

la Iglesia e, por ende, á súa familia que, como se di nalgún intre do estudo, é unha honra literaria de Galicia. Esperamos polo libro sobre o seu irmán Santiago.

Xosé A. Fernández Salgado
Universidade de Vigo

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *El estrellado establo: infinito e improvisación en el Siglo de Oro.*, Madrid: Cátedra, 2019, 270 p.

El estudio del Barroco como época de drásticos cambios en la cosmovisión de Europa lleva décadas explorándose y aún revela resultados inéditos. Eso mostró décadas atrás y en clave de ficción el relato “La esfera de Pascal”, donde Borges sintetiza qué pudo significar la noción de infinito para quien fuera consciente de las nuevas versiones del mundo defendidas por las mentes punteras del momento: “Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara”. Esta angustia por el vértigo ante la falta de límites fue comentada también por Tierno Galván a tenor del afán expansionista de la Corona de Castilla con las primeras incursiones en el Nuevo Mundo: “Para luchar con la inquietud y la extrañeza, el hombre común, que no gusta de hacer esfuerzos intelectuales, solo dispone de un medio: agarrarse a la vida, a lo sensual, a lo urgente y arriesgado” (“La angustia del tiempo y del espacio. Fundamento de la conquista de América”). Roberto González Echevarría añade a esta genealogía un importante número de publicaciones académicas. Ya conocíamos sus estudios sobre el derecho en el *Quijote*, o la yuxtaposición de mito y archivo en la concepción del Nuevo Mundo mediante una particular prosa, consolidación esta de una futura narrativa latinoamericana. En el nuevo libro del académico cubano también hay espacio para figuras aparentemente dispares a ese campo, como las de Louis Armstrong y Julio Cortázar, que conviven en la obra con Miguel de Cervantes, Lope de Vega o Sor Juana Inés de la Cruz. Como veremos, son los conceptos enarbolados en su título los que aglutinan tal nómina sin necesidad de recurrir a la sobreinterpretación o a un agrupamiento forzado.

De los trece capítulos del libro, los primeros seis se centran en Cervantes. Parten todos de la hipótesis según la cual la primera parte del *Quijote* se gestó más como una constante improvisación (un *work in progress*) que como una novela predefinida en estructura y extensión (recordemos la intervención de Geoffrey L. Stagg y su defensa de la “teoría de las interpolaciones”, en el Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de 1964, a partir de la conocida conjetura de Martín de Riquer y rechazada por Martínez Pidal a causa de su insostenibilidad [Stagg, 1964]). El plan inicial, pues, era el de un cuento remedo de las *novella* italianas relatando la primera salida del hidalgo y su prematura vuelta a casa. A partir de ese supuesto final Cervantes considera que debe continuar las aventuras de su héroe. Una vez inventa (improvisa) a Sancho (probablemente a partir de los héroes de las narraciones picarescas) la parodia de la novela de caballerías se sitúa en un mundo realista. Hasta la fecha no existía un modelo para una novela protagonizada por dos personajes, por lo que las marcas de la constante improvisación que conducen el desarrollo de la historia se revelan por doquier; pero, no solo por las numerosas interrupciones drásticas del relato principal, tampoco por ciertos descuidos en los datos que aporta Cervantes, sino porque se escenifica la improvisación misma utilizando a sus personajes. González Echevarría se refiere, por ejemplo, al célebre momento en que el narrador de la historia admite que no tiene más que contar hasta que “Estando un día en el Alcaná de Toledo llegó un muchacho a vender unos cartapacios de papeles viejos”, desvelando así que lo siguiente es

resultado de una traducción del árabe. Otra muestra de improvisación dramatizada –*estric-tu sensu*– apunta al pasaje en que Dorotea se hace pasar por la princesa Micomicona. Como se sabe, en el momento en que ignora cómo seguir con su papel es auxiliada por el párroco. Para el profesor González se trata de una alusión crítica a la preceptiva renacentista como “una parodia de la improvisación en el *Quijote* mismo y en la literatura en general” (34).

En este ensayo se recuerda que tanto para Menéndez Pidal como para E. C Riley la caída en la improvisación es propia de la idiosincrasia española, acercándose así al costado negativo de su significado, y apartándose por ello de la acepción que denota destreza o talento para crear en “un instante, en cualquier circunstancia y con los materiales a la mano” (36). Más adelante se contraponen la propia versión de Cervantes y según el autor del ensayo, en realidad esta práctica casa con las tendencias artísticas e intelectuales europeas de la época (38). Por eso, la centralidad del *estrellado establo*. Recordemos. En la venta de Juan Palomeque el caballero andante pernocta en la buhardilla, que antes había sido pajar, bajo un techo desvencijado plagado de agujeros. La visión enmarcada de las estrellas a través de uno de los huecos del tejado contiene lo que ya se sabe infinito cielo. Lo contiene como hasta hace bien poco lo hacían la cosmología tolemaica, dibujada en los techos de los palacios renacentistas, como el cosmos dantesco, de “orden reconfortante ya periclitado” (50). Tal visión –con su delimitación constituyente: su marco– opera de igual forma que la improvisación, rompiendo en su caso con la monotonía de lo cotidiano, “Por eso los productos de la improvisación aparecen enmarcados –el marco puede ser la obra dentro de la cual emerge o lo prosaico de la vida diaria, ese sordo sonido de lo ordinario” (17)–. Más adelante, en “Cervantes, lector de la primera parte del *Quijote*” (capítulo 5) hay una vuelta a la reflexión alrededor de la posible improvisación en la gestación de la novela. Se postula que hay capítulos de la segunda parte que reescriben algunos de la primera entrega, y que muchos de los personajes que circulan por el libro de 1616 han leído la entrega anterior. En este punto se trae a colación la hipótesis esgrimida por Francisco Rico –recogiendo una idea de Francisco Ayala– que defiende la idea de esta segunda parte como reescritura en un intento de “ennoblecere” al hidalgo (92). Para el profesor de Yale, matizando tal análisis, la abundancia de personajes lectores-escritores en el volumen de 1616 implica varios *alter ego* del creador necesarios para la continuación de la escritura especular o, en otras palabras, una escritura generada por el reflejo de la relectura de la primera parte. Sansón Carrasco o la sucesión de Caballeros en la tercera salida (de los Espejos, de la Blanca Luna o el del Verde Gabán) operarían como topos en la nueva historia, como si Cervantes requiriese ahora de lo poliédrico más que de lo meramente reflexivo. Desde la intuición de Cervantes como lector de sí mismo y suerte de glosador de su ya célebre novela, con un reparto colocado en la narración para ayudarle a indagar, el ensayista repasa momentos de la segunda parte y sus posibles orígenes en la primera, ilustrando con éxito la plausibilidad de su análisis.

Si parte de lo dicho concierne a los tres primeros ensayos dedicados al hidalgo manchego, el capítulo 4 analiza hasta rincones inexplorados (ignorados, diría, según lo conocido por este reseñista) los reflejos con los que el arte arquitectónico alimenta la novela cervantina. Aquí entran en juego conceptos relacionados con un campo de estudio tan en boga en la crítica y teoría literaria como el espacio y sus múltiples concomitancias con los cuerpos de los personajes de la narración. Hay momentos en que reverberan ecos posestructuralistas, sedimentos de juventud del académico y resonancias a lo Severo Sarduy (viejo amigo de González Echevarría); como ejemplo, las siguientes líneas: “la arquitectura convalida el significado de su prefijo *arch* –*arch* es lo antiguo y secreto, pero esencial, del origen y principio–, y de su raíz-*texto*, un entramado de signos, como las galerías de un

edificio o los corredores infinitos de un laberinto. Arquitectura: orden secreto que salvaguarda cuerpos vivos y muertos y los traduce a caracteres, a escritura” (76). Por fortuna, este episodio termina siguiendo una senda más *bachelieriana* desentrañando sentidos a través de dicotomías entre dentro y fuera, campo y ciudad, salida y regreso o poblado y despoblado, parejas conceptuales que a su vez son englobadas en el conjunto del par antagónico caballero-escudero. Pero insistimos en lo prolífico de este apartado. De estas bipolaridades tan evidentes el ensayista logra sonsacar razonamientos realmente estimulantes; a saber: si en el Medioevo los edificios tienen valor alegórico, a partir del siglo XVI la novela moderna convertirá los espacios arquitectónicos en lugares “marcados social y políticamente en su constitución [...] Edificios y campos tiene ahora funciones específicas sujetas a reglamentos inscritos en leyes de tenencia de la tierra y de la institución del poder estatal sobre ellos” (77); o, como otra muestra, la lectura en clave de metaficción del momento en que el caballero visita una imprenta donde se estampan sus pasadas aventuras, un lugar (el edificio donde se aloja la imprenta) en el interior de una ciudad (Barcelona), es decir: “este es un texto a la segunda o tercera potencia –*un architexto*– que prefigura la muerte de don Quijote y su enclaustramiento textual definitivo y supervivencia textual –literalmente en las letras del libro” (88).

Aun reconociendo la presencia explícita de lo económico en el *Quijote*, el sexto capítulo practica el comparatismo emparejando la obra de Cervantes con el *Decamerón*. Sin embargo, más que entrar a identificar las escenas en las que únicamente el dinero (o su falta) cobran peso en la trama, el ensayo se centra en el intercambio –o en la entrega y consecuente deuda en la que queda a quien se entrega– de distintos objetos entre los que deben incluirse las acciones verbales y su entramado retórico (113). Ya que parece probada la influencia de Boccaccio en Cervantes, el profesor González considera desde esa evidencia que el español supera en este aspecto a su antecesor cuando, al tratar en su obra lo económico, relaciona la producción literaria con las otras formas de producción humana, desde la sexual a las comerciales; “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros” serían dos referencias en las que apoyarse.

Que el autor de las *Novelas ejemplares* supiera de los descubrimientos de su época no puede llevarnos a creer que, aquel a quien se ha colocado como su opuesto, creara de espaldas a la nueva cosmología, fiel al dogma católico. El autor de *Estrellado establo* también se propone desquitar a Calderón del prejuicio religioso al que lo ha fosilizado una parte importante de la crítica y la historia literaria. Para ello se plantea una lectura del final de *La vida es sueño* que postula que Pedro Calderón de la Barca era consciente de la nueva perspectiva superadora de la neotomista tolemaica. Precisamente, el Barroco deriva de la fricción entre dos cosmovisiones, de la que solo quedará una para superar la anterior con la llegada de la Modernidad. Pero mientras conviven ese universo finito y organizado junto a los nuevos descubrimientos de Galileo, Kepler, Descartes y el Nuevo Mundo –más su consiguiente revelación de una realidad infinita– el Barroco pergeña su contrapartida apoyándose en la omnipresente muerte en toda obra de arte. Por eso el final de *La vida es sueño* se vuelve pertinente. En realidad, Calderón reaccionó a las nuevas ideas, por lo que llegó a saber de ellas; se escudó en su mundo haciéndose cargo de que se aferraba a “creencias obsoletas y metáforas gastadas para representar el universo, y por lo tanto”, de que se situaba como “el vocero de una España amurallada en sí misma y aislada del resto de Europa” (189). González Echevarría deduce lo que pudo saber Calderón porque en Salamanca ya se enseñaba a Copérnico y no se habían rechazado las ideas de Galileo. Recurriendo a un viejo estudio calderoniano firmado por Felipe Picatoste en 1889, el ensayista considera que, aunque al

autor de *La vida es sueño* los nuevos aires le hicieran tambalearse su edificio de creencias, apostó sin embargo por sujetarse fuertemente a este. No obstante, su ficción traslucía estas grietas de dudas. Su conocida comedia, por lo tanto, acaba con un gesto indefectiblemente cristiano (¿reaccionario?, ¿contrarreformista?) acorde al todavía vigente esquema de caída y redención. La misma senda sigue el capítulo 7 del libro que nos ocupa, también sobre la célebre comedia de Calderón y a propósito de las nociones centrales del ensayo. Fiel a la idea con que Américo Castro consideraba el pensamiento cervantino (“Verdad de fe, verdad de razón”) el profesor cubano juzga a Calderón y su obra. La cosmología tolemaica sirve de decorado a la vida de sus personajes, con similar validez a la mitología clásica (217), cual alegorías con aparente inmovilidad entre signo y significado. Aparente por lo que hemos dicho, esa fricción o cosmovisión bipolar, simultánea que cuestiona dicha equivalencia. Pero, además, por la hipótesis recogida del difunto hispanista Alexander A. Parker, según la cual con el confinamiento de Segismundo su creador crea un nuevo mito; un mito con trasfondo cristiano, en efecto, pero abierto al dilema o duda sustancial de por qué cielos existimos.

Para continuar, recordemos las palabras de Enrique Tierno Galván citadas al inicio de esta reseña: el hombre común del barroco necesita “agarrarse a la vida, a lo sensual, a lo urgente y arriesgado”. ¿No es justamente eso lo que ponen en práctica los personajes de Lope de Vega y Tirso de Molina? Ese infinito incipiente en el imaginario de la época impele al Burlador a agarrarse a lo tangible por falta de un norte existencial; porque, como se apunta a pie de página, don Juan ya es ateo (“lo cual lo hace más moderno y hasta fáustico” [179]) y es por ello por lo que flota a la deriva sin conciencia de principio ni fin. Esto último encuentra solución en su aceptación de la mano tendida por el Comendador. Al Don Juan se le llama en este análisis el “Improvisador de Sevilla”.

Lope de Vega fue criticado precisamente por su talento para la improvisación. Más arriba aludimos a la misma falta denunciada en Cervantes, identificando improvisación con descuido y falta de método. A pesar de ser también Lope blanco de las críticas del cura en el capítulo cuarenta y ocho de la primera parte del *Quijote*, para el ensayista cubano ambos entrarían en la misma calificación de improvisadores gracias a un don particular y a una destreza y conocimiento magistral de la técnica. Como explica el mismo Lope en su *Arte nuevo*, la aparente ausencia de planificación es “la esencia de su práctica poética e implícita preceptiva” (131, González). En este capítulo 7 consagrado al Fénix de los Ingenios disfrutaremos, primero, del agudo análisis de la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, donde un estrambótico personaje de la Imaginación del Conquistador encarnaría la poética manifestada en *Arte nuevo*; a continuación, de lecturas sucesivas de *La niña de Plata* y del *Peribáñez* para seguir defendiendo que tales “descuidos de la improvisación” son justamente lúcidas respuestas a la recién descubierta sensación de infinito.

En tanto se extiende la visión heliocentrista, arramplando con gastadas preceptivas y transformando los perfiles de personajes de ficción estereotipados, tampoco es concebible, por lo tanto, un don Juan pretolemaico. Este, como los caracteres de Calderón y Lope revisados, pero también como el Fausto de Goethe son víctimas o, más bien, criaturas del nuevo vacío instaurado en derredor. Necesitan conquistar: tierras, mujeres o conocimiento.

Sor Juana Inés optó por lo último (capítulo 12). Hay que destacar su estrecha relación con Carlos Sigüenza de Góngora (además de poeta, dramaturgo y cronista, matemático y cosmógrafo), figura intelectual de referencia en la Nueva España al tanto de lo que sucedía en la punta de flecha de la ciencia europea. Se deduce, por consiguiente, amén de su evidente pulsión fáustica por el saber, que Sor Juana anhelaba llegar a tocar la sustancia

aristotélica del conocimiento. Por ello, “Sueño” (título original del célebre poema) describe una suerte de *camino de perfección* laico, moderno, donde Dios es la Causa Primera, camino nocturno que realiza un cuerpo dormido y que llega a su fin cuando amanece, una “égloga al revés”, “una pastoril nocturna, algo poéticamente imposible y por eso mismo significativo” (245). Su significado: la razón por la que la religiosa es incluida en este libro, quiere distanciarse de una tradición neoplatónica que exalta –a través del género pastoril, por ejemplo, la belleza de lo externo–; “Sueño” por su parte trasluce una mirada prerromántica, un yo que no termina de brotar, anunciando, en opinión de González, al Yeats de “A vision” (246).

La capacidad del autor para establecer relaciones diacrónicas o, atrevámonos a decirlo, anacrónicas es envidiable, acabamos de verlo: de Sor Juana a William Butler Yeats, del México virreinal a la Irlanda del XIX y XX. Así puede permitirse cerrar el libro invocando tres momentos cumbres en el arte de improvisar como las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, las obras de James Joyce o la música de Charlie Parker. Para ello rememora sus tiempos de estudiante cuando las lecturas prescriptivas de los clásicos del XVII se entremezclaban con nuevas narraciones de lo que se llamaría el *Boom*. Amén del Severo Sarduy, claro, junto a Lacan y Barthes. Es asimismo envidiable la libertad con la que menciona incluso a Paul de Man y su útil herramienta conceptual de *insight*, en un contexto de estudios del Siglo de Oro; concepto clave, según el mismo autor, para las interpretaciones que antes nos ha brindado. Imposible ejecutar una glosa como la que desarrolla en el capítulo en torno a *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle (capítulo 11) sin esa capacidad de *visión* de la que ya hace gala en *Mito y archivo* (2000). Sea bienvenida esta clase de lecturas críticas cargadas de intuiciones (“Una visión o instantánea que surge del contacto con el texto que su lectura provoca [...] ideas, tan solo ocurrencias” [17]). Intuiciones u ocurrencias que no por eso carecen, en absoluto, del rigor de la mejor *close reading* o de la más objetiva interpretación netamente filológica.

Daniel Santana Hernández
Universidad del País Vasco

TORRES MONREAL, Francisco, *Introducción a la poesía*. Madrid: Cátedra, 2019.

Pocas obras se han hecho eco de la necesidad de reflexionar en profundidad sobre la *ars poética*. Valdría señalar algunos hitos, como *Entre lo uno y lo diverso* (1985), de Claudio Guillén en lo que respecta a Literatura Comparada y ya en otros territorios, *El arco y la lira* de Octavio Paz (2015). Murcia no es solo huerta, sino en el caso de la poesía, jardín y vergel. En él han florecido curtidas voces a favor de la poesía. Desde que José María Pozuelo Yvancos escribiera su *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía* allá por 2009, digna secuela de su renombrado *El lenguaje poético de la lírica* de 1979, no contábamos con novedades importantes. En la misma región, con este ensayo enjundioso, acude a suplir la laguna el catedrático Francisco Torres Monreal.

Sabemos de sus abundantes publicaciones sobre dramaturgia, autores franceses, traducciones e incluso estrenos teatrales. La pista de este interés por la poesía, se rastrea en sus traducciones de Baudelaire (*Escritos íntimos* en 1994 y *El Esplín de París*, en 2014), así como en: “Del ensayo a la poesía”, publicado en la revista *Almunia* (2003).

Nos encontramos ante un libro de madurez, compilado a lo largo de los años y macerado en lecturas pausadas, tejido de reflexión y poso, sesudo en el detalle y las referencias, magnánimo en la libertad que el tema exige. El discurso fluye como elegante corriente