los textos presentados. He aquí algunos ejemplos: “El triunfo de la ficción pura: en la antesala de la parodia cervantina” (pág. 138), o “La Duquesa Remondina: en los límites de la locura de Don Quijote” (pág. 248).

Esta obra presenta un gran interés para quienes buscan un acercamiento a los libros de caballerías españoles, bien como entretenimiento, bien por su labor docente... Es un volumen de indudable valor donde se reúnen episodios de distintos libros de caballerías muchos de los cuales aún están sin editar o sin una edición moderna al alcance.

María Jesús Fontela Fernández
Universidade de Vigo

GONZÁLEZ, ROLANDO, CUEVAS, RAFAEL Y VÍQUEZ, MARIO, *En torno al pensamiento de José Martí*, UNA: Facultad de Filosofía y Letras, 2002, 127 pp.

En torno al pensamiento de José Martí nace fruto de la transcripción de tres conferencias de Rolando González Patricio con el fin de acercar brevemente al lector/a la figura de uno de los personajes más influyentes del pensamiento de Cuba y de toda América Latina.

El objetivo principal de estos textos es acercar la obra de un escritor del siglo XIX a un/una lector/a inmerso en el contexto actual, de ahí que a

través de estos conceptos se halle entrevelada una idea que funciona a modo de hilo conductor del discurso: la vigencia de su sistema teórico, idea que se repite constantemente en los tres críticos casi de forma obsesiva, basándose en un argumento común: el estancamiento de las repúblicas latinoamericanas durante el siglo XX, aunque sorprendentemente no se hace mención alguna a la revolución cubana que ha tomado la figura de Martí como uno de los iconos fundamentales para dicho proceso político.

El pensamiento martiano tiene su eje principal en una batalla que se convierte en meta fundamental para las repúblicas americanas recién emancipadas políticamente de la madre Europa: el equilibrio. Y este concepto de equilibrio se proyecta hacia las numerosas problemáticas americanas, dando lugar a algunos de los conceptos que serán revisados a lo largo de las tres conferencias de Rolando González, director del Centro de Estudios Martianos de Cuba, con la posterior aclaración final a través de las diversas cuestiones planteadas por Mario Víquez Cuevas.

En la primera conferencia se pretende desarrollar el concepto de *equilibrio del mundo*, que no es más que un sistema de defensa contra la escalada de poder de EE.UU., que intenta integrar a Latinoamérica en su órbita de aliados para desafiar a Europa y al mundo. Así estas nuevas repúblicas, en una suerte de funambulismo, deben levantarse ante las nuevas y viejas potencias para reclamar el derecho a ser latinoamericanas y a existir como tal en un panorama mundial en el que se está produciendo un nuevo reordenamiento político que va a tener como resultado la consolidación de EE.UU. como omnipotencia mundial. Y dentro de este proceso, la tierra natal de Martí, Cuba, va a convertirse en un territorio geopolítico estratégico para el imperio que pretende su anexión como punto de partida para la creciente presencia “yanqui” en toda América.

La segunda problemática aquí planteada se centra en las relaciones interculturales entre el centro de desarrollo y la periferia. Martí es uno de los pioneros en apuntar la identidad en permanente conflicto que padecen las sociedades latinoamericanas como consecuencia de una heterogeneidad basada en aspectos sociales, étnicos y raciales: el indio, el negro, el campesino.... Su propuesta radica en la armonización de dicha diversidad (una vez más el equilibrio) para consolidar las identidades nacionales, y que éstas puedan establecer un diálogo con el otro, pero advierte que este diálogo debe partir siempre de una perspectiva crítica en lugar de mimética.

Se reserva para el final el proyecto de Martí en relación al contexto cubano desde un punto de vista político, económico y social. Para él es primordial que Cuba alcance su independencia del colonialismo español y que a través de la revolución rompa las aspiraciones neocolonialistas estadounidenses. Es necesario que esta revolución alcance el orden político, social y económico, bajo la premisa fundamental del equilibrio, insistiendo en que los conceptos propuestos están al servicio de un tipo de sociedad más que de una forma de gobierno concreta.

Así Martí es presentado por Rolando González como una figura aglutinadora del ideal cubano y también como un firme defensor de una idílica unidad latinoamericana que a través de la estructura supranacional reivindique el derecho de existir en un mundo mucho más equilibrado.

Vanessa González Álvarez
Universidade de Vigo

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid: Ediciones del laberinto, 2003, 156 pp.

En *Libros de viajeros hispánicos medievales* Francisco López Estrada analiza una serie de obras literarias conocidas como libros de viajes, desde los orígenes medievales hasta la fase final de transición hacia el Renacimiento. El autor destaca los relatos protagonizados por viajeros hispánicos –tal como indica el título del libro–, aunque también incluye obras que no son específicamente de la Edad Media hispánica, sino que tienen su origen en otros lugares de Europa, pronto recibidos en la península mediante traducciones relacionadas con obras análogas hispánicas.

Tras una revisión de los libros de viajes árabes y judíos, estudia las obras que relatan las peregrinaciones a Tierra Santa, Roma y Santiago de Compostela, continúa con el tratamiento del viaje en la literatura didáctica y política y concluye con el repaso a los libros de viajes de carácter civil. Aquí entra su análisis del singular *Libro del conocimiento de todos los reinos...* y del curioso *Libro de las maravillas del mundo* de Mandevilla; pero, sin duda, tres son las obras propiamente hispánicas que constituyen el foco de atención del autor: *La embajada a Tamorlán*, el *Tratado de las andanças e viajes por diversas partes del mundo* y el *Victorial*.

El origen de la *Embajada a Tamorlán* está en la relación del viaje de los embajadores del rey Enrique III a la corte de Tamorlán en la antigua Samarcanda entre 1403 y 1406 escrita por Ruy González de Clavijo. Este libro ha trascendido el motivo diplomático originario para convertirse en una obra fundamental en su género por la diversidad de lugares y gentes que describe. El *Tratado de las andanças e viajes por diversas partes del mundo*, redactado por Pero Tafur en 1554, relata el curioso periplo que este andaluz realizó entre 1436 y 1439. El viaje comienza siendo una peregrinación a los Santos Lugares y se convierte en un enrevesado itinerario de placer en el que se mezclan los inicios de las vías hacia Oriente con los caminos europeos. El *Victorial* –ejemplo ilustrativo de la interrelación entre la biografía y el libro de viajes– es una crónica encomiástica de don Pero Niño, centrada en sus viajes por Europa. La obra fue escrita por su criado Gutierre Díaz de Games. Las referencias a la ampliación de nuevos dominios para los libros de viajes que constituye el descubrimiento de América y la peregrinación de Juan del Encina a Jerusalén recogida en su *Tribajía* (1521) cierran este “maravilloso” trayecto por los libros de viajes medievales. Para el mejor apreció de este tipo de obras, el autor incluye textos de los

mismos, que ilustran sus detalladas explicaciones y comentarios y, al mismo tiempo, despiertan en los lectores el interés por conocer la experiencia de los viajeros medievales.

López Estrada reconoce que los libros de viajes constituyen un género multiforme, pues dentro de él pueden situarse relatos y guías de viajeros, peregrinos o mercaderes; relatos de aventureros y de expediciones como las Cruzadas; informes de embajadas civiles y religiosas; ciertas autobiografías o diarios; y, también, viajes imaginarios o fingidos, en los que no faltan, además, incursiones de otras disciplinas como la cosmografía, la geografía histórica, e incluso de estudios sobre el comercio o la diplomacia. En todo caso, lo que interesa para el autor es que el viajero deje un testimonio que trascienda la noticia documental de su empresa y alcance la “condición” literaria. Uno de los problemas que plantean los libros de viajes es la dificultad de establecer el autor de los mismos: en la mayoría de los casos están escritos por el mismo viajero, aunque, en ocasiones, el aventurero dicta sus experiencias a escribanos e incluso la obra puede surgir de la colaboración de varias personas ordenada por alguno. El resultado en su origen es un manuscrito, del que se conservan copias, traducciones, un incunable o una edición. De esto se deriva la dificultad para el lector de separar lo que constituye la probable experiencia real del viajero –esto es, los acontecimientos y descripciones que pueden partir de su irrenunciable perspectiva– de lo que pertenece a las fuentes que utiliza o a la propia imaginación del autor, capaz de encarecer o exagerar sus aventuras.

Estas consideraciones ponen de manifiesto algunos de los múltiples aspectos relativos a los libros de viajes que el profesor López Estrada abre a la teoría de la literatura y a la crítica literaria –“Teoría literaria de los libros de viajes” y “Los caminos de la crítica”–, disciplinas que deben enmarcar su repaso por los principales libros de viajes medievales. Él es consciente de los problemas que plantea este género y nos dirige por caminos cuyo recorrido nos llevaría a un estudio completo y riguroso de las obras en cuestión y, en consecuencia, a su difusión, principal objetivo de la obra, resumido en las palabras finales de la misma: son obras “que conviene que se conozcan más y mejor” (p. 142).

El interés actual por los libros de viajes se refleja en la creciente bibliografía sobre este género de la que López Estrada da cumplida cuenta en *Libros de viajeros hispánicos medievales*: en este útil elenco (en el que abundan, por supuesto, los excelentes trabajos del propio autor) encontrará el estudioso que desee adentrarse en el interesante tema no pocas orientaciones así como sugerentes propuestas sobre estas obras, tan poco frecuentadas por los lectores y estudiosos de la literatura.

Marta González Miranda
Universidade de Vigo

BARTOLOMÉ BENITO, FERNANDO, *Matar a un rey. La aventura de Gracián y Lastanosa en la turbulenta España de Felipe IV*, Huesca: ed. Pirineo, 2001, 288 pp.

La editorial Pirineo publicó en diciembre del 2001 la novela de Fernando Bartolomé Benito *Matar a un rey. La aventura de Gracián y Lastanosa en la turbulenta España de Felipe IV*. Se trata de una novela de tema histórico que narra el intento de magnicidio del rey Felipe IV, como anuncia el título, y el conde duque de Olivares producido en Molina de Aragón el 17 de julio de 1642. Esta conspiración y conjura contra el monarca y su valido se gesta en un período temporal muy breve, entre 1639 y 1642, en el contexto de la guerra de secesión de Portugal y Cataluña.

El autor divide la novela en tres partes “Todas hieren”, “La Corte: una vida bestial de encantamiento” y “El rey en campaña”, precedidas por una “Noticia histórica” que contextualiza la acción y concluidas con un “Epílogo” que reúne todos los asuntos y personajes tratados y proporciona todas las soluciones, de tal forma que la novela queda perfectamente cerrada. *Matar a un rey* cuenta con detalle y desde distintas perspectivas, con predominio de un narrador omnisciente, algunos de los acontecimientos que ponen en peligro el imperio de Felipe IV –la guerra de Cataluña y Portugal–. Estos sucesos conforman el contexto en el cual se sitúa la trama de la novela: la intención de los portugueses y de parte de la nobleza de la España del siglo XVII de eliminar a Felipe IV, materializada en el atentado contra el conde-duque de Olivares, ocurrido el 17 de julio de 1642 en Molina de Aragón, punto importante en el itinerario del rey y su séquito a Aragón para enfrentarse a los catalanes. La supuesta conspiración contra el monarca aparece en la historiografía española con sigilo e incluso con ocultación, en contraste con la divulgación que los historiadores portugueses han promovido del probable suceso. Esto implica que el autor se haya documentado con el esmero de un historiador y que el resultado pretenda ser una revisión novelada de lo sucedido en años claves de la España de Felipe IV.

La importante presencia de hechos históricos conocidos y fácilmente datables (guerras, tratados de paz, muertes, encarcelamientos, etc.) y la existencia en el mundo de la novela de personajes históricos contribuye a dar veracidad a lo contado. La guerra de Cataluña y Portugal explican el malestar y el descontento de la población española del siglo XVII con el gobierno del conde-duque y, en algunos casos, con el propio rey. El valido es consciente de la gravedad de la situación, pero, incapaz de solucionarla, entretiene al rey con fiestas, cacerías y teatros, cuya dimensión cabe perfectamente retratada en la novela. El autor asigna a los personajes de su novela nombres de personajes históricos conocidos. Merece especial atención el personaje de Gracián, pues la novela recrea no sólo su labor de prolífico e ilustre escritor del barroco sino el enfrentamiento continuo con la orden de los Jesuitas y su participación activa en la política de su tiempo. Junto a Gracián hay que destacar a Lastanosa y Uztároz, ambos conocidos por el oficio de las “letras”, pero también partícipes

en el duro oficio de las “armas” en la *turbulenta España de Felipe IV*, según reza el subtítulo de la novela.

Fernando Bartolomé concibe *Matar a un rey* como una novela coral: los personajes son los encargados de contar los principales hechos, con modalizaciones variadas, incluso con la adopción de distintos puntos de vista sobre un mismo suceso. Al tiempo, ya sea mediante el uso de diálogos –aunque el narrador interfiere para hacer comentarios, juicios, etc.– de cartas o de la reproducción de sus pensamientos mediante el estilo indirecto libre o el monólogo citado. El rico uso de la descripción y la peculiaridad del lenguaje utilizado proporcionan la pretendida verosimilitud histórica: el autor vivifica la realidad sociocultural de la época mediante la descripción de las ropas, de los peinados y de los gestos de los personajes e, incluso, de las comidas (se incluye una receta de cocina). Las pinturas de fondas, de palacios y del espacio de la Corte son sumamente detalladas y consiguen una verosímil reconstrucción del ambiente de la época. Por último, el autor trata de reconstruir el lenguaje del siglo XVII: se emplean expresiones de uso común y vocablos que hacen referencia a realidades que hoy no existen. En este sentido se sitúa la inclusión en la novela de un “Glosario de términos latinos, arcaicos y técnicos” con un total de 136 entradas en el que se explican los latinismos usados y otros términos muy utilizados entonces que hoy han caído en desuso. Por otro lado, el estilo de la novela reproduce la artificiosidad retórica y el virtuosismo expresivo de la literatura barroca: metáforas audaces, hipérbatos, juegos de palabras, cultismos, rica adjetivación, alusiones mitológicas, etc. Este afán retórico es muy perceptible en los parlamentos de algunos personajes e incluso el narrador incide en el juego entre claridad y oscuridad verbal, tan habitual en el siglo XVII, al enfrentar posturas diferentes representadas por distintos personajes.

Fernando Bartolomé utiliza en *Matar a un rey* los eficaces procedimientos y recursos de captación de la novela policiaca y de misterio para relatar el intento de magnicidio. Son los protagonistas de la novela los encargados de descubrir quién o quiénes son los conjurados y dónde intentarán cometer el regicidio. Sus averiguaciones harán avanzar la trama, de tal forma que funcionarán como verdadero motor del discurso. La narración del intento de magnicidio de Felipe IV mediante una hábil unión de lo histórico –fiel revitalización del contexto político, social y cultural en el que se produce– y lo policiaco –intrigante búsqueda de los conspiradores y traidores– forja *Matar a un rey* no sólo como una novela histórica que revisa y reconstruye nuestro pasado, sino también como un relato fascinante de notable suspense.

Marta González Miranda
Universidade de Vigo

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER (ed.), Benito Pérez Galdós, *Miau*, Madrid: Cátedra, 2000, 421 pp.

En el año 2000, la ya consagrada colección de “Letras Hispánicas” de la editorial Cátedra regala la edición de una obra que muchos coinciden en señalar como una de las mayores creaciones de Galdós: *Miau*.

El artífice encargado de llevar a cabo tanto el estudio preliminar como la anotación al texto y el cuidado del mismo es el catedrático de Literatura Española en la Universidad de Murcia, Francisco Javier Díez de Revenga quien, a lo largo de las páginas, mostrará su conocimiento tanto del autor como de la obra.

Del estudio preliminar con el que se encontrará el lector se desprende un rico caudal de información que demuestra el enorme trabajo previo de investigación y de acopio de múltiples artículos que versan sobre la obra galdosiana.

La nómina de referencias a las fuentes secundarias de las que ha bebido el editor para configurar la completa introducción trasluce su empeño por ofrecer un panorama crítico en el que la confrontación de opiniones y pareceres se erige como el esqueleto articulador del texto expositivo.

La alusión a perspectivas tradicionales en la interpretación de la obra, junto con versiones más recientes que se han volcado sobre la misma, perfilan un análisis que pretende abordar los principales pilares sobre los que se sustenta *Miau*.

Con una cómoda y práctica estructuración a través de diversos epígrafes, Díez de Revenga inserta al lector en los entresijos del mundo interpretativo de la obra, en el universo de discusiones acerca del sentido último que buscaba el autor, del objetivo que subyace a la figura de un Villamil contradictorio. Para ello la dialéctica hermenéutica se propone de nuevo como el mejor cauce para orientar acerca del estado de una cuestión que renace con cada nueva lectura, prueba de lo cual son los antagonismos tan evidentes que se postulan entre los contemporáneos de Galdós y Clarín y autores como Ribbans, Rodgers, Weber o Gullón, por citar algunos casos.

En segundo lugar acerca, a través de una relectura temática, a los motivos claves de los que Galdós se valió para dibujar una trama social y familiar sobre un telón de fondo que, con pinceladas realistas, describía una realidad histórica concreta en dos momentos diferentes de su devenir: la España llena de esperanzas y deseos de modernización de 1878 y la España sumida en la desesperación ante un futuro incierto de 1888.

De seguido, presenta a los protagonistas de la historia, a esas “criaturas” que, llevadas por el destino de una sociedad que no sonrío a todos por igual, desempeñan su papel en un escenario que se presenta cercano y cotidiano para personajes y lectores. En este sentido, hay que destacar el marcado interés del editor por lograr que en ningún momento le falten al lector los datos necesarios para que el contexto discursivo sea también el suyo. Esta

intención, que se percibe ya desde los albores del estudio, permanecerá latente a lo largo de la edición en las líneas destinadas a las notas a pie de página.

Continúa su disertación con el análisis del tratamiento que reciben tanto el espacio como el tiempo en la novela, sin perder de vista el corpus de las demás obras galdosianas, sobre todo, *Fortunata y Jacinta*, título que ha dado mucho juego a la crítica como referencia y punto de parangón de sus afirmaciones.

Cierra el prólogo, una sección que le vale para desplegar las principales técnicas narrativas y compositivas que se dan cita en la obra. El editor, cual si de un pintor se tratase, no se conforma con enumerarlas o explicarlas de forma aislada sino que, mezclando los colores, extiende sobre un lienzo la impresión que dichos procedimientos han provocado en buena parte de los estudiosos, que no cesan en la búsqueda del sentido de recursos como la ironía, el sarcasmo, la caricaturización o la animalización, constantes y fundamentales para entender la obra y la realidad que representa.

Sin esclarecer la polémica ni posicionarse en uno u otro lado de la balanza, el catedrático murciano adopta el rol de moderador en un debate cuya mayor riqueza no consiste en alcanzar una única solución sino en ser consciente del amplio abanico de posibilidades que, con este mecanismo, Galdós ha sabido despertar en los lectores de diferentes períodos históricos. De este modo, quien se aproxime a esta edición no descubrirá una exposición teórica al uso, sino una polémica viva y en continua discusión.

Entre la introducción y el propio texto, se brinda una cuidada bibliografía de las ediciones precedentes de *Miau* y de los estudios que es posible hallar sobre la obra. La atención y el esmero con que se ha elaborado la edición también se aprecian en el texto, el cual refleja el interés del editor por ofrecer una buena transcripción del mismo a la que acompaña de una serie de notas a pie de página que pretenden servir de aclaraciones semánticas de términos léxicos poco frecuentes o que en el texto son empleados con un valor y un sentido concretos. De la misma manera, se incluyen disquisiciones sobre la lengua y el estilo galdosianos que, conscientemente Díez de Revenga omitió de las páginas preliminares, si bien una recopilación de las mismas no habría desentonado en una panorámica que, por la variedad de cuestiones en las que se detiene, aspira a ser general.

He aquí una edición de fácil acceso para el lector no especializado que, lejos de sumirle en vagas cavilaciones teóricas, le suscitará interesantes interrogantes interpretativos y, al mismo tiempo, se constituye en una obra de referencia para el lector que busca, además de un texto cuidado, un análisis panorámico abarcador de los aspectos fundamentales de la obra.

Ana María Lago Arenas
Universidade de Vigo

ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, 267 pp.

Una atenta lectura de la obra de Escobar Borrego nos introduce en el camino de la comprensión evolutiva de un mito: el mito de Psique y Cupido. ¿Dónde nace y de que modo llega a nosotros?

El autor estructura la obra en tres capítulos de exposición teórica del tema, a los que añade una introducción y un apartado de conclusiones (pp. 171-173). De agradecer, en mi opinión, es la inclusión de cuatro apéndices que ayudan en la comprensión del discurso teórico, funcionando como la piedra angular de la reflexión. En ellos encontramos el ciclo de grabados basados en el mito de Benedetto Verino y Agostino Veneziano (pp. 175-191); la *Historia de Psique, traducida* de Gutierre de Cetina junto a su modelo italiano (pp. 193-201); varios fragmentos de *La Psique* de Juan de Mal Lara: la dedicatoria a Doña Juana de Austria, el prólogo a los lectores, los argumentos con sus moralidades y el canto a María Ojeda (pp. 203-214); y por último la *Traslación* de Fernando de Herrera y su modelo, la *Psique* de Girolamo Fracastoro (pp. 215-218).

El propósito final de la obra es el estudio del mito en las obras de Cetina, Mal Lara y Herrera, como ya se indica en el título. Para ello el autor, en el primer capítulo, va a realizar un recorrido por las fuentes y recreaciones del mito, partiendo de la referencia inexcusable: el cuento de “Amor y Psique” inserto en el *Asinus Aureus* de Apuleyo (IV 28-VI 24). En este capítulo nos muestra cómo el cuento, que en el texto de Apuleyo no deja de ser un “cuento de hadas” que se podría enmarcar en lo que la crítica ha venido llamando novela griega o bizantina (si bien, como señala el autor, “contiene un fuerte sentido simbólico, alegórico y filosófico” que nos ofrece “una lectura en clave místico-alegórica [...] depositaria del contenido platónico que le interesaba a Apuleyo...”), este cuento –decimos– va adquiriendo un sentido moralizante y pedagógico debido a la lectura y reelaboración que del mito hacen el cristianismo y las corrientes neoplatónicas.

En este capítulo Escobar Borrego nos da toda una serie de datos sobre la influencia que tuvo el mito en diversos textos y autores como Boccaccio, el Tostado o Francesco Colonna. Nos ofrece además una aproximación a la versión de Filippo Beroaldo que tendrá cierta influencia en textos posteriores.

Para finalizar el primer capítulo el autor nos informa de la repercusión que tuvo el mito en el siglo XVI a través de las numerosas traducciones del *Asinus* producidas en toda Europa, haciendo hincapié en la del arcediano hispalense Diego López de Cortegana, primera traducción al romance (1513) y fuente, aunque secundaria, de los textos de Cetina, Mal Lara y Herrera.

En los capítulos segundo y tercero Escobar Borrego realiza un estudio pormenorizado de las visiones del mito por parte de Gutierre de Cetina, Juan de Mal Lara y Fernando de Herrera. En el capítulo segundo el autor centra su atención en el estudio de la *Historia de Psique, traducida*, primera manifestación del

mito en la poesía española del XVI. El autor atribuye esta obra anónima a Cetina basándose en peculiaridades métricas (utilización de acentos extrarrítmicos en sexta y séptima sílabas), presencia de italianismos que también aparecen en la obra de Cetina y otros recursos morfológicos y sintácticos, además de citar un estudio de José María Blecua y otro de José María de Cossío en los que se da por buena la atribución del poema a Gutierre de Cetina.

Escobar Borrego introduce en este punto el concepto de *εκφρασις*, basado en la interacción de poema e imagen (apunta la posibilidad de composición sobre los grabados de Verino y Veneziano), que será común a todos los poetas estudiados.

Para el autor parece importante el establecimiento de las técnicas de traducción empleadas y las fuentes de los textos. En este caso advierte el uso en Cetina de dos tipos de interpretación: *ad verbum* y *ad sensum*, Cetina es un *fidus interpretes*, pero también se observan en su obra procedimientos como la sustitución, adición, supresión o transmutación. Para Escobar Borrego el poema es una síntesis del mito en el que se desarrollan los temas esenciales ya presentes en Apuleyo. A la hora de establecer sus fuentes, el autor señala como fuente primaria las treinta y dos octavas italianas (determinantes en la caracterización genérica como fábula y *εκφρασις*) que acompañan los grabados de Verino y Veneziano y, como fuente secundaria, la traducción de Cortegana.

En el capítulo tercero, el más extenso de este libro, Escobar Borrego realiza un estudio exhaustivo de la obra de Juan de Mal Lara. El autor hace un análisis libro a libro (*La Psique* de Mal Lara consta de doce, número que, recordemos, es el canónico en la épica latina) estableciendo posibles influencias de otras obras en cuestiones temáticas (introducción de nuevas líneas argumentales, excursos teóricos y morales, cuentos insertos, etc.); genéricas (influencias del género épico, las novelas de caballerías, la ficción sentimental, los géneros didácticos, etc.); e ideológicas (tratamiento de la mujer, visión política del imperio español, etc.).

Escobar Borrego concibe la obra como “narración alegórico-moralizante de corte épico en verso suelto que...”, lo que nos introduce en el terreno de la erotodidaxis –concepto que a mi juicio merecería un tratamiento más concreto en un estudio de este calibre–, es decir, en la tradición del *Ars Amatoria* de Ovidio, y de otros textos de Platón, Juvenal, Virgilio, etc., esto es, textos didácticos sobre cuestiones de “amor”, “pasión”, continuados en la Edad Media en obras como el *Lilium medicine* o el *Sermón de amores*.

Nos indica cómo el autor tiene en cuenta para su *Psique* no solo el texto de Apuleyo sino también otros testimonios de la leyenda como la alegoría moral de Fulgencio, los comentarios de Beroaldo, la traducción de Cortegana, la *Historia* de Cetina y la *Psique* de Fracastoro.

Mal Lara pretende enseñar, para ello se vale de diversos elementos, los argumentos o moralidades al comienzo de cada libro, las glosas explicativas, en ocasiones emplea el recurso de la *pedagogia ex contrario*, introduce el *καταλογος*

de las virtudes e incluso se ven ecos de los manuales de la perfecta casada. Es una obra que muestra la *gradatio* estoica del *ascensus* del alma.

Por último, en este mismo capítulo tercero, Escobar Borrego introduce un pequeño estudio de *La Psique* de Fernando de Herrera basándose sobre todo en cuestiones formales: métricas, como la adecuación de los hexámetros a endecasílabos; de traducción e interpretación (*fidus interpretes*); y de lenguaje.

En mi opinión el estudio más que del mito lo es de la *Psique* de Juan de Mal Lara, por tanto se debe notar la posibilidad de mejora del título; de todos modos, debemos agradecer a Escobar Borrego la claridad expositiva y el abundante aparato de notas, que descarga el texto de información erudita que al lector no versado en el tema podría resultarle un tanto tediosa. Por último hacemos notar la existencia de una amplia bibliografía, con una excelente ordenación temática, y un utilísimo índice alfabético al final de la obra.

Ha de recomendarse la lectura de este libro al lector interesado en la poesía del siglo XVI por la claridad del autor, especialista en literatura de dicho siglo, y particularmente en autores adscritos a la academia sevillana, su tratamiento sistemático de los textos y la rigurosidad de sus conclusiones.

Álvaro Montoya Rodríguez
Universidade de Vigo

GARCÍA GAVILÁN, INMACULADA, *La poesía amorosa en el "Coro de las Musas" de Miguel de Barrios*, Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002, 210 pp.

Tras una atenta lectura del estudio que Inmaculada García Gavilán nos presenta, creemos que el propósito de la obra es la introducción del poeta Miguel de Barrios en las coordenadas del Barroco español mediante el cotejo de las técnicas empleadas por éste y los más insignes poetas de nuestro siglo áureo, principalmente Luís de Góngora y Francisco de Quevedo.

El estudio de García Gavilán está estructurado en tres capítulos de exposición teórica, a los que se suman un apartado de introducción, uno de conclusiones, una útil bibliografía (sobre todo en cuanto a estudios de erotología y literatura judaica de raíces ibéricas) y una edición paleográfica de los *Triumphos de Amor*.

Los dos primeros capítulos nos ofrecen una breve biografía de Miguel de Barrios, también llamado Daniel Leví de Barrios en la judería, y un bosquejo del ambiente literario en el Amsterdam de finales del siglo XVII, ambiente fuertemente ligado a instituciones de tipo religioso como la Talmud Torah, etc. También se nos brinda la oportunidad de conocer el itinerario poético y sus relaciones con otros poetas coetáneos.

Hemos de advertir una errata en el título del primer capítulo. Mientras la lógica y el índice nos dicen "Miguel de Barrios: reseña biográfica de un epígono singular", en el encabezado del capítulo aparece: "Miguel de Barrios: reseña biográfica de un epílogo singular". Este primer capítulo nos acerca a la

peripetia vital del poeta montillano, judío converso, que se califica como una *peregrinus vita*. Se trata de una breve aproximación en la que la autora nos advierte de la dificultad para establecer datos fiables sobre la biografía de Miguel de Barrios, dificultad que achaca al largo olvido de este autor por parte de la crítica. García Gavilán apoya sus conclusiones en trabajos de K.R. Scholberg, Ch.J. Moolick o F.J. Sedeño Rodríguez, entre otros.

El segundo capítulo nos ofrece una visión global del ambiente literario (y religioso) en la judería holandesa. Nos presenta instituciones, vinculadas casi todas con la lectura de las escrituras y otras prácticas religiosas, y las relaciones de éstas con el quehacer literario de los escritores de la época. García Gavilán nos proporciona un completo catálogo del trabajo poético de Miguel de Barrios, así como la evolución cronológica de su literatura.

Estos dos capítulos iniciales se pueden tomar como una introducción al capítulo tercero, el más extenso y el que funciona como verdadero núcleo del estudio. Se hacen necesarios y es de agradecer su inclusión debido al desconocimiento mayoritario del poeta montillano en ambientes no eruditos.

El tercer capítulo, titulado “La teoría amorosa de Miguel de Barrios: análisis de la “Musa Érato””, es el cuerpo del estudio. Estamos ante un completo análisis de las teorías erotológicas que se desprenden de las composiciones, de tema amoroso, que forman la “Musa Érato”, que a su vez está inserta en una obra mayor: el *Coro de las Musas*.

García Gavilán muestra especial interés en poner de relieve las semejanzas existentes entre la “Musa Érato” de *El Parnaso Español*, de Quevedo, y los *Triunfos de Amor*, así como sus diferencias (la obra de Quevedo presenta dos secciones frente a la única sección de la de Barrios, diferentes esquemas estróficos, etc.), lo que nos introduce en una caracterización genérica determinada: el cancionero petrarquista. La autora nos ofrece diferentes visiones del género y adopta una en la línea de Fernández Mosquera o G. Gorni, calificando la obra de Barrios como postpetrarquista. A través de esta caracterización va estableciendo paralelos con el *Canzonere* de Petrarca (*peregrinatio amoris*; estructura textual: soneto prólogo y epílogo; preeminencia del soneto como estrofa de uso principal; pervivencia de la misma voz poética durante toda la composición; función narrativa del conjunto; etc.), así como también las diferencias (ausencia de los poemas *in morte* de la amada; presencia de varias amadas; diferente uso de los sonetos aniversario; falta de arrepentimiento del amante; etc.). También se vale de estas características para poner esta obra de Barrios en relación con *Canta sola a Lisi*, de Francisco de Quevedo, o con *las Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega.

Apunta García Gavilán la probabilidad de que los *Triunfos de Amor* posean un marcado carácter autobiográfico buscando paralelismos de la obra con la vida del poeta montillano, fijándose especialmente en los sonetos aniversario, en las correspondencias de las amadas con las mujeres que pasaron

por la vida del escritor y otras situaciones vitales del autor con reflejo en la obra, como su partida a Italia o su llegada a la “Jerusalén del Norte”, Amsterdam.

En lo referido a las teorías erotológicas la autora observa tres líneas de influencia, por otro lado siempre presentes en la tradición amatoria barroca, que determinan la obra del montillano: en primer lugar la filosofía neoplatónica, acompañada de la gran cantidad de tratados de amor que aparecen en Italia y España desde el siglo XV; en segundo lugar toda la tradición trovadoresca y del amor cortés, el *dolce stil nuovo*, etc.; y por último la poesía erótica latina. Esta triple caracterización provoca la aparición de *topoi* literarios como el *amor per oculos*, la descripción descendente de la dama (y su versión subvertida: la ascendente), la belleza, la transformación de los amantes, etc.

El yo poético enunciador no varía a lo largo de la composición: Mirtilo, que, como ya se ha dicho, es, para García Gavilán, trasunto poético del propio Barrios. Este amante cumple toda una serie de tópicos amatorios, como son el *Amor igneus*, el tópico de la “cárcel de amor” y las cadenas, el de la ausencia de la amada (incluyendo el tópico de la muerte de la amada) y el tópico del *secretum* (vestigio de la influencia del amor cortés en la literatura barroca). Las amadas, interlocutores silenciosos, son herederas de la tradición cortesana y petrarquista: por un lado la ausencia de la *donna angelicata* provoca gran dolor al amante; por otro se presenta a la mujer como una persona cruel ante las quejas de amor. Estas caracterizaciones proceden de la tradición erotológica medieval y renacentista.

García Gavilán completa el estudio prestando atención al lenguaje poético y al esquema métrico de la Musa Érato. Acepta las impresiones de Sedeño Rodríguez que establece una multiplicidad de estilos dentro de la trayectoria poética de Miguel de Barrios. Así mismo habla de una profunda y perceptible huella gongorina. Propone la autora una revisión del tratamiento que Barrios hace de la metáfora, articulando su disquisición en metáforas referidas a la naturaleza; metáforas de animales; metáforas de vegetales; de minerales; las referidas al fuego y al agua; las astronómicas y astrológicas; y metáforas mitológicas. Proporciona ejemplos de cada tipo dando así a la explicación teórica un referente práctico. También nos ofrece un breve apartado sobre el uso que Barrios hace de tropos como la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia y la hipérbole.

El análisis métrico es completo y sistemático. Ofrece el esquema estrófico clásico y da cuenta de todas y cada una de las variantes que se alejan de él, incluso nos proporciona unos breves apuntes históricos referidos a cada tipo de composición.

Pensamos que el estudio de Inmaculada García Gavilán es acertado, tanto en lo que respecta al contenido como en la redacción, convirtiéndose así en una lectura agradable para aquellos lectores interesados en la literatura de los siglos de oro. A pesar de todo, la reivindicación del ascenso del poeta montillano a un escalafón superior del canon nos parece excesiva puesto que, al menos en esta obra de García Gavilán, no se nos ofrecen indicios de pervivencia

de la obra de Barrios a través de la influencia en otros poetas posteriores, condición que creemos necesaria para el cambio de consideración, el viaje de los *minori* a los clásicos.

Álvaro Montoya Rodríguez.
Universidad de Vigo.

CALDERA, E. Y PAVESIO YEPES, L. (eds), Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid: Ollero y Ramos, 2002, 215 pp.

A finales del año 2002 inició su andadura la colección “Clásicos Comentados” del grupo editorial Ollero y Ramos y Random House Mondadori, dirigida por el profesor José María Díez Borque. En ella se ofrece al lector —especializado o no— un texto clásico de las letras españolas editado con rigor por nombres de reconocido prestigio en los estudios de historia de la literatura, al que se añade una propuesta didáctica previsiblemente orientada hacia alumnos de bachillerato. El valor que diferencia esta nueva colección de propuestas editoriales semejantes es la calidad global del producto resultante, tan atractivo para el lector más joven como interesante para el especialista en la materia.

De la edición de uno de los clásicos decimonónicos, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, se ha encargado el profesor E. Caldera, referencia inexcusable en el estudio del romanticismo español. Es esta su segunda edición de la obra rivasiana. En 1986 (Madrid, Taurus) publicaba por vez primera la versión del drama que parte del texto del estreno, es decir, del testimonio que brindan los apuntes manuscritos, conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid, a través de los que podemos conocer íntegramente el *Don Álvaro* que crítica y público reciben en su día como una auténtica revolución. Del texto que se representa, la edición posterior de la pieza eliminaría la escena primera de la jornada III, a consecuencia de las críticas de Campo Alange en *El Artista*, así como la escena cuarta y parte de la quinta en la cuarta jornada.

La edición que E. Caldera presenta en 2002 toma como punto de referencia, precisamente, esta primera edición de la pieza (Madrid: Jordán, 1835), “que presenta variantes respecto al manuscrito, pero que posiblemente expresa la última voluntad del autor” (ed. *cit.*, pp. 41-42). A partir de la *princeps*, y teniendo en cuenta las correcciones ya fijadas por A. Blecua (Barcelona: Planeta, 1988), el estudioso italiano solventa algunos errores evidentes de la primera que se han transmitido de edición en edición, como “el aguarda” (en los manuscritos “el guarda”) en vez de “Antonio aguarda”(jornada I, v. 269), “merece” (en los manuscritos “merecen”) en vez de “merecen” (jornada 3, v. 1142), “puesta” (en los manuscritos “pues esta”), en vez de “pues esta” (jornada V, v. 2012) y “esta noche mismo” (en los manuscritos “esta noche misma”) en vez de “esta noche misma” (jornada IV, escena 2).

La “Introducción” del texto, a cargo también del profesor Caldera, ofrece un rápido bosquejo del tiempo en que se gesta la obra, así como de la biografía vital y literaria de Ángel de Saavedra, panorama que se completa con

una serie de cuadros cronológicos que exponen, en paralelo, los principales hitos culturales e históricos en la vida del duque de Rivas.

El análisis de la obra es somero, un resumen conciso de la disparidad de opiniones a la hora de estudiar los personajes, las acciones, el tiempo, el espacio, los temas y las fuentes de la obra. Especialmente interesante es el apartado dedicado a la recepción crítica de la misma, tanto entre los autores coetáneos como en la actualidad, punto este en el que se ofrecen textos con diferentes opiniones sobre el drama.

La bibliografía que se ofrece es básica, concreta y actualizada, de fácil acceso para el lector no especialista en la materia.

La edición en sí, como corresponde a los criterios de una colección de este tipo, se acompaña de notas fundamentalmente léxicas, sin referencias críticas ni textuales. En algunos casos, las indicaciones a pie de página orientan la lectura y subrayan aspectos relacionados con la recepción de la escena a que se refieren, como por ejemplo la que aparece en la quinta de la jornada I (p. 55).

El apartado didáctico que completa la edición no debe —como suele, en algunos casos— pasar desapercibido, ya que se trata de una propuesta valiosa no sólo para el profesor de enseñanza media, que encuentra aquí un variado abanico de posibles ejercicios (sugerencias para exposiciones orales y escritas, individuales o en grupo, literarias e interdisciplinarias, comentarios de texto, propuestas de trabajo con internet) con los que facilitar que el alumno profundice en el análisis de la obra, su autor o su estética, sino también para el estudioso del drama rivasiano. La profesora L. Pavesio Yepes redacta un auténtico complemento del estudio inicial de E. Caldera y aborda el análisis del género en que se inscribe la pieza y las influencias que acusa, la caracterización de los personajes, el tratamiento diverso de los temas, la filosofía que sustenta la obra, su estructura, escenografía y puesta en escena. Bajo el epígrafe “Apoyos a la lectura” se da entrada en la edición a aspectos fundamentales en el análisis del drama: la función romántica de la *Volksggeist* o del humor, asociado a la misma; el tratamiento de la historia en función del talante liberal del dramaturgo; el valor connotativo de las acotaciones y de determinadas técnicas escenográficas (la oscuridad del protagonista en consonancia con la luz crepuscular en el momento de su aparición en las tablas, por ejemplo); la convivencia del individualismo romántico en la caracterización del héroe con el nuevo irracionalismo, “descubridor de la profundidad abismal de la conciencia humana, con sus contrastes entre positividad y negatividad, paraíso e infierno, ángeles o demonios” (ed., p. 191); la deuda de Rivas con el teatro inglés, francés y español del Siglo de Oro; las técnicas de actualización de hechos no representados, es decir, el relato analéptico y proléptico implícito en los diálogos de las escenas informativas.

Esta nueva edición de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, a cargo de E. Caldera con el complemento didáctico de L. Pavesio, conforma un texto útil, práctico, versátil y, sobre todo, riguroso, que merece la pena no pase

desapercibido en el conjunto de ediciones didácticas que proliferan. El reconocido prestigio de sus responsables es el aval objetivo de su valía.

Montserrat Ribao Pereira