

# RESEÑAS

LÓPEZ VELARDE, Ramón. *La sangre devota. Zozobra. El son del corazón*. Edición, estudio introductorio y notas de Alfonso García Morales. Madrid, Hiperión, 2001, 368 páginas.

«La verdad es que la poesía de Ramón López Velarde atrae y rechaza, gusta y disgusta alternativamente y, a veces, simultáneamente. Pero una vez vencidos disgusto y repulsa, la seducción se opera». Estas palabras de Xavier Villaurrutia, citadas por Alfonso García Morales en su larga y ejemplar introducción, me parecen fundamentales para entender el titubeante interés que ha suscitado López Velarde en España; permiten pensar, también, que esta edición de sus tres poemarios —*La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919) y el póstumo *El son del corazón* (1932)—, hecha con el rigor y la erudición de las mejores ediciones críticas, podrá vencer las reticencias y dejar, por fin, que se ejerza su difícil seducción.

Si López Velarde provoca a la vez atracción y repulsa, quizá sea porque fue —o fue convirtiéndose— en muchos poetas, es decir, en un escritor un tanto inasible fuera de su contexto. García Morales examina cómo, en la estela de su muerte en 1921, la cultura oficial revolucionaria aprovechó para mitificarlo como *poeta nacional*; mientras tanto los Contemporáneos (sobre todo Villaurrutia) lo estaban canonizando como un *poeta moderno*, fundador de la poesía mexicana. Otros críticos, y últimamente Guillermo Sheridan y Gabriel Zaid, destacan su condición de *poeta católico*, aunque este catolicismo fue visto desde siempre como una faceta más del *poeta provinciano*, cuya mirada estaba puesta permanentemente en el pueblo de Jerez de su infancia. Este provincianismo, junto con su prosaísmo y la ironía, son, por otro lado, rasgos básicos del llamado «postmodernismo», una tendencia híbrida —puente entre el modernismo y la vanguardia—, y el mexicano ha sido consagrado en los manuales como el *poeta postmodernista* por excelencia. Por último, López Velarde es un gran *poeta de amor*. García Morales recuerda una cita que lo retrata con nitidez: «nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer (...).

De aquí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico». En efecto, la popularidad de su obra y su persona está estrechamente vinculada con dos mujeres, su prima Josefa de los Ríos —la idealizada Fuensanta— y la «dama de la capital», Margarita Quijano. Las huellas de éstas se han rastreado en muchos de sus poemas, y son omnipresentes en las historias de su vida.

Pero las clasificaciones son siempre empobrecedoras, y la verdad es que todas estas facetas parciales, más que existir, *coexisten* en López Velarde. Y su compleja convivencia quizá sea el gran logro del poeta: como muestra García Morales, entre la religiosidad y el erotismo (como tantos modernistas), entre la tradición y la inquietud contemporánea, entre el intimismo provinciano y las extravagancias prevanguardistas (muy en la línea de Leopoldo Lugones), las vacilaciones iniciales pronto se agudizaron en una dualidad desgarradora, una exploración angustiada de los conflictos interiores, tanto más angustiada si uno recuerda que la poesía de su madurez fue escrita durante o en la resaca del gran conflicto *exterior* de la Revolución.

A partir de aspectos selectos de la biografía y del contexto literario e histórico, García Morales desentraña las claves de la poesía y la obra periodística del mexicano. El catolicismo de la vida familiar, su ingreso en el Seminario en 1905, sus inicios poéticos en círculos provincianos beligerantemente católicos y antimodernistas, y luego —cuando va a estudiar a San Luis Potosí y se libera del academicismo de sus primeros mentores—, el interés por dos poetas modernistas de orígenes tan provincianos y católicos como los suyos —Amado Nervo y el español Andrés González Blanco—, permiten comprender la atormentada religiosidad de toda su obra. Asimismo, García Morales estudia la participación un tanto ambigua del poeta en la Revolución y ofrece un vivo retrato del campo poético mexicano de la época, dando vida en breves viñetas a los diversos protagonistas que inciden en su evolución: el poeta consagrado Enrique González Martínez, célebre por haberle torcido el cuello al cisne rubendariano, quien ataca al joven López Velarde (que pronto lo eclipsará) por «buscar lo inesperado y, lo diremos de una vez, lo despatarrante»; a Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, los *ateneístas*, escritores urbanos y laicos de la elite que tenían poco interés en los intereses y obsesiones de un provinciano; al explorador del haikú, José Juan Tablada, que le inspiraba simpatía y admiración; y, después de la muerte del poeta, a los Contemporáneos, que frente a la consagración oficial homenajeban al que era, para ellos, el López Velarde verdadero.

García Morales destaca en la obra periodística del mexicano elementos que sirven para iluminar su poesía. La conciencia de su modernidad como escritor está patente en la visión cada vez más crítica y autorreflexiva que manifiesta: «yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de los huesos»; «el sistema poético hase convertido en sistema crítico». En cuanto a su veta erótica, el poeta declara que «sólo la mujer no envejece», lo cual remite a la obsesión poética de Poe y de José Asunción Silva por la mujer muerta; como en ellos, y como en su coetánea Gabriela Mistral, una especie de necrofilia poética está en la raíz de la obstinada presencia de Fuensanta hasta el final de su obra. Por último, en las prosas que escribió durante el último año de su vida, bajo el régimen del General Álvaro Obregón y la hegemonía cultural de Vasconcelos, su noción de la patria como algo esencialmente espiritual —*guadalupana* y *hacia*

*dentro*—, frente al nacionalismo histriónico y pintoresco y frente a la amenaza cultural, política y económica de Estados Unidos, funciona —en el estudio de García Morales— como el contrapunto ideal a la obra que aseguraría su mitificación: «La Suave Patria».

Este libro es, en realidad, dos o quizá tres. Por un lado están los poemas, presentados con la pulcritud habitual de Hiperión; luego la introducción, que podría perfectamente publicarse por separado como libro; y por último, hay las sesenta páginas de notas finales que, según el autor, «tienen un carácter explicativo, pero no pretenden ser un comentario o discusión exhaustiva de cada uno de los poemas», sino una forma de situar los poemas en su contexto biográfico, histórico y literario, de aclarar posibles dificultades de interpretación y de resumir las lecturas de los críticos más importantes del poeta, entre ellos Allen W. Phillips, José Luis Martínez y Octavio Paz. Se trata, no cabe duda, de una edición imprescindible.

NIALL BINNS

*Universidad Complutense de Madrid*

LOBATO MORCHÓN, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, 333 páginas.

La aparición de un estudio tan claro y exhaustivo como el de Ricardo Lobato y sobre todo si se trata de un género como el teatro, que no resulta tan popular como la narrativa o la poesía, ya resulta alabable. Pero si además se trata de un ejercicio no sólo de investigación, sino también de voluntad pedagógica resulta ya fascinante. Aunque ya existían algunos estudios en los que el absurdo y el teatro de Virgilio Piñera se retrataban con bastante acierto —me refiero en particular a los estudios de Raquel Aguilú de Murphy y Daniel Zalacaín—; en este libro el espectro se amplía y el lector no sólo recibe una información precisa y estructurada sobre el teatro del absurdo en Cuba, sino que además se abandonan los nacionalismos literarios para mostrarnos una modalidad teatral que se extiende al canon universal, pues responde a una misma necesidad existencial y a su manifestación literaria más inmediata: la vanguardia. Destacan dos partes bien diferenciadas: la primera dedicada a aproximarse al paradigma del teatro del absurdo. En este apartado el autor muestra la simbiosis existente entre existencialismo, vanguardia y absurdismo. La manifestación literaria es sin duda un reflejo del sistema filosófico y social de la etapa de vanguardia, que supone un cuestionamiento de la propia realidad y su correlato lingüístico. En esta parte del estudio también se describen los procedimientos que definen fundamentalmente al absurdo: la inexistencia del conflicto dramático, estatismo, circularidad, la desarticulación del lenguaje, la pérdida de identidad, la incomunicación. Quizás en este apartado llame la atención la ausencia de un elemento fundamental, en mi opinión, para la consideración del absurdo: se trata del humor, especialmente la presencia del grotesco. La mecanización provoca una desarticulación del personaje, que a veces se torna en deformación, es decir en humor grotesco. Apenas se menciona el humor negro y su risa cargada de tragedia: recordemos

que el mismo Virgilio Piñera menciona la utilización de la parte clownesca para que la sería quede bien a la vista.

El segundo apartado del libro se centra en el desarrollo del teatro del absurdo en Cuba, anterior a la revolución —aludiendo a sus comienzos en la revista *Ciclón*, el teatro cubano entre 1936 y 1958, el teatro del absurdo hasta 1958, centrándose en figuras como Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana o Ezequiel Vieta—.

El tercer apartado estudia el teatro posterior a la revolución, entre 1959 y 1968, el teatro del absurdo postrevolucionario y un cuarto apartado trata del declive del teatro del absurdo y su vinculación a causas políticas —en esta sección se hace también un recorrido muy interesante por el teatro soterrado de Piñera—.

Este libro abarca la génesis del teatro del absurdo en Cuba pero también su declive por lo que da una visión amplia y concreta del fenómeno absurdista y de la historia del teatro cubano en general. Tan sólo objetaría la casi ausencia de relación entre esta modalidad teatral y su naturaleza específicamente hispanoamericana y en concreto caribeña. Aunque el autor rechaza este criterio por no considerarlo suficientemente sostenible, en mi opinión la presencia del «choteo» y del humor negro, esa maléfica unión entre risa y miedo, serían dos elementos específicamente atribuibles a este teatro del absurdo en Hispanoamérica. Quizás Virgilio Piñera tenga la última palabra sobre el absurdo cuando afirmaba:

«Por ahí corre un chiste que dice: Ionesco se acercaba a las costas cubanas y sólo de verlas dijo: Aquí no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro».

CRISTINA BRAVO ROZAS  
*Universidad Complutense de Madrid*

CORTÍNEZ, Verónica. *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*. México, OAK Editorial, 2000, 333 páginas.

El trabajo de hacer una reseña de este libro ha sido ante todo un placer, entre otros motivos, por reencontrarme con un viejo amigo, ese Bernal Díaz al que, si algo le caracteriza, es el haber sabido captar las simpatías de cuantos lo leen, lo escuchan. Ese sujeto, ese «yo», cautiva con su locuacidad hasta ocupar el puesto de un cronista muy cercano a nosotros. Otra razón la ha supuesto el que ese encuentro tenga lugar en las páginas de un libro especialmente minucioso y cuidado, que abre las puertas a la discusión.

Verónica Cortínez nos plantea una cuestión siempre sugerente: «Si el texto de la *Historia Verdadera* se hubiera perdido y no tuviéramos más alternativa que imaginarla a partir de alguno de sus críticos... ¿Qué sabríamos del libro de Bernal? ¿Cómo lo imaginaríamos?». Evidentemente la pregunta está señalando una de las claves del texto: el intento de realizar una crítica distinta, que se ajuste con más veracidad a la obra del soldado: «En este libro me interesa leer la *Historia Verdadera* tanto por su texto como por la manera de ser leída en la actualidad».

Para ello Cortínez comienza con un planteamiento esencial, tomado a su vez de James Lockhart: «Si no existiese Bernal acaso los estudiantes no se fijarían en la excepción sino en la regla», es decir, en la regla común de los cronistas. Porque, y es fundamental el énfasis de Cortínez, estamos acostumbrados a considerar a Bernal como cronista, quizá, incluso, sea uno de los autores que mejor conocemos... y, sin embargo, nada más lejos de su obra que la caracterización como Cronista Oficial. Y aquí radica la gran dificultad de la clasificación del texto bernaldiano que la autora sintetiza así: «Walter Mignolo, de modo explícito, se rinde ante la dificultad de clasificar la Historia verdadera dentro de un género reconocible y le asigna un “lugar especial” en la historiografía indiana».

Este planteamiento sobre el lugar para el que fue escrita la obra y la dificultad de otorgarle un puesto en la crítica actual es básico. De aquí se deriva precisamente la discusión sobre historiografía indiana que constituiría un eje del texto de Cortínez: el desplazamiento entre historia y literatura que da origen al problema de la clasificación de la *Historia Verdadera*. La autora no habla de «crónicas» sino de Historia, y trata de señalar la diferencia entre Historia y Literatura para mostrarnos, según la visión de Carlos Fuentes, cómo Bernal es el primer novelista de Hispanoamérica. Cortínez nos dice que el texto de Bernal no es un simple testimonio, sino «una problemática cuya esencia es literaria». Con esta afirmación se da paso al primer objetivo perseguido por la autora que es el de «desentrañar la particular naturaleza de la *Historia Verdadera*», haciendo especial hincapié en los datos ofrecidos por Bernal, contrastando su veracidad con una documentación amplísima; insistiendo en las especiales características de la escritura del soldado, como narrador particularísimo, y en las motivaciones y recuerdos con toda su carga intencional, consciente o inconsciente. Cortínez consigue con todo ello revivir lo que fue la conquista de México con una prosa ágil, liberándola de un pesado análisis tradicional, sin renunciar a ensamblar perfectamente dicha prosa con toda suerte de citas de los investigadores que con más ahínco se han dedicado a analizar esta obra.

La necesidad de resolver el planteamiento acerca de los límites entre Historia y Literatura que nos había planteado, viene dada por el segundo propósito que persigue Cortínez, y que no es otro que el de «descubrir el mecanismo a través del cual la *Historia Verdadera* de Bernal se convierte en fundamento del sistema de la literatura hispanoamericana», precisamente al «alejarse» de la Historia y acercarse a la Literatura.

En este sentido, desde el título, *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*, nos va a ir conduciendo hacia el texto de Carlos Fuentes, a esa «épica vacilante» que ronda el inmenso campo de la Memoria, memoria imprescindible siempre en la obra del mexicano, englobadora de presente, pasado y futuro, una *Terra Nostra* condensable en el *Aleph* borgiano y, por qué no, en la *Rayuela* de Cortázar. Este segundo objetivo está, por lo tanto, enfocado de una manera completamente distinta al primero. En vez de acudir, como en la primera parte, a los teóricos, a los analistas, Cortínez prefiere volcarse en la opinión de los novelistas. Aquí reside la novedad y el acierto del estudio de Cortínez: el acercamiento a la obra de un soldado, que fue escritor por motivos «interesados», a

través de otros escritores de ficción, parece especialmente justificado en el caso de esta *Historia Verdadera*, porque está claro que se trata de un texto que no posee las características formales, la intencionalidad erudita que tienen otras «crónicas» o «historias» como la de Pedro Mártir de Anglería o la de López de Gómara.

Frente a los tres primeros capítulos, en los que queda patente el dominio de los textos teóricos sobre los discursos de la conquista, en el cuarto la autora deja de alguna manera hablar a Carlos Fuentes, a Pablo Neruda, a los escritores consagrados que buscan en la *Historia Verdadera* el origen de su propia escritura, que reivindican como germen esa obra del siglo XVI. Sin que la autora se muestre plenamente de acuerdo con tal teoría —Bernal como primer novelista hispanoamericano—, accede de buen grado a realizar ese proceso de búsqueda y encuentro entre la obra de Bernal y la obra de Carlos Fuentes, sobre todo en *Terra Nostra*. Va así desentrañando los puntos de unión entre una y otra en ese juego de la memoria tan vinculado con la cultura mexicana y fundamental para comprender la obra literaria de Fuentes. Es, pues, un capítulo compartido entre pasado y presente, en el que se funden numerosos elementos, elaborando una escritura amena e interesante. Cortínez no tiene reparos en permitirse ahora, tras el minucioso análisis previo que citábamos, ciertas licencias «cuasi literarias» que consiguen el objetivo de esa crítica distinta perseguida por la autora.

Obviamente, el libro tiene puntos de los que diferimos, como, por ejemplo, la manera de enfocar las intenciones de Bernal al escribir; o el planteamiento siempre polémico de la historiografía indiana, la separación entre Historia y Literatura, entre Historia e «Historia de lo Cotidiano»; o bien la interpretación de la autora sobre el papel que Bernal otorga a los indígenas, etc.

Pero, Cortínez no pretende en estos puntos cerrar cuestiones de alguna manera eternas, sino dejarlas abiertas. Si las plantea, es para conducir la obra de Bernal al lugar que le interesa, esto es, al terreno de lo literario como el lugar que, finalmente, el paso de los siglos le han otorgado. De la memoria experiencial de Bernal hemos pasado a la justificación del origen de las letras hispanoamericanas, en concreto de ese género que conocemos como novela: si Fuentes y Neruda no dudan en nombrar a Bernal Díaz del Castillo primer novelista mejicano, la autora, como buena comparatista, puede tratar de acercar a Bernal no sólo a Fuentes o a Borges, sino a Cortázar. Y añade una frase muy significativa: que Cortázar en *Rayuela* había señalado que «la esencia de lo literario es la nostalgia». Bernal habría escrito, pues, para recuperar la nostalgia de lo ocurrido en México y ésta sería la clave del carácter literario de su obra: sólo del recuerdo presente en la memoria del anciano pudo salir la *Historia Verdadera*. Un «recuerdo» como memoria manipuladora (aquel *Teatro de la Memoria* del Domine Camillo de Fuentes) que le distanciará plenamente de la Historia y le hará entrar en el mundo de la Literatura con toda la fuerza demoledora de la espontaneidad, espontaneidad que a su vez legitima a esta escritura como Nueva, como Literatura propiamente hispanoamericana.

MAR CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGURES  
*Universidad de Almería*

FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*. Málaga, Universidad de Málaga: THEMA, 2001.

Si como la autora recuerda en el primer capítulo, Borges condenó la originalidad por considerarla ‘pretenciosa y vana’ y propuso en su lugar el instrumento valioso de la lectura, el desciframiento de la escritura, como soporte (¿falaz?) a su imaginación creativa —invadiendo en cierto modo el ejercicio de la crítica— puede afirmarse que Guadalupe Fernández Ariza, en este excelente trabajo ha utilizado dicho método de modo literal y riguroso como soporte de su exégesis crítica. Nos encontramos ante una detenida e inteligente ‘lectura’ de dos de los grandes clásicos de la narrativa hispanoamericana del siglo XX (especialmente de García Márquez y, en concreto, de su obra magna *Cien años de soledad*, aunque queda bien patente su deuda con Borges y el recorrido casi total por la obra del colombiano en muchos aspectos), ante un minucioso desciframiento, tanto en lo referente a la ‘lectura’ que han ido haciendo ambos autores de la tradición cultural en que se insertan (muchas veces desde una perspectiva irónica o lúdica) como de las múltiples variantes en que se presentan los modelos codificados de esa rica tradición. Pero si de un modo u otro el creador, en su ejercicio intelectual, siempre se enfrenta a la ardua tarea de actualizar el pasado dialogando, asumiendo y reelaborando las obras prestigiosas, descifrar ese diálogo polifónico, ese conjunto de posibles interconexiones, tampoco resulta tarea menor.

Todos los grandes hitos de nuestra cultura occidental y sus grandes apropiaciones de los clásicos foráneos (imposible enumerarlos por su cantidad, aunque casi todos figuran en el imaginario de Borges, el defensor del cervantino método) desfilan como referentes en estas páginas en las que se van hilvanando en un *continuum* alegorías reiteradas bajo formas diversas, metáforas compartidas o personales, imágenes arquetípicas, consagradas, codificadas y reelaboradas, referentes míticos, diseños, iconografías de motivos reiterados, desciframientos de nombres alusivos, tramas simbólicas, modelos paradigmáticos, etc., en una lectura extraordinariamente sugerente y clarificadora que pone de manifiesto una erudición considerable y un buen uso de cierta bibliografía pertinente, como es el caso de *Saturno y la melancolía* de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl.

Sin embargo, la profesora Fernández Ariza ha puesto límites a tamaña empresa, aunque unos límites muy vastos como se pondrá de manifiesto: se trata de rastrear en los textos de estos autores una única vía de comunicación que permita escudriñar ese diálogo posible; esta línea medular es la melancolía, según dice «una de las grandes protagonistas de la historia de la literatura del arte y del pensamiento» (23). Al hilo de la lectura podemos comprobar que esta peculiar sensibilidad aflora continuamente en estos textos a través de metáforas y alegorías según los modelos de unos imaginarios prestigiosos, cargadas con las voces del pasado, donde la poesía y la pintura ocupan un lugar relevante. El trabajo se estructura en cuatro capítulos y una introducción que titula «El arte de la lectura»: los tres primeros («La memoria, un espejo roto», «La utopía» y «El tiempo») presentan un recorrido por diferentes representaciones de la «Melancolía» a la que definitivamente se dedica el cuarto. Las reflexiones sobre un tema traen a colación las enri-

quecedoras y sugerentes asociaciones, el quevediano «diálogo con los muertos» y las semejanzas de motivos, sucesos o caracterizaciones en otros textos del mismo autor. De manera que, entre otras múltiples cuestiones podemos comprobar el poder mitificador de la memoria, seguir a través de los recuerdos el curso de la historia cubriendo la propia trayectoria vital de un determinado personaje, rastrear el imaginario de la muerte y del tiempo en versátiles y múltiples representaciones (modeladas con el mismo artificio siempre renovado pero reconocible), descubrir correspondencias entre elementos esenciales del diseño narrativo (como por ejemplo, el paisaje, cuyos rasgos genéricos, en la obra de García Márquez, se muestran asociados al amor, a la reflexión, a la soledad y a la muerte), identificar las imágenes reiteradas en distintas obras, que van creando un segundo nivel de articulación y un «significado complementario, codificado y autónomo». Y, en fin, descubrir, como ya he dicho, el pertinente asiento de cada motivo, de cada personaje, de cada imagen, en una tradición prestigiosa enriquecida por el tiempo, y reconocer cómo todos los personajes principales están tocados por la nostalgia, refugiados en la soledad, sumidos en sus reflexiones y recuerdos; todo ello es propio de la melancolía, cuyo rastro siempre se presenta velado pero que la profesora Fernández Ariza persigue y revela con la mayor eficacia poniendo al descubierto sus múltiples metamorfosis. Como refiere textualmente (y descubrimos por su análisis, no sin asombro) «desde sus primeros textos el escritor colombiano mostró su predilección por la dama solitaria —la melancolía— (en paisajes, tipos, sentimientos, actitudes, gestos) [...] y ello fue decisivo en la selección de sus imágenes, en el diseño de sus personajes, y favoreció las construcciones alegóricas, elaboradas sobre un anecdotario de profundas implicaciones históricas con marcado carácter vernáculo. La geografía colombiana se ve comunicada con territorios más exóticos gracias a la larga trayectoria de un tema que se inició con los primeros poemas de la cultura occidental. Desde Homero se fue forjando, paso a paso, pero sin perder su relevancia en un largo itinerario filosófico, artístico y literario. García Márquez abarcó ese recorrido en sus libros, pero con especial complejidad en una obra de extraordinaria riqueza imaginativa, circunscrita por un código restrictivo...» (185-86)

Una propuesta de este calibre es merecedora de una difusión mayor de la que lamentablemente puede proporcionarle una editorial universitaria, por muy prestigiosa que esta fuere.

M. GÁLVEZ ACERO  
*Universidad Complutense de Madrid*

ARIAS URRUTIA, Ángel: *Cruzados de novela: Las novelas de la Guerra Cristera*, Pamplona: EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra, S.A.), Anejos de RILCE n.º 41, 2002, 246 páginas.

Reelaboración y síntesis de una Tesis Doctoral, el presente libro mantiene las características de los trabajos académicos, en cuanto a la presentación, estructura, desarrollo

y uso de un lenguaje con numerosos «tecnicismos» que sirven para refrendar las afirmaciones, la organización de los capítulos y conclusiones. Estos elementos no desmerecen el detallado trabajo de investigación llevado a cabo, el rigor y la exhaustividad de la búsqueda bibliográfica y la presentación del ámbito histórico, sociocultural y las intrínsecas relaciones con la narrativa relacionada con este período. La inevitable tarea de síntesis obliga a realizar un análisis menos extenso en lo que respecta al amplio corpus de novelas seleccionadas y que tienen una vinculación estrecha con la temática de las luchas cristeras.

La Guerra Cristera ha sido relegada u olvidada en los estudios, historias de la literatura y en el análisis de la narrativa mexicana estrechamente vinculada con esta temática. Los hechos históricos de la Revolución Mexicana de 1910 por su marcado carácter de acontecimiento nacional, su prolongación en el tiempo y la repercusión, tanto a nivel local como internacional, relegaron los acontecimientos de la larga y cruenta lucha de los cristeros. Los estudios sobre la narrativa de la Revolución abarcan un amplísimo repertorio bibliográfico, en tanto que la guerra civil por motivos religiosos ha ocupado un capítulo menos destacado en la valoración de la literatura mexicana del siglo XX. Cabe señalar que, en los últimos años se han realizado investigaciones y tesis doctorales que, de igual modo que este trabajo, pretenden llenar este vacío y aportan nuevas visiones y reinterpretaciones tanto de la historia como de la literatura vinculada a la misma.

El texto de Arias Urrutia está estructurado en dos partes bien diferenciadas. En la primera se relata de modo pormenorizado el acontecer histórico que dio lugar a la Revolución Cristera, como consecuencia de la política de Calles en materia religiosa, hasta el final de dichos acontecimientos. Sin obviar el período de los «arreglos», negociaciones entre el Estado, la Iglesia mexicana y la de Roma, para buscar soluciones a dichos levantamientos que tomaron el cariz de una verdadera guerra civil que asoló, fundamentalmente, a los estados del centro y del oeste del país. El fin de estos levantamientos fue gradual y se logró hacia 1936 y 1937, hasta la rendición final del último cristero, Federico Vázquez, producida en 1941.

El pormenorizado panorama de la historia previa y del período propiamente de las luchas llevadas a cabo por los cristeros, da lugar a la interrelación de algunos episodios, lugares, personajes, acontecimientos que se reflejan en el universo ficcional de las novelas de este ciclo. El entretrejo entre historia y ficción permite una aproximación más cabal a la novelística que, desde una visión intrínseca o externa, reelabora acontecimientos sociales, religiosos y políticos y que nutren el imaginario de la narrativa dedicada e esa período.

La segunda parte del libro se orienta al análisis del corpus literario de manera específica. En el primer capítulo se caracteriza la novela cristera en aquellos rasgos que tienen en común en lo histórico, como en algunos componentes del relato, como las nociones de: tiempo, espacio, personajes y evolución de esta narrativa.

Otro capítulo se dedica al estudio del narrador y a la focalización en las diferentes novelas de este ciclo narrativo. Es relevante el corpus de novelas que se han seleccionado y que conforman un amplio ciclo narrativo en torno a un eje temático, histórico y

narrativo común: las luchas político-religiosas del Méjico de las primeras décadas del siglo XX.

Del análisis de la voz narrativa, el texto profundiza en las relaciones intertextuales entre historia y ficción, entre la cita culta y la popular, que conducen a estas novelas a constituir un importante antecedente del posterior desarrollo de la denominada «nueva novela histórica hispanoamericana».

Las novelas seleccionadas en este análisis constituyen claros ejemplos de una narrativa que se postula como un género «híbrido», en el que confluyen elementos procedentes de diversas fuentes de la historia, de la subjetividad, de otros textos, del relato oral y sus manifestaciones folclóricas, del relato «histórico» ficticio. El folclore, además del componente nacionalista y popular, es también una fuente de recopilación de la historia, a veces olvidada o silenciada desde los estamentos oficiales. Todos estos elementos contribuyen a la consideración de estas novelas como reflejo y amplios frescos de una realidad que engloba al pueblo y a la nación mexicana de esos tiempos.

Como el mismo autor expresa, queda aún pendiente el estudio pormenorizado de las luchas cristeras en el contexto de las novelas de la Revolución mexicana, como en las de Yáñez, Rulfo, entre otros. Esta tarea pendiente, debe ser un incentivo para recuperar una parte significativa de la historia de la literatura mexicana, a la que este trabajo contribuye en gran medida a rescatar.

TERESITA MAURO CASTELLATIN  
*Universidad Complutense de Madrid*

DE MORA, Carmen. *Escritura e identidad criollas. Modalidades discursivas en la prosa hispanoamericana del siglo XVII*. Ámsterdam-New York, Rodopi, 2001.

La acumulación de datos y bibliografía extensa y minuciosa, nos habla de una investigación que se ha ido llevando a cabo a través de los años. En él se reúnen dos de las inquietudes que hemos venido observando en los estudios de Carmen de Mora: la dedicación a un tipo de escritura, la prosa —específicamente su ramillete de publicaciones en torno al cuento—, y su indagación en la crónica de Indias, que se inició con la edición, ya todo un clásico, de *La Florida del Inca*, en la colección dedicada a las crónicas que auspició Historia 16.

Aunque en los últimos años se viene produciendo una relativa afluencia de estudios en torno a la Colonia, sin embargo no ha sido tan frecuente la aparición de trabajos de conjunto que indaguen en las causas del por qué de la escritura. Por este motivo el principal mérito del estudio de Carmen de Mora reside en su sentido abarcador que adopta como ejemplo los relatos que más cerca se encuentran del sentido de la novela y que, hasta el momento, han sido considerados antecesores de ésta. Es el ejemplo del *Carnero* y de *Los Infortunios*. Menos trabajado como precedente se encuentra *El cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan. El punto de unión entre relatos tan diversos, lo ofrece la modalidad discursiva, que en cualquiera de ellos adopta el tono del ejemplo o los casos, como refiere De Mora en *El Carnero*, y la intencionalidad de la obra basada

en el criollismo. En definitiva, se encuentran ligados por un uso similar y a la vez diverso de la retórica, al tiempo que mantienen una cohesión gracias a la formación cultural común a todos ellos, de origen jesuítico. El otro punto en común se encuentra en su actitud hacia la administración colonial que les incita a mantener un discurso diferente que califica de criollo.

Uno de los mejores aportes de este estudio se centra en la valoración llevada a cabo en torno a la novela y sus orígenes, que, como puede advertirse por la nómina de autores incluidos, es uno de los temas más discutidos, si no el más, en torno a la literatura hispanoamericana. Se trata de deslindar narración y ficción de la historia, por ser éste el punto de fricción. Un apartado polémico puesto que en él se indican los posibles errores de aquellos que han elaborado páginas en torno al tema. De este modo da cabida a Pedro Henríquez Ureña con sus «Apuntaciones de la novela en América» y Leonard Irving señalando sus contradicciones en las explicaciones del por qué no existe novela como tal en Hispanoamérica. La existencia del tráfico de novelas aparece confirmado por Ricardo Palma, Rodríguez Marín, Torre Revello, Lohman Villena y Leonard Irving. Sin olvidar el catálogo de Millares Carlo, Francisco Solano —quien destaca la importancia de los protocolos notariales—, junto a Teodor Hampe y Alberto Sánchez González. Anderson Imbert, Rojas Garcidueñas, Fernando Alegría, Luis Alberto Sánchez añaden otros motivos como el descrédito moral, la importancia de la predicación o la relación en aquel tiempo con la comedia, y no como género propio. Goic opta por señalar el *Claribalte* de 1519, de Fernández de Oviedo, como la primera novela de América y establece diversos tipos narrativos relacionados con la novela. La obra de Dante Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*, sitúa las bases de la especificidad de la tradición literaria hispanoamericana, centrada en la experiencia del encuentro con un mundo nuevo. González Echeverría en su ensayo sobre las crónicas de conquista, Hayden White, Stephen Gilman o Mabel Moraña analizan las formas discursivas o poéticas adoptadas por los cronistas, cuyo origen se encuentra en la enseñanza de las humanidades que adoptan los jesuitas, basada en la retórica clásica. Clasicismo analizado también por Antonio Prieto en su estudio sobre la prosa del Siglo XVI en España. El estudio de la retórica se continúa con sus vinculaciones con la *novella*, en la línea que marcan los autores citados Walter Pabst, Wesley Trimpi y Jean Michel Laspéras.

Tras el análisis de obras que indagan en el origen de la novela, el único sistema válido para averiguar las bases de la narratividad de las obras históricas se encuentra en la retórica: el *exemplum* y la *novella*, afirma, «sustenta todo el material narrativo de estas obras». La línea a seguir parece indicarla la clasificación de Goic en torno a la novela que así mismo se funda en el sentido de «exempla» que adoptan algunas de las narraciones verdaderas, como ocurre con Pineda y Bascuñan y Rodríguez Freile, dos de los tres autores analizados en este estudio. A pesar de centrarse en una retórica semejante, sin embargo los propósitos y resultados difieren de un autor a otro. Rodríguez Freile se funda en los casos, y esto es lo que proporciona su talante novelístico que colinda con la ficción, si bien no se abandonan otros aspectos como el discurso historiográfico y las digresiones moralizantes. Por su parte, el *Cautiverio Feliz* responde no tanto a la historia anecdótica como a la intención política, al igual que ocurre con el Inca Garcilaso. En

un estudio dedicado a los antecedentes de la novela no podía faltar la obra que se ha considerado desde antiguo primigenia: los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Como he indicado en otra ocasión, la base de esta narratividad se encuentra en la inclusión de la anécdota en las crónicas de Indias.

Con respecto a *El Carnero* se analiza en primer lugar el título, estableciendo un diálogo entre la interpretación del autor y la de sus críticos, dado que el título resume el significado de la obra y la intencionalidad de su escritura. La traducción más adecuada parece ser la de papelera / archivo que capta «la esencia de las frustradas búsquedas legales y literarias de Rodríguez Freile», que se completa con el análisis del prólogo que lleva a cabo Raquel Chang y la metáfora de la doncella huérfana, para lo cual se vale de los antecedentes novelísticos de la obra. El análisis que propone trata de integrar todos los elementos de la narración, incluidas las famosas digresiones porque forman parte del propósito del autor para integrar su narración en la historia universal y ostentar su cultura. Concluye el análisis con un estudio de los elementos narrativos incorporados a la historia, para presentar al *Carnero* como un relato en proceso de transformación desde la clásica crónica de Indias para manifestar su interés «por la narración amena», siendo su mejor ejemplo, así como lo es de las relaciones intertextuales «con la tradición literaria española y con diversas manifestaciones artísticas de su tiempo, entre ellas, la dramaturgia de los Siglos de Oro». Un «texto atrevido para su época, escrito, desde los márgenes de la sociedad colonial, por un criollo que quiere dejar constancia de los abusos cometidos por los administradores españoles desde su llegada al Nuevo Reino».

El *Cautiverio Feliz* nos presenta una nueva versión de las guerras del Arauco, que relata la experiencia autobiográfica del cautivo. En la misma línea de interpretación de *El Carnero*, se centra en una presentación del autor y de la obra, así como de la crítica en torno a ella. El deslinde se lleva a cabo sobre el escritor, así como los aspectos autobiográficos de la misma obra. Interesante en este aspecto es la repetición y la transgresión a la vez de la narración de cautivos en tierras de infieles. Pero lo que permite relacionarla con la novela son los elementos retóricos utilizados por el narrador, al igual que había ocurrido con Rodríguez Freile. Pero su propósito va más allá, colinda con el famoso tema de las bulas papales y el derecho de conquista: lo que sugiere la obra es la «excelente predisposición de los indios para ser evangelizados casi nunca aprovechada por los españoles» y los abusos a que son sometidos constantemente, lo que elimina cualquier posibilidad de guerra justa. El concepto político del autor se relaciona con el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara. La crítica es más directa que en Rodríguez Freile y defiende a través de la *relatio*, como indica Lucía Invernizzi, su argumentación. Su relato además se encuentra en la utopía de «construir un paradigma ideal del comportamiento humano desde vertientes muy distintas».

Por último, el análisis se centra en las modalidades discursivas de los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Lo que le lleva a afirmar que el propósito no fue sólo para persuadir «sino para entretener». La cuestión de la autoría es otro de los problemas que aborda desde los estudios computacionales de Irisarry, para afirmar finalmente que no se puede deducir de este análisis la presencia de otra voz en el texto. La investigación histórica se decanta por

una afirmación del criollismo de Sigüenza, así como de su relación con los textos anteriores por la forma discursiva adoptada para contar historias reales. Por otra parte se relaciona con la de Pineda, puesto que ambos tratan el tema del cautiverio, si bien de forma diferente.

Es una investigación que se caracteriza por su exhaustividad en la indagación no sólo de la extensa bibliografía en torno a los temas que se relacionan con cada una de las obras, sino a su vez del aparato crítico existente en torno a las mismas. Su originalidad reside en dos aspectos: 1) la profundidad con que aborda el análisis de las modalidades discursivas que aparecen en esta tríada de relatos marcados por su carácter fronterizo con el discurso de la novela, y 2) la caracterización de los discursos como propiamente criollos por centrarse en el tema patrio que finalmente se desarrolla en la primera novela reconocida como tal: *El Periquillo Sarniento*.

ROCÍO OVIEDO

*Universidad Complutense de Madrid*

ÚZQUIZA, José Ignacio. *La diosa ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.

Uno de los méritos de la obra de Úzquiza se encuentra en su sentido de recopilación. Tras la reciente muerte del poeta, nos encontramos con el primer estudio que no sólo abarca toda su obra lírica, sino que, además, dedica un mayor número de páginas al estudio de su última producción. Teniendo en cuenta los hiatos líricos de Westphalen, este es uno de los factores de interés que nos ofrece la investigación. En ella se resalta tanto la biografía del autor, como su obra, por encontrarse ambas unidas de forma obligada. El telurismo de Westphalen se produce de manera extraordinaria como necesidad física y le descubre al tiempo la poesía.

La tradición de la poesía peruana se imbrica en un cierto romanticismo que adopta la línea del simbolismo melancólico de un Eguren. Melancolía relacionada con el arte de los simbolistas —flor del mal—, en concreto de Baudelaire, de quien Úzquiza afirma que Westphalen recoge la idea de modernidad.

El heroísmo romántico, incluso en el ser sufriente de Vallejo que se percibe a sí mismo como redentor de un mundo irredento —nuevo Cristo— y que en su órbita más extraordinaria hace suyo el sufrimiento universal, marca definitivamente la poesía peruana. En esta vertiente Úzquiza desarrolla los antecedentes de Westphalen: de Eguren, a Vallejo, a César Moro y su «alfabeto endurecido». Relación esta última puesta de manifiesto especialmente por Alberto Escobar en su obra *El imaginario nacional*. Porque realmente si el romanticismo tuvo un tinte peculiar en Perú, también lo tuvo la vanguardia, en esa adaptación de un «vanguardismo marginal, heroico y radical, rabioso» que recoge este estudio.

Desde el comienzo la poesía se convierte para Westphalen en fuente de vida —de igual modo que lo fuera el sol para su bienestar físico—. Esta percepción de la poesía

como vida subraya su percepción y descubrimiento de lírica en su proyección mística, de donde deviene el título de su primer libro de poemas: *Las ínsulas extrañas*, como cita del verso de San Juan de la Cruz. Por tanto, la primera polémica en torno a la obra de Westphalen se centra en la obsesión de la crítica por la adscripción del poeta y sus fuentes. Una interpelación a la obra que a menudo desmiente el autor, como ocurre con la mística que había subrayado Octavio Paz. Su camino es el del surrealismo.

Esta aparente polémica convierte en obligado el estudio que Úzquiza realiza sobre los antecedentes literarios de Westphalen, para concluir que el antecedente inmediato de la poesía de Westphalen se encuentra en la Vanguardia. Las Vanguardias que marcan, como afirma el crítico, la segunda ruptura. Las Vanguardias afirman «la maduración de la cultura moderna» que supone no sólo un cambio de lenguaje, sino un cambio de vida. En esta escritura de la Vanguardia, auspiciada de modo singular por los dos movimientos también presentes en Vallejo: el dadaísmo y el surrealismo, se inscribe la poesía inicial de Westphalen *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935). La tradición romántica hace que esta lírica se integre en la unidad de amor y poesía, unidas en un mismo elemento, como también percibimos en la obra de Paz. Mientras que la imagen del amoriña y la palabraparla nos remiten a Eguren y a Breton.

La escasez de su obra poética se confirma en la recopilación de *Otra imagen deletable* que recoge las composiciones de un libro con un título que recuerda el surrealismo de Moro: *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

La obra de Westphalen se envuelve en el ropaje de la palabra poética, la niña diosa —la poesía— de *Abolición* «se ha convertido en *La Diosa Ambarina*». La utilización de la Quimera (*Bajo zarpas de la quimera*) que aparece en el título de su última obra, remite a todas las referencias literarias que autores diversos trabajaron. Pero lo que más interés plantea es la referencia a la diosa ambarina, que le lleva a desarrollar una compleja mitología en torno a las diosas iniciada con Isis, porque, como señala Úzquiza, éste fue el tema de la conversación mantenida con Westphalen sobre el libro de Graves *La Diosa Blanca*. La búsqueda del significado remite a obras como *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, o Plutarco, sin olvidar el romanticismo europeo de la mano de Hölderlin quien interpreta el mito de Dionisios y Semele, así como los pelasgos o los himnos homéricos de los aedas que completan el mito con la relación entre su hija Perséfone y Plutón. El mundo amerindio de referencias mitológicas se inicia con el libro mítico de los mayas y finaliza en el chamanismo femenino. La poesía es para Westphalen la diosa esquiva, «Implacable deidad», toda ella atracción y espejismo.

Esta última obra de Westphalen trata de descifrar el mundo desde el imperio de la noche en la que todo se sumerge. Es un reencuentro con el origen, una vuelta al caos, a las fuerzas originales de la naturaleza. Esta situación justifica cierta tendencia al «canibalismo» en el diálogo erótico, avalado por las perversiones de la vanguardia: «Un erotismo como de trnasfigurada cosmogonía carnal»— Una situación que nos recuerda vagamente la *Condesa Sangrienta* de Pizarnik, porque al igual que ella en el poema de Westphalen es «arreatadora y mortífera». Un hecho que la relaciona con el mito de Medusa.

Sin embargo, el texto crítico finaliza con la transcripción de los versos de Westphalen en la que se subraya la relación entre el mundo, la poesía y su artífice: el poeta, bajo el signo de su tiempo que tratan, en palabras de Westphalen, de definir el ser bajo «los efectos mágicos de la palabra y de la acción poéticas».

ROCÍO OVIEDO

*Universidad Complutense de Madrid*

DE PALAFOX Y MENDOZA, Juan. *El pastor de Nochebuena*. Edición y notas a cargo de Miguel Zugasti. Navarra: Ed. Asociación de amigos del Monasterio de Siteros, 2001.

Si existen dentro de la literatura hispanoamericana períodos cuya investigación se halle relegada de alguna forma por los críticos españoles, encontrándose en desventaja con los minuciosos estudios a los que ha sido sometida la literatura posterior al Modernismo, esos vacíos atañen fundamentalmente a la etapa colonial, período que, por otro lado, resulta de difícil catalogación para los críticos debido a la ingente cantidad de obras, en su mayoría escritas por autores peninsulares, que han llegado hasta nuestros días. Tal es el caso de *El pastor de Nochebuena* de Juan de Palafox y Mendoza (Virrey y Visitador General de la Nueva España entre 1640 a 1655). En la presente edición a cargo de Miguel Zugasti, profesor de la Universidad de Navarra perteneciente al *Grupo de Investigación del Siglo de Oro* —GRISO—, encontramos el texto correspondiente a la segunda copia manuscrita y enmendada por su autor en el año de 1661, versión que sirvió para ulteriores reediciones de la obra; sin embargo, es ésta la primera ocasión en que se coteja dicha versión con la originalmente escrita por Palafox, es decir, la edición príncipe de 1644, lo cual le ha permitido corregir los errores que aparecían en algunos pasajes, derivados de la premura con que fue escrita la segunda edición revisada de su autor.

De las muchas obras escritas por Juan de Palafox, dedicadas en su práctica totalidad a la Eucaristía, tratados, cartas, etc., *El pastor de Nochebuena* supone una diferencia con respecto a las demás: es el único escrito del navarro dedicado en todos los aspectos a la literatura sin ningún otro fin más que el meramente artístico. De ahí que sea la obra que más interés suscite desde el punto de vista del lector. El argumento entronca con modos y tópicos recurrentes en la tradición literaria europea a partir del *Renacimiento* italiano a modo de viaje alegórico trascendental: en la noche del Nacimiento del Hijo de Dios, un Pastor (de hombres), sumido en un momento de desesperación ante la responsabilidad de conducir a otros hombres, es llevado hasta Belén, donde un ángel responderá a sus ruegos conduciéndole a la región del «Desengaño y Engaño» para así alcanzar la divina gracia y merecer el alto conocimiento de lo humano. Una vez en el interior de la casa, se encuentra con los vicios y las virtudes como personajes alegóricos que la pueblan y lo conducen a diversas moradas en las que se repiten encuentros y diálogos. A través de ellos se van ejemplificando actitudes y comportamientos incorrectos para que puedan ser evi-

tados por los hombres de buen criterio y fe. Paciencia, Claridad (la cual actúa a modo de guía), Amor propio, etc., son algunos de los acompañantes en su periplo hasta llegar al desfile de «Tiempo» con el que acaba la historia.

*El Pastor de Nochebuena* continúa una línea trazada por autores de la talla de fray Luis de León, Juan de Timoneda, Sannazaro o fray Antonio de Guevara, que empleaban la literatura como medio de «enseñanza y deleite» y que engloba la mística, la novela pastoril y cabaleresca y los autos sacramentales; no obstante, es el género bucólico con el que guarda mayores correspondencias, aderezadas por puntos afines al didactismo de *El Corbacho* o el *Espéculo de los legos*. Dentro de la prolija actividad literaria de Palafox, esta obra supone su mayor compromiso con la obra artística literaria como fin en sí mismo, en detrimento de las funciones didácticas y morales que plagan y pueblan sus demás escritos. De ahí la importancia de rescatarla del archivo de los *Siglos de Oro* y darla a conocer, dentro de su contexto histórico y cultural, aprovechando la conmemoración del 4.º Centenario del nacimiento de su autor.

El estudio prologar que Zugasti lleva a cabo se centra en las facetas religiosa y literaria del escritor de Fítero, dando un exhaustivo repaso a sus obras como catequista, ascético, místico, prosista y tratadista, para centrarse de forma más detallada en la obra que lo ocupa. Así, después de realizar un rápido, aunque no por ello menos meticuloso, acercamiento a la interesante figura histórica de Juan de Palafox y Mendoza en sus actividades eclesiástica, política y creativa, y a las polémicas que sostuvo en sus cargos así como los denuestos y diatribas que le acarrearón a lo largo de su vida, se ocupa de la materia que nos interesa: una labor literaria que encuadra, al igual que otros críticos de los Siglos de Oro, dentro de la narrativa *novo hispana*. Este término nos remite a aquellas obras que, como dijimos al principio, comenzaban la andadura literaria en el Nuevo Mundo bajo la firma de quienes llegaron allá en busca de fortuna, ya fuese divina o terrena. De ese modo, Zugasti penetra en el estudio de este polifacético escritor «infatigable», «de pluma fácil». La literariedad, el didactismo, el catequismo, la intertextualidad, el *comento* y *amplificatio*, el rehacer otras obras que se nombran de forma explícita, son especialmente los fines resaltados en el prólogo y ampliamente abordados dentro de la obra de Palafox y de su época, poniéndolos en relación con motivos empleados asimismo por célebres autores contemporáneos. Todo ello nos permite tener una precisa idea de la vasta cultura y conocimientos que poseía el navarro. Cabe destacar el hecho de que Zugasti enfoque la figura del autor desde la filología sin postergar al obispo, al pensador, al político, al reformador, al mecenas, al legislador y al defensor del indio, pues todas estas variadas actividades confluyeron en el hombre y han sido con anterioridad estudiadas por expertos de diferentes disciplinas por separado.

Respecto al acercamiento crítico al *Pastor* —obra que califica de «mayor implicación literaria por la fuerte presencia de lo imaginativo y lo alegórico»—, analiza, desgarrando uno a uno los elementos que lo conforman, el lenguaje, la estructura, el argumento, el contexto, las raíces en las que se imbrica la narración, etc., dando detallada cuenta de los aspectos más relevantes para mayor deleite del lector, que puede de ese modo, penetrar con un guía seguro en una narración que requiere una lectura atenta y reflexiva para desentrañar las ágiles sinuosidades mentales por las que ha de viajar junto al

protagonista. No en vano, los criterios de edición que ha seguido Zugasti, estipulados por el grupo GRISO, constituyen un valor fiable al permitirnos cotejar las diferentes ediciones (con el seguimiento de las notas a pie de página), versiones, erratas, alusiones, etc., que nos acercan más al texto, mercedamente rescatado del olvido, por su valor literario, ya que pone de manifiesto una escritura rica en contenido y de bella expresión sin acusar un exacerbado esteticismo.

Sin duda, con *El Pastor Palafox* demuestra su buen hacer literario y su conocimiento de los clásicos a quienes recurre a lo largo de su obra con innumerables referencias como era común entre los escritores renacentistas y barrocos. Es notable, además, la capacidad del navarro para enlazar metáforas en su relato alegórico con maestría, desplegando con suma habilidad explicaciones morales y enseñanzas éticas sin dejar un solo hueco por cubrir entre los vicios y las virtudes humanas.

Todo ello hace que la presente edición constituya, ciertamente, un buen pretexto para revisar esta obra.

DOLORES VELA  
*Universidad de Sevilla*