



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2006

---

**Rezension von: Rosana Llanos López: Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro**

Güntert, G

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-33917>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0) License.

Originally published at:

Güntert, G (2006). Rezension von: Rosana Llanos López: Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 6(23):247-249.

# 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Miguel Díez Rodríguez/Paz Díez Taboada: *Antología comentada de la poesía lírica española*. Madrid: Cátedra 2006. 663 páginas.**

No es ésta la primera antología poética que preparan Díez Rodríguez y Díez Taboada. Ya en 1991 editaron una en Istmo dirigida a un público no especializado y que abarcaba sólo el siglo xx. La presente de Cátedra es una antología muy completa, trabajada y bien hecha, a pesar de ser marcadamente ambiciosa. Veamos sólo algunos de los aciertos. Queremos señalar primeramente la atinada selección que proponen los editores. El corpus poético constituye en efecto un auténtico canon lírico, tanta es la belleza de los poemas y la importancia incuestionable de los poetas elegidos. En segundo lugar, la obra plantea tres posibles niveles de lectura dependiendo de los intereses del lector. El primero, más general, se corresponde con la parte principal del libro, que es la antología de los textos seleccionados. El lector realiza un recorrido a través de la historia de la poesía lírica en lengua castellana. Con mayores pretensiones, el segundo tiene también en cuenta los comentarios, siempre muy acertados, que acompañan dichos textos. Aunque la mayoría de las veces escritos por los propios antólogos, en otras ocasiones son obra de verdaderas autoridades relacionadas con el poema seleccionado. Siempre resultan muy apropiados y ofrecen una buena vía interpretativa y un agudo análisis de los aspectos formales. Por último, el tercer nivel casi restringido a un ámbito universitario, va dirigido a un público minoritario de eruditos y especialistas. En este sentido se intercalan una serie de glosas y textos relacionados con los poemas que confor-

man la antología, y garantizan una ayuda inestimable para los estudiosos. Especialmente llamativas resultan las constantes alusiones a los clásicos latinos, cuyas obras han tenido tan honda repercusión sobre los nuestros.

Asimismo, el libro se propone dar un panorama general en el que queden reflejadas las principales escuelas y tendencias poéticas. Sabedores de la dificultad y del riesgo que una empresa de este calado arrastra, los autores se guían con acierto por el buen hacer con criterio y gusto exquisitos y así salvan airoosamente todos los obstáculos. La muestra brinda al lector los más hermosos poemas de nuestra literatura desde sus orígenes. Y si bien seleccionan exclusivamente poesía lírica, también la grandeza de nuestra épica recibe un pequeño homenaje desde unos versos de Jorge Guillén, “Al margen del *Poema del Cid*. (El juglar y su oyente)”. La enorme plasticidad, riqueza y variedad del género quedan perfectamente plasmadas en una antología que sirve a su vez como repaso y síntesis de la historia de la literatura española. Para una mejor visión del conjunto, los editores incluyen acertados comentarios a los poemas, así como glosas y otros textos relacionados con la selección lírica a los que antes hacíamos referencia. Es una lástima que la obra no abarque la totalidad del siglo xx, lo que se avisa ya desde las páginas de la “Introducción”. Los editores no explican las razones de dicha determinación, por lo que parece casi un capricho. La obra se cierra con cuatro autores nacidos en la década de los treinta. El panorama que se ofrece de la última poesía queda truncado en Antonio Gamoneda, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún. Evidentemente la segunda mitad del siglo ha sido

casi completamente eliminada, pues los cuatro poetas citados son los “más modernos” de cuantos se incluyen. En este sentido, no sabemos si la selección peca de prudente o de precavida. Pues si bien son llamativas algunas ausencias que echamos en falta a lo largo de la historia de la poesía lírica, mayor sorpresa nos causa aquellas del siglo pasado, dada la enorme importancia que se le concede en esta *Antología*.

Si el xx se inaugura con los poemas de Rubén Darío, ¿cómo no se han incluido los de Neruda, Borges, Huidobro, Vallejo o Paz? Todos ellos tan ligados a nuestro país y cuya obra y presencia tanta repercusión han tenido sobre los poetas nacidos en España. En efecto, se trata de una antología de poesía lírica “española”, si bien este hecho no ha impedido a los antólogos comenzar su selección con las jarchas escritas en la ya desaparecida lengua mozárabe, incluir algún poema en gallego de Rosalía o cerrar el siglo xvii con poemas de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Con la exclusión de los poetas aludidos, Ultraísmo, Creacionismo, revistas como *Caballo Verde para la Poesía*, libros como *¡No pasarán! o España, aparta de mí este cáliz* por no mencionar los *Veinte poemas de amor* han sido sencillamente obviados. Aunque la nómina es bien larga, nos centraremos exclusivamente en los poetas españoles. Junto al Rubén modernista hemos sentido la falta de Marquina o Villaespesa y esto aun a pesar de las presencias de los hermanos Machado y Salvador Rueda. Pero más graves han sido las de los vanguardistas: el gran Ramón brilla por su ausencia. Ninguno de los poetas seleccionados se puede adscribir a ninguna de estas corrientes. La importancia del surrealismo queda reflejada en sólo dos poemas: “La aurora de Nueva York” de Lorca y “Los ángeles muertos” de Alberti. Dado que estos años de las van-

guardias fueron especialmente interesantes y ricos para nuestra literatura, no hubiera resultado vano ilustrarlos con algún poema del Salinas futurista o del Gerardo Diego creacionista, pues algunos forman ya parte del acervo cultural de nuestro país y tampoco su inclusión hubiera sido en absoluto atrevida. Sin embargo más llamativa parece la omisión de Manuel Altolaguirre, el único poeta del 27 que ha resultado excluido: no sólo se ha prescindido del antólogo, del editor, sino también y esto es lo verdaderamente grave, del poeta. Sobre todo llama la atención tras la inclusión de dos poemas de Concha Méndez, indudablemente peor poeta. Pero no vamos a debatir acerca de la calidad poética de ambos esposos: reparamos en la escasa presencia que tienen los “menores” del 27: Altolaguirre no aparece, Prados con un solo poema y Gil-Albert con dos. Aunque peor parados resultan los poetas de posguerra.

Si tomamos las primeras revistas de poesía de los años cuarenta, echamos de menos a poetas como García Nieto, representante del garcilasismo y cuya obra ha recibido importantes galardones. Entre los escorialistas faltan nombres de la talla de Vivanco o Ridruejo. Aunque mayor es la ausencia de *Espadaña* sin un solo poeta que la evoque: ni González de Lama, ni Eugenio de Nora, ni tampoco Victoriano Crémer. Claro está que otras tendencias poéticas han sido también objeto de olvido. Así sucede con el Postismo: ningún poema de Cirlot o de Ory rememoran su importancia. En situación semejante queda el grupo Cántico de Córdoba. La repercusión que poetas como Ricardo Molina o Pablo García Baena han tenido sobre las promociones de finales de siglo, ha pasado desapercibida para los antólogos: la *Antología* hubiera ofrecido una visión rica, variada y completa si hubieran dejado constancia de las promociones de los

años setenta y ochenta. Resulta incuestionable que los novísimos han sentado los cimientos líricos del presente. Sin nombres como Gimferrer, Siles, Villena o Colinas no se puede entender la poesía de nuestro tiempo. Ambas generaciones de novísimos y postnovísimos han protagonizado la revolución de la poesía lírica moderna por lo que sustentan el panorama lírico actual. A nuestro modo de ver, el panorama del siglo xx queda muy merchado e incompleto sin su presencia. Lo mismo sucede con otras que no hemos querido pasar por alto, pues resultan hartó significativas. Nos referimos a las de Juan de Mena, Santa Teresa o Gabriel Bocángel, a pesar de que este último merece una glosa en la página 227. Aun con todo, en la *Antología* predomina el elevado número de aciertos.

Comienza la selección muy certeramente con las jarchas mozárabes. Tras una breve introducción y varios ejemplos, enlaza con la lírica popular castellana. Con una buena elección de textos que entronca la antigua con la moderna. Pero especialmente acertados han estado los antólogos tanto en la lírica cancioneril cuanto con los romances en esta primera recopilación de la poesía medieval. La breve explicación introductoria es muy clara, sencilla y didáctica. Asimismo, los textos han estado muy bien elegidos y las glosas y comentarios resultan muy adecuados. El Romanero Viejo extiende sus lazos hasta el Moderno del que se ofrecen dos poemas anónimos de extraordinaria belleza pero menos conocidos sobre todo en ambientes urbanos. Además vienen acompañados de unos comentarios muy acertados de especialistas en folklore popular.

Hasta ahora habíamos alabado las introducciones con que se abrían cada una de las secciones que componen la antología de la lírica medieval, sin embargo no podemos seguir haciéndolo a partir del

Renacimiento. La llegada a nuestro país de la lírica petrarquista y la adhesión del verso largo italiano no merecen una sola línea en la *Antología*. Consideramos que se hubiera contribuido a ofrecer una visión más general y completa de la poesía renacentista no sólo con una breve introducción, sino también con la presencia de Boscán, de quien se ofrece un único soneto entre los textos, glosas y comentarios: representación similar merecen en la obra poetas como Horacio, Tasso, Ronsard, Juana de Ibarbourou, Luis Alberto de Cuenca o Paz Díez Taboada. Tal vez para los antólogos todos ellos tengan igual o parecida importancia. Siempre quedará la sabia opinión del lector, quien pondrá a cada uno en su lugar. Sin embargo, queremos resaltar la buena selección de poetas y de poemas, aunque echemos en falta el soneto V de Garcilaso, “Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto”. Especialmente acertados nos han parecido los comentarios a Francisco de Aldana y a fray Luis de León. Asimismo, aplaudimos la selección de Cervantes pues, aunque no tan gran poeta como novelista, fue indudablemente un lírico fino y hábil formalmente. La arrolladora personalidad del creador, nos obliga a pensar en la gran ironía que brindó a la humanidad cuando aseguró que la poesía era “la gracia que no quiso darle el cielo”. Y sus poemas lo constatan.

Dado que el Barroco tampoco lleva introducción histórica o literaria alguna, tampoco se mencionan los conflictos que el momento lleva implícito. Las crisis religiosa, política, social y cultural de este siglo resultan imprescindibles para el estudio y la mejor comprensión de una lírica tan compleja como la barroca. Los editores han querido plasmar las dos corrientes poéticas barrocas principales, culteranismo y conceptismo en los poemas de Góngora y Quevedo, respectivamente. Pero, asimismo, han sabido desplegar el abanico

lirico con todo su colorido, matices y frescura. Así, nombres como los hermanos Argensola, Esteban Villegas o Bernardino de Rebolledo desfilan junto a los indiscutibles Lope de Vega, Calderón de la Barca, Pedro de Espinosa, Francisco de Rioja o Sor Juana Inés de la Cruz. Con los poemas de esta última finaliza la selección de la barroca y dorada poesía española del XVII. De Calderón se ofrecen unos fragmentos de piezas teatrales más conocidas, *La vida es sueño* y *El príncipe constante*: presencias ambas justificadas en cualquier antología literaria. Pero el hecho viene a corroborar la importancia del género dramático durante el Siglo de Oro.

Los poemas del XVIII han sido cuidadosamente elegidos. Brindan una panorámica completa de un siglo en el que conviven Ilustración, Rococó y Prerromanticismo. Los antólogos han acertado una vez más y ofrecen una buena selección, breve y concisa: uno o dos poemas por cada nombre bastan para dar una visión general.

Asimismo, diestra y muy completa nos ha parecido la selección de poetas románticos, pues muestran las dos caras del momento, el romanticismo más liberal y el más conservador. La nómina se alarga con los posrománticos que no quedan reducidos a sólo dos nombres, Bécquer y Rosalía, sino que se ofrecen también los de Silió y Blasco. Los antólogos parecen conceder mayor importancia a esta poesía rezagada en el tiempo, ya que los poemas de Bécquer se acompañan de un pequeño estudio introductorio, el más extenso y seguramente también el mejor de cuantos se ofrece en la *Antología*. De este modo queda patente el momento histórico en que arranca la lírica contemporánea. La visión de Rosalía de Castro queda asimismo muy completa porque se han elegido poemas tanto en gallego como en castellano. De esta manera se ve enriquecida esta selección que no se ciñe estrictamente a la lírica

en español, sino que encuentra un lugar para las jarchas y para Rosalía. Es una pena que no lo encontrara para la lírica gallega medieval, decisiva en la Península.

No queremos finalizar sin antes advertir la prudencia y cautela de los antólogos a la hora de seleccionar los poemas de no pocos autores: han optado por una elección segura, nada arriesgada, pues se circunscriben a una sola época, la más conocida y no dan un panorama histórico. Nos referimos a poetas de gran importancia e impronta en los que el bagaje poético de toda una vida se hace imprescindible. Así sucede por ejemplo con Juan Ramón Jiménez, del que se eligen poemas publicados entre 1910 y 1918. No se ofrece ningún texto de las últimas épocas del Nobel. Vemos que el Juan Ramón más intelectual y tal vez más difícil, pero inmenso y en el que mayores destellos descubren generaciones posteriores de poetas, no deja ni rastro en la *Antología*. El hecho se hace extensivo a otros autores, pero nos resulta especialmente significativo en el de Moguer quien dedicó una vida entera a escribir y rescribir poesía hasta su muerte acaecida en 1958. No obstante, el libro facilita una magnífica visión general de la poesía lírica española de una manera clara y sencilla, aunque no por ello menos rigurosa.

Susana Agustín

**Gerhard Penzkofer/Wolfgang Matzat (eds.): *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer (Beihefte zur Iberoromania, 21) 2005. VI, 369 páginas.**

El libro reúne las ponencias de un congreso celebrado en Würzburg en 2002

sobre “El proceso de la imaginación; magia y empirismo en la literatura española de los primeros tiempos de la edad moderna”. Consta de veinte artículos, la mayoría en lengua alemana. Solo tres se han redactado en español, lo que hace inaccesible gran parte del libro a los hispanistas de fuera del área de la lengua alemana. Incluso la introducción que resume las diversas ponencias se sirve del alemán. Por el interés que tiene el libro, se puede recomendar una traducción.

Una primera parte (seis artículos) se ocupa de las teorías teológicas y filosóficas sobre la imaginación y la magia; una segunda parte (nueve artículos) trata la literatura narrativa, es decir, los libros de caballerías, la novela picaresca (representada por el *Guzmán de Alfarache*), *Don Quijote*, la novela corta (de Cervantes y de María de Zayas), y las novelas que contienen relaciones de viajes. La tercera parte (cinco artículos) indaga en el teatro, casi exclusivamente Lope de Vega y Calderón. Se hace patente la competencia de los contribuyentes.<sup>1</sup> Esto no impide que no se traten todas las obras que tienen importancia para el tema y que queden excluidos géneros literarios enteros que presentan un aspecto más de la imaginación y de la magia –quizá en un convenio relativamente reducido no puedan presentarse todas las materias conectadas con un problema de tanta dimensión–.

Wolfzettel sugiere (pp. 324 y 325) que quizá cada género presente una visión propia de la realidad y de lo sobrenatural que corresponde a la tradición de este género. Por eso, un panorama que se basa

sobre las obras y géneros tratados aquí queda incompleto: no se habla de los libros de pastores, a pesar de que las dos obras fundadoras de la novela pastoril en España, la *Diana* de Montemayor y la de Gil Polo, contienen la figura de Felicia, que con sus artes mágicas da una conclusión a la acción.<sup>2</sup> Se aleja del empirismo y se convierte en un juego de la fantasía gran parte de la poesía épica, sobre todo los poemas que siguen el ejemplo de Ariosto, como la *Hermosura de Angélica* de Lope de Vega, mientras que los poemas que se sitúan en la tradición de Tasso, como la *Jerusalén conquistada* del mismo Lope, conservan por lo menos relaciones con la realidad histórica y son, en gran parte de la acción, más verosímiles, a pesar de sus bosques encantados y otros efectos de la magia. (Otro caso más podemos verlo en los dos grandes poemas de Camões y de Ercilla sobre acciones históricas, y debemos conceder que J. Gómez-Montero trata brevemente la *Araucana* y *Os Lusíadas* en su artículo sobre los libros de caballerías.) Debería mencionarse una obra como el *Bernardo* de Bernardo de Balbuena, en cuya trama hay muchas acciones mágicas; el autor da después de cada canto una explicación alegórica y por eso “racional” de lo acaecido.

Los artículos de F. Lebsanft y de Chr. Strosetzki, en la primera parte, describen los elementos de la racionalidad en obras filosóficas o teológicas y así sugieren la idea de que en España se controla la imaginación; y más veces se aduce, en el libro, la opinión de Menéndez Pelayo de que en España se creía menos en brujas que en otros países. Las ponencias de la

<sup>1</sup> Entre otros, los editores mismos y los conocidos hispanistas: J. Küpper, J. Mecke, S. Neumeister, H.-J. Neuschäfer, Chr. Strosetzki, M. Tietz, F. Wolfzettel, y siento no poder hacer el elenco completo de los autores.

<sup>2</sup> En el escrutinio que se hace de la biblioteca de Don Quijote, el cura habla del libro de Montemayor y exige que “se quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada”.

tercera parte me inspiran el escepticismo hacia un progreso generalizado de la racionalidad: Según Neumeister, los autos sacramentales de Calderón contienen otra posición que las comedias, y según Wolfzettel (p. 323), las supersticiones y las creencias en las artes mágicas y las brujerías eran mucho más comunes en España que en otros países. Jesús G. Maestro dice, en la conclusión de su artículo, que el *Coloquio de los perros* y *La Celestina* “suenan, frente al teatro calderoniano, más como una gran afirmación del poder y la voluntad de la cultura profana y secular que como una afirmación de la eficacia del mundo religioso y sobrenatural” (p. 369).

Esta opinión no me aclara por entero una duda: naturalmente se puede ver en obras como *La Celestina* o el *Coloquio de los perros*, y sobre todo en las novelas picarescas, manifestaciones del auge de una literatura y de géneros “realistas”<sup>3</sup>; y, sin embargo, el *Lazarillo de Tormes*, los comentarios del narrador en *Guzmán de Alfarache*, el final de *Rinconete y Cortadillo* p. e. me hacen pensar que incluso la novela picaresca no es un género francamente realista, más bien, puede interpretarse también como la demostración de que una visión meramente basada sobre las experiencias empíricas no basta para comprender el mundo y la vida; incluso este mundo empírico no es el mundo verdadero y esencial. Este mundo es, como en la conocida obra de Calderón, el escenario en que debemos desempeñar un papel, y lo esencial es el mundo sobrenatural. El Siglo de Oro conoce dos maneras de ver e interpretar el mundo: una interpretación (que se presenta como errónea) desde el punto de vista secular y otra (acertada) *sub specie religionis aut aeter-*

*nitatis*, que se delinea por ejemplo bajo el aparente realismo o empirismo del *Lazarillo* y otras novelas picarescas.<sup>4</sup> Por eso, no se da jamás el triunfo absoluto del racionalismo, y la creencia en las fuerzas sobrenaturales que rigen este mundo hace que lo que, a nosotros, los enteramente modernos, nos parece fantástico constituya, en el Siglo de Oro, el fondo de toda representación de la realidad.

Wolfram Krömer

**Enrique García Santo-Tomás: *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2004. 364 páginas.**

Fascinante y revelador viaje este que Enrique García nos propone por el Madrid literario en la época de Felipe IV, “diverso, violento, sensual y en continuo proceso”. Muy oportuno, además, en estos meses en que se ha estado conmemorando el cuarto centenario de Felipe IV (1605-1665), con exposiciones como la celebrada en el Museo del Prado (“El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro”, en torno a la pasión del rey por el arte). García Santo-Tomás presta atención espe-

<sup>3</sup> Pongo comillas como lo hacen los editores del libro (p. 2).

<sup>4</sup> Véase la lámina de la primera edición de la *Pícara Justina*, reproducida en A. Valbuena y Prat (ed): *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar 1966. Frontispicio. Yo conecto con el carácter engañoso del mundo en este género de novelas la ausencia del realismo en la reproducción del lenguaje de los pícaros. Remito a mi artículo: “Lenguaje y retórica de los representantes de las clases sociales en la novela picaresca española”, en: Gewecke, F. (ed): *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*. Frankfurt a./M.: Vervuert 1984, 131-139.

cial a la obra de un puñado de grandes autores (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca o Vélez de Guevara), pero fija también su mirada en textos variopintos –legales, médicos, etc.– con vocación de ser más un libro de historia cultural que de análisis literario. Y, por supuesto, en las crónicas de la época: los *Anales* de Pinelo, los *Avisos* de Pellicer o Barrionuevo, la *Guía de avisos de forasteros* de Liñán...

Enrique García pretende –y consigue, desde luego– ir más allá de lo que ofrece un libro al uso sobre el Madrid literario (o, en general, cualquier otro análisis del espacio como tema), y trasciende asimismo la captación del entorno madrileño por la literatura de la época, para adentrarse en un asunto que fácilmente se percibe, o se intuye al menos, al acercarse con cierto detenimiento a la literatura del Siglo de Oro, sobre todo en algunos géneros como la prosa satírica o el teatro: la apreciable influencia que ese entorno madrileño ejerció sobre la creación estética, hasta el punto de que en ciertos casos –como el de los subgéneros dramáticos breves– se ha hablado de una auténtica “madrileñización”.

La relación simbiótica del ámbito urbano con el terreno intelectual y artístico se produjo en una doble dirección que se manifiesta, por ejemplo, en un plano físico, pues “la demarcación del entorno artístico también influirá en el trazado urbano gracias a la inauguración de los corrales, librerías, imprentas, escuelas de pintura, academias literarias, coliseos y palacios que tanto han hecho por las artes de la ciudad y por esta ciudad de las artes”.

El capítulo de apertura, “Sentidos de la ciudad, ciudad de los sentidos”, nos introduce en el paisaje urbano y la geografía cortesana a través de textos de los años veinte y treinta de Tirso y Salas Barbadillo, que ilustran la tesis de que, en la creación literaria de esos años, y en paralelo

al ascenso del Conde-Duque de Olivares –inicio del marco cronológico del libro– y la composición de un nuevo campo cultural, se produjeron una “dicotomía margen/centro” en la ordenación material y simbólica de Madrid y un retrato urbano plasmado “como un proceso de continuos desplazamientos”. De fondo, las pugnas literarias, los mecenazgos y el crecimiento descontrolado de la corte de la mano de los cambios políticos: “1625 es un año importante en el cual las rivalidades literarias alcanzan nuevas cotas de virulencia, en donde la llegada al poder de Olivares produce una serie de reajustes en un parnasos estético que convoca muchas de las más excelsas plumas”: Lope, Vélez o Alarcón en un primer momento; Mira de Amescua, Góngora, Guillén de Castro o Tirso después. Y no sólo los escritores: Rubens, Velázquez, el escenógrafo Cosme Lotti “y una larga nómina de diplomáticos, actores, músicos, científicos, arquitectos y creadores de todos los rincones de Europa”.

Y es que se agolpan, en efecto, los ingenios sumergidos en un mar de complejas alianzas y enemistades alrededor de los círculos cortesanos (hubo 223 escritores bajo el mecenazgo real, al parecer, frente a los 76 de la época de Felipe III y los 66 de la de Felipe II, según cómputo de Simón Díaz), que van aprendiendo ciertas tácticas de adaptación al nuevo sistema de estrategias económicas, geográficas y culturales para afrontar los cierres de locales teatrales, el encargo de comedias políticas (sobre privados e ilustres familias), las academias literarias patrocinadas por nobles, los festejos por beatificaciones y canonizaciones, las justas poéticas, etcétera.

Un activo poeta de justas fue Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, a quien García Santo-Tomás reivindica como “genial escritor madrileño” y al que atribuye un “anhelo utópico-paródico frente a



la ansiedad del espacio del presente”. El autor de *La hija de Celestina* y otras muchas novelas y piezas teatrales “registra incontables ejemplos de los placeres y sinsabores urbanos gracias a las malandanzas de sus tipos amohinados, estrafalarios, descoyuntados y calamitosos” (p. 62); por otra parte, en sus *Coronas del Parnaso* (1635) reunió a clásicos y modernos para homenajear al “poeta” Olivares y dejar testimonio de “su atribulada vida, transcurrida al calor del frenético ambiente madrileño y de las nuevas coyunturas urbanas”. Curiosamente, “al final es el propio Salas el último en entrar en un canon inesperado, el de la posteridad, dado que su publicación es póstuma”.

En el capítulo segundo, “Escrito al oído: tráfico espectacular y páginas ruidosas”, se recorre el Madrid auditivo para captar, a través de las crónicas de sucesos, el sonido del bullicio urbano (con el conocido protagonismo del coche, que tan de moda se pusiera, de los gritos de los comerciantes, las vendedoras, los “¡Agua va!”, los duelos y pendencias de jugadores y borrachines, los golpes de los albañiles, el trasiego de *soldados rotos* por los ensayos de los corrales y las gradas de los mentideros...), pero también del silencio nocturno de los personajes melancólicos del citado Salas Barbadillo, síntoma –opina el autor– de fracasados intentos de adaptación al nuevo medio y de revisitación del tópico del *menosprecio de corte*: “la percepción auditiva del ámbito urbano que se transmite en muchos textos del momento acusa no sólo un cierto pesimismo no claramente identificable, pero fácil de percibir; tanto el bullicio como el silencio acaban por ser, en cierta manera, elementos que se vuelven en contra del urbanita”.

El tercer capítulo se titula “Vistas dramáticas: luces y sombras del Madrid letrado” y se analizan en él la nostalgia del pasado más sencillo, la atracción hacia las

novedades y ciertos hábitos urbanos, como el juego o los duelos, a través de obras teatrales de Lope, Tirso y Calderón, tenidos una vez más no sólo como un reflejo, sino más bien como verdaderos promotores de nuevas conductas sociales. El sentido de la vista dirige asimismo su atención a ciertas partes del cuerpo (“que, en la penumbra y oscuridad madrileñas, acaban convirtiéndose en fetiches literarios: la mano, el pie, el ojo... fértiles sinécdoques de los misterios del Madrid visible e invisible”), a los pululantes escondidos y tapadas –que tanto juego dan en el teatro del Siglo de Oro–, a la presencia de un “incipiente *voyeurismo*”, así como a la de “un fenómeno que resulta absolutamente nuevo: la anonimia” (p. 132). El código de lo visible y lo no visible, de lo iluminado y lo oscurecido, se enseorea de las comedias, convertido en recurso básico. Y, también en el campo teatral, irrumpen con una fuerza extraordinaria arquitectos como Cosme Lotti, cuyo modelo escénico trae perspectivas, apariencias, luz artificial, etc. García Santo-Tomás comenta estos asuntos a propósito de obras de Lope (*Las bazarrias de Belisa* y, sobre todo, *El acero de Madrid*, ésta algo anterior al período estudiado) y Calderón (*Mañanas de abril y mayo*, *Guárdate del agua mansa*). Mucho juego da en este aspecto el Tirso de *La celosa de sí misma*, *Por el sótano y el torno* o *Los balcones de Madrid*: “Si en Lope y Calderón son frecuentes las cortesanas que pasean y coquetean en lugares emblemáticos del Madrid de los Austrias, en el mercedario veremos también a estas mismas damas sacando el máximo provecho a lo furtivo, a la tiniebla y a la capacidad disuasoria de alcobas y balcones” (p. 155).

El gusto predomina en el siguiente capítulo, “Gustos festivos, sabores de la modernidad, consumo del vicio”, donde se nos ofrece un sugerente recorrido culina-

rio por el Madrid barroco: recetas de cocina, tratados sobre el chocolate, la leche helada o el vino, notas sobre el aloja, sobre los usos medicinales de la nieve, sobre el consumo de barro..., para sostener la tesis de que “muchos de estos productos, en su ausencia y exceso, operan como indicadores de una nueva sociedad de consumo rendida a los nuevos placeres pero también sometida a miedos y sospechas”. Dan testimonio literario Juan de Zabaleta (*El día de la fiesta por la mañana y por la tarde*), Francisco Santos (*Día y noche de Madrid*) y Luis Vélez de Guevara (*El Diablo Cojuelo*). Este último acuñó dos célebres imágenes culinarias para aludir a Madrid desde la vista aérea de sus protagonistas: el *puchero humano* —donde hierven “hombres y mujeres, unos hacia arriba y otros hacia abajo y otros de través”— y el *pastelón de Madrid*, descubierto al levantarse los techos de los edificios, como si fuera el hojaldré de los pasteles de carne. Y, hablando de carne, el citado libro de Francisco Santos contiene “todo tipo de actividades festivas que son censuradas por el autor como desviaciones de la norma o como prácticas prohibidas: prostitución, proxenetismo, pedofilia, estafa, adulterio, ludopatía, violencia doméstica, e incluso un muy velado bestialismo (o al menos una brutal animalización de la lujuria femenina) definen a muchos madrileños de alta alcurnia y de bajos fondos” (p. 229).

Al *bajo* sentido del olfato se dedica el capítulo quinto, “Geografías de lo sacro y lo profano: creaciones olfativas de la urbe”, donde se estudia el mundo de los olores de la ciudad (y eso que ya entonces era famoso el saludable aire madrileño) en relación con cuestiones de higiene personal (perfumes, cosméticos) y de limpieza pública (infecciones, enfermedades), creencias médico-supersticiosas sobre ciertas secreciones humanas, o la novedosa pre-

sencia del tabaco —“marca de nación, de raza y de diferencia sexual”—, productor asimismo de nasales residuos. Partiendo del recordatorio de que Quevedo ya “pegó hombre y nariz en su clásico soneto”, y que en la época había cierta preocupación por las cuestiones de diferenciación olfativa de judíos, pelirrojos o prostitutas, se nos muestra la asociación del olor a lo saludable o lo enfermizo, a lo noble o lo plebeyo, lo masculino o lo femenino, o a la caducidad de las cosas y su estado de fresca o podredumbre: “en este Madrid sin desodorante también madurará toda una poética que dará cuenta de los miedos y obsesiones de sus ciudadanos por no agredir la nariz del vecino”, dice García (p. 243). Al hilo del mundo olfativo, se da preponderancia al “río” Manzanares, fuente de no pocos comentarios sobre olores e impurezas y objeto de abundantes referencias literarias de todo tipo: “Junto a esta costumbre de explotar la capacidad literaria de un río lleno de estímulos visuales, olfativos, acústicos y táctiles [...] el fenómeno del *aroma madrileño* adquiere también un notable potencial metafórico. Son diversas las interpretaciones y lecturas simbólicas que cada poeta hace de los olores urbanos, si bien todas ellas esconden tras sí un abierto propósito didáctico-moralizante, en donde lo inodoro, más que lo perfumado en sí, se asocia a la pureza y armonía del entorno descrito” (p. 257). A la dimensión *cotilla* del olfateo se presta también alguna atención, a propósito por ejemplo de la novela en verso de Salas Barbadillo *Las narices del buscavidas*, con conclusiones tal vez algo extrapoladas: “El cortesano deseará tanto ver, oír, degustar y tocar lo ajeno como olerlo, olfatearlo y olisquearlo: la nariz literaria será una nariz hambrienta y curiosa por adentrarse en lo nuevo y lo desconocido tanto como de huir de lo apestoso” (p. 261). Concorre una vez más Juan de Zaba-

leta, “*poeta urbano del olfato*”, con su *Día de la fiesta por la mañana y por la tarde*, que tantas páginas estupendas contiene sobre la manía por los rituales cosméticos y los buenos olores, o sobre el moralmente pernicioso “olor del teatro”.

Por último, el capítulo “Poética del tacto literario: materias y materiales del tejido urbano” trata de la moda textil (observando el mundo del corral de comedias), la prostitución y otros asuntos más o menos vinculados a la sensualidad de “la ciudad alcahueta”. Resulta muy acertada la elección del guardainfante como paradigma de análisis (con una imaginería cercana a la del coche), y muy sugestiva también la forma de probar que “la creación estética transmite sensaciones a flor de piel”, aunque se puede tender a la exageración: “parece como si para cada estímulo táctil existiera un paraje urbano diferente: la frescura de la ribera del Manzanares, la ‘frescura’ femenina de la prostitución en el Barranco de Lavapiés, la temperatura carnal de los encuentros nocturnos en el Paseo del Prado, la elegancia de las telas a la venta en la calle Mayor, el frío de las viviendas mal acondicionadas de la calle Huertas... hasta convertir el acto de tocar en una metáfora de esa creciente modernidad a la que van llegando las sociedades urbanas, atrapan-do nuevos mercados y ampliando territorios” (p. 290).

Licencias al margen, la tesis de *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV* es muy acertada, resulta sugerente y deja un montón de resquicios abiertos para continuar –o discutir– su línea de investigación acerca de este Madrid/*mater* de las artes literarias. Oído, vista, gusto, olfato y tacto, sentidos que García-Tomás usa como pretexto para componer un mosaico socio-político-literario madrileño que pone en solfa el cliché –“limitado e infértil”– de Madrid como

decorado barroco de poder, cliché que deja el entorno urbano en un plano secundario, pasivo: “esta capital imperial se ha retratado como un *teatro urbano* de naturaleza impositiva, como una estrategia propagandística sobre el individuo”. Dicho pretexto topográfico-sensitivo (“historia abreviada de los sentidos urbanos”, según el autor) cumple bien tal función cuestionadora, por más ecléctico que el autor reconozca ser su método de investigación y a pesar de proceder algunas partes del libro de trabajos previos o coetáneos. Aporta el autor con soltura el sexto sentido necesario para hilar su original propuesta literario-urbano-sensorial, expresada además con amenidad y buen estilo.

Al final –un tanto abrupto– del libro le sucede una bibliografía bastante completa, aunque no se recogen en ella algunos autores y trabajos citados o aludidos a lo largo de sus páginas. Habría resultado un buen complemento la inclusión de unos índices que facilitarían la consulta de nombres y títulos de obras citados, incluso de materias comentadas, dada la variedad temática de esta magnífica monografía.

En la tradición de libros clásicos como el *Madrid en el teatro* de Herrero García o la serie de Deleito y Piñuela (*También se divierte el pueblo*, *La mala vida en la España de Felipe IV*, etc.), *Espacio urbano y creación literaria* aporta también un buen número de documentos de todo tipo. Pero si estas monografías antiguas sobre el Madrid literario de la época eran más bien de tipo descriptivo, Enrique García pretende interpretar las relaciones más ocultas de esta *terra incognita* “como un vasto entramado de conexiones en donde toda estructura resulta operativa”. Como aquéllos, se apoya en el cotejo de documentos (“manuscritos del período comprendido entre 1620 y 1670”) y en la relectura de “fuentes ya conocidas (libros

y artículos, especialmente de los últimos veinte años)”, pero introduce un discurso de reconocida asimilación de viejas y nuevas corrientes teóricas (Lefebvre, Jonathan Raban, David Harvey,...). Así, por ejemplo, sigue a Raban en su acuñación de “la ciudad blanda” (definida “por oposición a lo que el escritor denomina ‘ciudad dura’ o ‘hard city’, y que tendría como paradigma el carácter utilitario y sobrio de algunas ciudades del antiguo bloque comunista”) para asomarse a la experiencia madrileña “desde lo vertiginoso de los cambios y la agresividad en el trazado urbano (curvas frente a rectas, por ejemplo), como síntomas de una evidente transición desde la ciudad medieval (amurallada, vertical, organizada de acuerdo a un ágora) a una urbe moderna (horizontal, expansiva y aún más desigual)”.

*Héctor Urzáiz Tortajada*

**Rosana Llanos López: *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger 2005. 281 páginas.**

En esta obra, nacida como tesis doctoral bajo la dirección de la profesora Carmen Bobes Naves, se examina la comedia española del Siglo de Oro desde una perspectiva antropológica, aplicándole los criterios establecidos por Charles Mauron (1899-1966), el inventor de la psicocrítica. En su introducción, la autora traza un rápido panorama de las principales teorías que, a lo largo de la historia, se han formulado sobre la comedia, con el fin de situar las ideas de Mauron dentro de esas coordenadas. Se recuerdan, con este propósito, las dos líneas fundamentales de reflexión sobre la comedia: la griega, centrada en la *Poética* de Aristóteles, y la lati-

na; se examina, a continuación, cómo ambas confluyen en los comentarios elaborados en el ámbito del neoaristotelismo del siglo XVI. (No se nos informa, en cambio, acerca de las teorías sobre lo risible surgidas entre 1600 y la época de Bergson y Freud, cuyas obras son lecturas fundamentales para Mauron. No aparecen por tanto, en dicho panorama, los nombres de Lessing, C. Morris, Shaftesbury, Goethe y Jean-Paul, autores que, sin embargo, anticiparon algunos de los conceptos utilizados por la psicocrítica.)

Para diferenciar entre los géneros cómico y trágico, la crítica aristotélica solía insistir en la distinta naturaleza de los personajes y de sus intereses —los caracteres cómicos habían de ser de origen humilde, de moralidad mediocre y de ambiente más bien cotidiano— y, también, en la condición de que la fábula tuviese un desenlace feliz. Los teóricos de la latinidad clásica y medieval, al partir ya del *Ars poética* de Horacio, ya de las tesis de los comentaristas de Terencio (Donato), argumentaban de forma análoga, dando importancia al nivel del estilo, a la extracción social de los personajes y a la necesidad del final feliz. Para Charles Mauron, que conocía tanto el teatro clásico como el contemporáneo, estas definiciones habían dejado de tener validez porque consideraba que existían obras cómicas con personajes elevados y dramas serios, dotados de momentos cómicos, cuyos personajes distan mucho de ser humildes. Asimismo, le parecía poco convincente el criterio relativo al desenlace feliz, pues sabía que desde muy antiguo se han escrito comedias con un final ambiguo (piénsese, sin ir más lejos, en *La Lena* de Ariosto, compuesta en 1528, y en varias obras del propio Molière).

El criterio que mejor define el género en cuestión, según Mauron, es el del *efecto cómico*, entendido como “reacción psicológica” y, por tanto, no limitado a

una mera reacción fisiológica. De ahí que la risa exceda, para este crítico, el significado de “carcajada” e implique también las reacciones psicológicas que carecen de expresión externa. Éstas deben estudiarse atendiendo tanto al momento de su creación (el texto y la representación, esto es, la dimensión artística) como al de su recepción por parte del público (la dimensión pragmática). La catarsis cómica o *euforia*, para Mauron, es una risa compleja, liberadora, que se opone menos al llanto que al sentimiento de angustia suscitado por la tragedia. El comediógrafo establece una tensión entre el *principio del placer* y el *principio de la realidad* (que desde un punto de vista psicoanalítico se corresponde con la figura paterna): el espectador, desde este punto de vista, ve representados sus deseos profundos, que, negados en la realidad social, son sin embargo afirmados en el espectáculo cómico; pero la *ley del deseo*, que permite hasta cierto grado la identificación con los actores, contrasta con la exigencia moral de un *distanciamiento* respecto a ellos, produciendo así la simultánea lejanía y proximidad del receptor hacia los personajes. (Nótese, con todo, que ya Goethe, en *Las afinidades electivas*, habla, a propósito de lo risible, del contraste entre lo ético y lo sensual: “Das Lächerliche entspringt aus einem sittlichen Contrast, der auf eine unschädliche Weise fiir die Sinne in Verbindung gebracht wird”; y que Jean-Paul, considerado una autoridad en este campo, descubre incluso un triple contraste entre los dos principios, “sensual, objetivo y subjetivo”).

En el mundo del teatro áureo, el ejemplo que quizá mejor demuestre la validez del contraste entre lo sensual y lo ético es el del gracioso. Éste, al seguir declaradamente la ley del gusto y no la del honor, que –conviene advertir– vinculaba a la mayoría de los espectadores, provoca la

risa liberadora, a la vez que se le niega seriedad y responsabilidad ética. La autora, antes de pasar a las ejemplificaciones, nos invita a distinguir, frente a la variedad del teatro español, entre “comedias cómicas” y tragicomedias, que suponen diversos tipos de comicidad: los dramas serios, desde su punto de vista, permiten sólo la comicidad puntual del *chiste*; las “comedias cómicas”, en cambio, suscitan la *euforia*. A continuación, la autora asocia la *euforia* de Mauron a la función de “sentir lo contrario” de Pirandello, esto es, al *humorismo* (p. 140), y la *risa* a la de “advertir lo contrario”, función con que el dramaturgo italiano identificaba lo *cómico*.

La ejemplificación que sigue nos deja, con todo, algo perplejos. Y es que la autora identifica ejemplos de *risa* en *El médico de su honra* y de *euforia* en una comedia de capa y espada: *Casa con dos puertas*. Concordamos con ella cuando afirma que “la naturaleza de la comicidad que encontramos en *El médico de su honra* de Calderón nada tiene que ver con la que define *Casa con dos puertas*, mala es de guardar” (p. 141). Pero no nos parece que la trama de *El médico* se limite al conflicto de honor y a la relación –inicialmente cómica, después truncada– entre el rey y el gracioso. En la óptica de la autora, sin embargo, la comicidad de la pieza se centra en esta última relación, que está caracterizada por sus “instantes cómicos puntuales”, destinados a agotarse pronto, mientras que el propio gracioso termina convirtiéndose en personaje serio: REY: “No es ahora tiempo de risa”. COQUÍN: “¿Cuándo lo fue?” (vv. 2769-2670). Ahora bien: el fracaso de Coquín, que no logra hacer reír al rey, significa efectivamente la victoria del rigor moral y, por consiguiente, el predominio del clima trágico. No obstante, si *El médico* es una tragicomedia y no una tragedia, lo es porque en él no sólo se habla de don Pedro el Cruel, que

aprueba el uxoricidio de don Gutierre, sino también del futuro regicidio y, por tanto, de la vocación universal de la monarquía española, aspectos que envuelven a la persona del infante don Enrique (véase, en el acto primero, la descripción de su yegua, emblema del futuro imperio). Se nos indica, a través de ello, una perspectiva irónica, trascendente y providencial, que impide la victoria definitiva de lo trágico y confiere un sentido ulterior a los acontecimientos representados. Lo que aporta la verdadera dimensión “cómica” (del desenlace no infeliz) a esta obra es, pues, su carácter universal, no circunscrito al conflicto de honor. Por otro lado, la comicidad algo superficial de Coquín no atañe a la verdadera dimensión cómico-cristiana de este drama.

Gracias a su constante tensión cómica, *Casa con dos puertas* es considerada, en cambio, un ejemplo magnífico de *euforia*, porque “el punto de partida no es otro que el de presentar la inversión trágica” (p. 145) y porque “la ilusión cómica se mantiene” a lo largo de todo el espectáculo. Sin embargo, a nosotros nos parece que esta comedia ingeniosa, llena de vitalidad y de astucias, precisamente por ser obra de ingenio, proporciona al espectador un placer estético más bien mental. Admiramos la perfección de su enredo y nos dejamos contagiar por la alegría que suscita. En términos pirandellianos, con todo, no estamos aquí ante un caso de humorismo, pues falta en esta “comedia cómica” el profundo sentir; la equiparación de *humorismo* y *euforia* no resulta, por tanto, convincente.

Siguen estudios sobre las diferentes formas de comicidad en las tragedias, las comedias de santos y los entremeses, que merecerían un comentario detallado, pero que por razones de espacio no podemos aquí resumir. En el último capítulo, la autora vuelve sobre el contraste entre *el principio de placer* y *el de realidad* para

cotejar el arte cómico de Lope con el de Calderón. Es sabido que Calderón dota a sus piezas de una mayor artificiosidad que el autor de *La dama boba*. En opinión de la autora, su superioridad en este sentido descansa en el hecho de que con Calderón estamos frente a “un enredo que se enreda”, ya que este dramaturgo “observa el artificio desde dentro, tratándolo no como aderezo, sino como elemento constitutivo de la fábula” (p. 230). Baste observar el tratamiento que hace del espacio en la creación de sus tramas. Los espacios tienen un valor metafórico y se asocian con unos personajes o con otros; por ejemplo: o con el hermano y el padre de la dama, representantes del *discurso social*, o con la doncella, movida por el *deseo*. El propio conflicto dramático surge del choque entre los dos espacios. El análisis detallado de tres comedias de enredo contribuye a demostrar la validez de esta tesis.

En la conclusión se subraya una vez más la importancia de la teoría psicocrítica de Mauron, considerada por la autora como “primera sistematización general de la teoría de la comedia”. Creemos, no obstante, que con un análisis del discurso de la pasión, representado por los jóvenes enamorados, y del de la realidad social, propio de los padres o hermanos, se consiguen los mismos resultados, pues también esta lectura tiene en cuenta ambas dimensiones, artística y pragmática, estética y social.

Georges Güntert

**Zion Zohar: *Sephardic & Mizrahi Jewry: From the Golden Age of Spain to Modern Times*. New York: New York University Press 2005. 343 páginas.**

El tema sefardí-mizrahí es vasto. Abarca historia, política, religión, filoso-

fía, antropología, folclore, lingüística, sociología, música, y literatura; siglos de oro y otros de hierro; protagonistas grandes y anónimos; convivencia y persecuciones, expulsiones y nuevas fundaciones, aislamiento y asimilación. Se desarrolla bajo cristianos y musulmanes a través de dos milenios. Geográficamente se extiende desde Irán hasta España, desde Israel hasta las Américas. Reconociendo que es mucha materia para un libro relativamente breve, Zion Zohar expresa la intención de que *Sephardic & Mizrahi Jewry: From the Golden Age of Spain to Modern Times* se utilice en compañía de alguno de los muchos textos excelentes de historia sefardí. Ojalá hubiera. Los pocos textos generales que son accesibles a estudiantes universitarios o lectores laicos —como los de Jane Gerber o Paloma Díaz Mas—, no presumen abarcar la cultura sefardí-mizrahí en su plenitud. Los que enseñamos materias relacionadas a esa cultura aumentamos con selecciones de trabajos más estrechamente enfocados. Esta antología podría ser uno de ellos. Incluye ensayos sobre los orígenes de la cultura sefardí; sus contextos lingüísticos y sus contribuciones literarias, filosóficas, y místicas; y las diásporas, especialmente en el imperio otomano; a las cuales agrega estudios interesantes sobre las relaciones entre sefardíes y negros, la cultura sefardí en el Holocausto, y el tema sefardí-mizrahí en la política israelí.

En su introducción a la antología, Zohar expone sus metas, que equivalen a los criterios para evaluarla: (a) presentar en inglés las conclusiones más recientes sobre temas claves en el estudio de la cultura judía sefardí [española] y mizrahí [oriental]; (b) presentarlas de una manera accesible a gente no especializada en la materia mientras a la vez alcanzar los niveles académicos superiores; y (c) presentar el trabajo de algunos de los investi-

gadores más prominentes en estos campos. La colección cumple sin gran dificultad el primero y el tercero de estos propósitos (aunque faltan estudios sobre el cripto-judaísmo y el neosefardismo en los países iberoamericanos). Pero las tensiones inherentes a la segunda meta —accesibilidad general acoplada a un nivel académico superior— son difíciles de resolver. Ese camino es una cuerda floja, y los ensayos corren el peligro de caerse de un lado o del otro.

Los ensayos más felices apelan con éxito a los dos públicos. Jonathan Decter, en “Literatures of Medieval Sepharad,” hace una exposición clara e interesante del contexto intelectual multilingüe y pluricultural de la literatura judía medieval en Sefarad. Nos habla de la fusión entre los belletristas judíos y musulmanes y de las diferencias significativas entre ellos. Muestra cómo la producción literaria judía en tierras cristianas es a la vez una continuación de los alcances del Siglo de Oro en Andalucía y un cuerpo literario innovador. En cada momento nos presenta ejemplos fascinantes de los fenómenos que va elaborando. Las 88 notas de su ensayo proveen comentarios adicionales, matizan los temas y encaminan al erudito a las fuentes necesarias. Las notas invitan pero no obligan al lector laico a profundizar en ellas: brindan, no estorban.

Lo alcanza también Zvi Zohar, en “Sephardic Jurisprudence in the Recent Half-Millennium”. Nos conduce hábilmente por el laberinto de las distintas escuelas de interpretación de la ley judía (*halakha*), interpretando algunas obras claves como la *Shulhan 'Arukh* de Joseph Caro. Su ensayo es excepcionalmente perspicaz en su repaso de los múltiples factores en los últimos cincuenta años que han contraminado la importancia de la comprensión y adhesión a ley *halakhica* para los judíos de nuestro tiempo.

De esta índole hay muchos. “Safed Kabbalah and the Sephardic Heritage” (Morris Faienstein) es notable tanto por la manera en que expone en dos páginas las complejidades de la doctrina esencial de la Kabbalah luriana como por su trato de la carrera e influencia de la mesías falsa Shabbatai Sevi. También puede ser muy útil para estudiantes universitarios el ensayo de Mark Cohen, especialmente en su análisis de la integración de la cultura judaica en la musulmana de Andalucía. Igualmente son muy sugestivas las ideas expuestas por Jonathan Schorsch (sefardíes y negros), Henry Abramson (sefardíes y Holocausto), y Zion Zohar (socio-política de los sefardíes en Israel), aunque estos tres últimos serán de interés principalmente para cursos de otro enfoque que la historia de la cultura sefardí-española. Otros ensayos, como el de Moshe Idel (filosofía y kabala en España), Morris Faienstein (kabala en Safed), Isaac Kalimi (exégesis bíblica medieval) y Mark Kligman (música litúrgica), parecen dirigirse a públicos eruditos. En general éstos sucumben a la tentación de catalogar nombres de escritores como en los manuales de literatura o filosofía, sin animar su presentación con ejemplos que enfoquen el interés del lector laico. Utilísimos, a veces enciclopédicos, pero no tan aptos para la mayoría de los estudiantes de universidad. Más apropiados para *undergraduates*, pero también con una tendencia de catalogar sin ejemplos ilustrativos son las aportaciones de Norman Stillman (judeo-árabe) y David Bunos (lengua y literatura judeo-española).

Algunas de las contribuciones como “Hispanic Culture in Exile: Sephardic Life in the Ottoman Balkans” (Anita Fromm), o “Jewish Women in the Ottoman Empire” (Paméla Dorn Sezgin) son de lectura accesible y amena pero no parecen ensanchar notablemente nuestros conocimientos de

la materia. Tienen a esbozar los contextos históricos e intelectuales a grandes rasgos, sin tomar en cuenta los otros ensayos de la colección. Fromm, por ejemplo, informa que “Up to the thirteenth century the Jews of Spain spoke Arabic” (p. 162), pero no alude a la compleja historia lingüística que Dexter había matizado en un capítulo anterior. En otro caso paralelo, Sezgin sintetiza brevemente la cultura ladina oral de las mujeres judías otomanas sin referirse al ensayo de Bunis. En tales situaciones el editor podría haber intervenido para que los ensayistas tomaran en cuenta las otras contribuciones para dar al libro más sentido de coherencia.

En resumen, este libro merece entrar en las colecciones de biblioteca de las universidades que ofrecen estudios de cultura hispánica o judía. ¿Exigir que lo compren los estudiantes? Tal vez no es para tanto.

*David M. Gitlitz*

**Noël Valis: *Reading the Nineteenth Century Spanish Novel. Selected Essays*. Newark: Juan de la Cuesta 2005. 372 páginas.**

Noël Valis is widely recognized as one of the most influential and articulate writers who has as much to do as anyone else with what she refers to as the “sea change” that marks recent nineteenth-century scholarship dealing with Spanish realism. What was once dismissed as unexperimental and unimaginative, realism now inspires gifted critics like Valis to ask “what lies within realism that provokes its own permutations”? (p. 10). What lies between the 372 pages of her collected essays comes close to answering this question. Contained here are close to two dozen unforgettable essays written over a



period of thirty years (1982-2002) that we have all used in our literature classes when teaching the nineteenth and early twentieth century novels of Clarín, Pérez Galdós, Picón, Pereda, Fernán Caballero, Pardo Bazán, or Valle Inclán.

Reading the nineteenth-century novel through Valis' eyes gives us insight into many of the hidden recesses of the realist imagination: from the dark dreams of *Su único hijo* and *La Regenta*, to the indeterminateness and malleable identity of the heroine of *Tristana*, or the disturbing "monstrosity" of *Ángel Guerra*. Dissolution, chaos, formlessness, disintegration and decay are among the topics broached by Valis that have helped us understand realism as a self-conscious discourse about its own impossibility, profoundly dissatisfied with external reality and reaching ever beyond that reality for deeper meanings and new identities.

Our readings of Clarín, especially, have been profoundly influenced by Valis' enduring insights on the relation between realist fiction and developing modernity. Among the best essays that examine the way realist novels "wrestle with their own modernity," are those dedicated to *La Regenta*, a novel that at times seems particularly "obsidian" in its impenetrability. In the large body of work on *La Regenta* that exists today, the essays collected here, "Order and Meaning in *La Regenta*" "Last Sentences: *La Regenta*," "On Monstrous Birth: *La Regenta* and the Inchoate," and "Hysteria and Historical Context in *La Regenta*," stand out as some of the best critical studies devoted to the novel. In them Valis deftly combines superb hermeneutic readings with close attention to historical context. History, she reminds us, imposes limits on our readings of fiction, something that she demonstrates remarkably well in her critique of the way the topic of hysteria has been developed in *La Regenta*.

Among the essays under the heading "Other Novelists" are perceptive close readings of Fernán Caballero's *Clemencia* and Pereda's *Peñas arriba*, but by far the most accomplished and memorable essays in this section are "Pardo Bazán's *El Cisne de Vilamorta* and the Romantic Reader" and "Confession and the Body in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*." In deceptively transparent novels such as these, that seem to offer few hermeneutic difficulties, there will always be "meanings not immediately susceptible of interpretation" (p. 213) and these essays take us below the surface to fathom some of these meanings and contradictions.

The final set of essays is devoted to *fin de siglo* art and fiction, the first of these on novels dealing with painting, including Clarín's *Doña Berta*, Picón's *Dulce y Sabrosa* and Galdós' *Tristana*. Also dealing with art is a the following essay on the female figure in modernist art and literature in which Valis' knowledge of art and artists is in full regale as she dissects the writing of Picón. *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel*, that begins by examining the "dark, fissured abyss" of Clarín's *La Regenta*, ends with several essays on the work of Valle Inclán in which "disintegration and decay have reached the extreme of linguistic fragmentation" (p. 13). Reading the essays of this collection together we are struck by the truth of her argument that a text like *Tirano Banderas* could not have been written without *La Regenta*, for the dream that was realism still courses beneath its disrupted surface.

Part of the pleasure of rereading Valis's essays is the knowledge she so generously shares about European literary and artistic traditions that intersect with Spanish fiction in ways that far too often go unreported or misunderstood. Reading Clarín's *La Regenta* alongside Middle-

*march*, or his *Su único hijo* together with Flaubert's *Madame Bovary* and *Bouvard and Pécuchet*, or Valle Inclán's *Sonata de otoño* and Mirabeau's *Journal d'une femme de chambre* enriches our critical understanding of the fundamental differences between Spanish and French or English literature. On the other hand, juxtaposing works of national literature or art brings into sharper focus unsuspected continuities. The "monstrous" character of *Ángel Guerra* expands when juxtaposed with Goya's *Caprichos*, the importance of orality emerges in *Fortunata y Jacinta* by way of Zorilla's *Don Juan Tenorio*. The instances of Valis' cross readings are too numerous to cite, and anyway all who know her work understand how they add depth and texture to the portrait of realism she paints in such brilliant hues. For those weary of criticism overloaded with literary jargon and fadishness this anthology will be a welcome respite. Valis's writing is known for its clarity, precision and adept handling of critical and theoretical sources. It is indispensable for anyone who wants to be acquainted (or re-acquainted) with the Spanish realist canon.

Lou Chanon-Deutsch

**Bettina Bannasch/Christiane Holm (eds.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005. 579 páginas.**

El volumen a reseñar se remonta a una colaboración entre la Universitat de Barcelona y la Justus-Liebig-Universität Gießen incluyendo los resultados de dos coloquios (Barcelona 2003 y Gießen 2004). Se estudia la representación de la

Guerra Civil española en textos literarios y medios visuales alemanes y españoles de tres generaciones, la generación de los testigos de la guerra y de la inmediata posguerra, la generación siguiente (de los nacidos en los años cuarenta del siglo pasado) y la generación de los nacidos a partir de 1950 con sus obras publicadas en los últimos diez años que forman parte de la "ola del recuerdo" actual. La gran mayoría de los artículos se refiere a la primera de las tres.

En la primera parte del libro se exponen las bases literarias e historiográficas de las investigaciones y se ponen de manifiesto los correspondientes puntos de arranque de la teoría de la cultura. Los cuatro artículos aquí incluidos (de W. Bernecker, J. Reulecke, A. Nünning y A. Erll) detallan las bases teóricas generales ya expuestas por los mismos autores en otras publicaciones, pero, sin embargo, son indispensables para el conjunto de este volumen.

La segunda parte se dedica al tema mismo, *memoria y narración* en textos e imágenes, y se divide en tres capítulos según las tres generaciones arriba mencionadas; se sigue un orden estrictamente cronológico (con todas las ventajas y desventajas de tal sistema). Los estudios pretenden evidenciar la pluralidad (diacrónica y sincrónica) de las diferentes culturas de la memoria sin caer en polarizaciones unidimensionales y simplificaciones. Se plantea la cuestión de si las respectivas representaciones de la Guerra Civil meramente se agregan a una cultura de la memoria existente para participar en ella o si tratan de entablar otra nueva que se interrelacione y contraste con la(s) existente(s). Estrechamente ligado a este aspecto se indaga la relación entre ficción y autenticidad. Sobre todo en las obras de los autores más jóvenes que no han vivido la época se nota la conciencia de la fragilidad de conceptos como *autenticidad*.

Cinco de los artículos (M. Siguan, G. Pichler, T. Schneider, M. Albert, R. Schmolling) tienen un carácter panorámico. Marisa Siguan estudia *La novela ideal*, una serie de novelas cortas editada por la conocida familia anarquista barcelonesa Montseny, ofreciendo una introducción a un campo hasta ahora poco estudiado: la literatura popular anarquista. Georg Pichler se dedica a la construcción del mito del Alcázar de Toledo y a adaptaciones nacionalsocialistas del mito en lengua alemana. Pichler describe cómo se vacían los hechos históricos y cómo se re-escriben según criterios ideológicos prefigurados. El artículo de Thomas F. Schneider abarca la literatura “ficcional” nacionalsocialista sobre la Guerra Civil española. Schneider contextualiza los textos analizados (de Uden, Roselieb, Herse) dentro del marco de las tradiciones de la literatura de guerra que se había desarrollado a partir de la Primera Guerra Mundial (a más tardar) y hace hincapié en las características que tienen en común. Mechthild Albert estudia novelas situadas en Madrid, en la retaguardia. Basándose en primer lugar en *Una isla en el mar rojo* de Wenceslao Fernández Flórez, describe cómo la novela fascista de la Guerra Civil se carga de ideología y de emociones. Estos aspectos se manifiestan en el uso de la metáfora de la *vía dolorosa* por la que tienen que pasar los protagonistas, víctimas en el *mar rojo*. Mientras tanto, la lucha en el frente en las obras respectivas se interpreta como *cruzada* contra la *anti-España*. A estos textos y a esta imagen se refiere Regine Schmolling al analizar la constitución de mitos en las novelas de los vencedores. En la primera parte de su artículo estudia la formación de mitos falangistas durante la Guerra Civil (Foxá) y en la segunda parte, mucho más amplia y diferenciada, la mitificación de la Guerra Civil después de su fin.

La mayoría de los artículos (31) abarca obras particulares; se analiza un solo texto narrativo, dado el caso, en diálogo intermedial con la filmación, o un corpus de imágenes. Todos se subdividen en tres partes. Primero se da una sinopsis del texto (importante, en primer lugar, si se trata de textos olvidados o poco conocidos). En la segunda parte, titulada “Escenificación narrativa (o cinematográfica) de la guerra civil española”, se ponen de relieve las estrategias específicas textuales o mediales en la representación de los hechos de la guerra. Si se considera no sólo el texto narrativo sino también la filmación, las dos obras se analizan en subcapítulos particulares que se interrelacionan después. La tercera parte de los artículos sirve para colocar la obra en el contexto de la(s) cultura(s) de la memoria. El texto, la película se sitúa en el contexto de otras obras o grupos de obras y se pone de relieve cómo se relaciona con culturas de la memoria específicas, a cuáles se agrega, con cuáles contrasta, de cuáles el texto es instrumentalizado o se deja instrumentalizar.

El espectro de las obras tratadas se extiende desde *Siete domingos rojos* de Ramón Sender (1932) hasta *La voz dormida*, la última novela (o ‘historia novelada’) de Dulce Chacón (2002). Como el título indica, el volumen se concentra en obras españolas y alemanas, pero se consideran también algunos textos de las literaturas en lengua francesa o inglesa que marcaron decisivamente la imagen de la Guerra Civil española en Europa (*For Whom the Bell Tolls* de Ernest Hemingway, *L’Espoir* de André Malraux).

En cuanto a la perspectiva alemana se tienen en cuenta las (en la mayoría de los casos) diferentes líneas de recepción en las dos partes de Alemania y se analizan las prefiguraciones ideológicas que las condicionan. Todos los estudios detallan los cambios del posicionamiento de los textos en

las culturas de la memoria durante el transcurso de su recepción. Los más interesantes son los que se dedican a obras con historias de recepción muy vicisitudinarias (p. ej. *Siete domingos rojos* de Ramón Sender).

Sólo tres de los artículos se refieren a textos que forman parte de los debates actuales sobre la recuperación de la memoria histórica. Ariadna Soler escribe sobre *La hija del caníbal* de Rosa Montero, Ralph Wildner sobre *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (incluyendo la filmación dirigida por David Trueba) y Marta Panadés Guerrero sobre *La voz dormida* de Dulce Chacón. Por causa de su amplia recepción en España, a este grupo se puede agregar en cierto modo la película *Land and Freedom* de Ken Loach y el estudio correspondiente de Sandra Heinen. Aunque las cuatro obras han tenido gran resonancia entre el público y la crítica y han jugado y siguen jugando un papel importante en los debates sobre la cultura de la memoria y aunque los estudios son minuciosos y muy diferenciados, una cantidad tan reducida de análisis impide mostrar un panorama multifacético.

Resumiendo se puede constatar que el volumen representa un aporte valioso a un tema de gran actualidad y, al mismo tiempo, deja el campo abierto para futuras investigaciones.

*Claudia Gatzemeier*

**Gero Arnscheidt: *Schreiben für den Markt. Der Erfolgsautor Antonio Muñoz Molina im spanischen Kulturbetrieb*. Frankfurt/M.: Vervuert (Editionen der Iberoamericana, Ser. A, 34) 2005. 472 páginas.**

Ya el título del estudio de Gero Arnscheidt no deja lugar a dudas: su foco

serán las condiciones materiales de la producción literaria en la España democrática, ejemplificadas en uno de sus escritores más destacados entre el público tanto crítico como lector-consumidor. De este modo, la monografía contribuye a una línea de estudio cada vez más frecuentada por la hispanística alemana, sobre las relaciones entre literatura y mercado en el área hispanohablante de las últimas décadas.

Como es frecuente en la investigación del mercado editorial y librero, el estudio de Arnscheidt reúne un amplio material paratextual, sobre todo en cuanto a la producción periodística del mismo Antonio Muñoz Molina. La parte introductoria (cap. 1-2) enlaza con el programático artículo “El arte nuevo de escribir novelas” (Muñoz Molina) como inscripción ambigua en la tradición clásica española y en las aspiraciones tanto literarias como mercantiles. En la discusión terminológica, Arnscheidt se abstiene de la “aplicación [...] de las categorías teóricas de la sociología de la literatura”, es decir, del concepto del campo literario de Bourdieu (p. 13). En cambio, opta por el estudio diacrónico de las estrategias mercantiles de “un autor determinado en una situación específica” (p. 13). Con referencia a López de Abiada, Hohedahl, Heath, y Bordoni, considera a Muñoz Molina autor *best-seller* según un criterio cuantitativo (20) y no cualitativo, para desmarcarse del peyorativo de ‘literatura trivial’.

Enfocando después al autor Muñoz Molina, se describen los mecanismos de consagración y difusión de la literatura en España y de un escritor como “marca registrada” (p. 42). Especial atención recibe la editorial Alfaguara, cuyo proyecto “Alfaguara Global” destaca como un intento –grandilocuente, por cierto– de concentración transnacional de una determinada oferta en lengua española. El impacto de Alfaguara contribuye al éxito de la

literatura española —¿o en lengua española?— en su mercado nacional, fenómeno único en Europa (en pp. 51 y 76, habría que sustituir el nombre de Seix Barral por el de Barral Editores). En este sentido la producción novelística de Muñoz Molina pertenece a una época de “normalización” de la literatura española, entendida por Arnscheidt como (re)integración en los mecanismos del mercado del libro y, por consecuencia, como adaptación a las pautas de *lisibilité* (p. 79). Podría ampliarse la discusión de la “nueva narrativa española”, centrada en su atractivo comercial, mientras que el respectivo discurso crítico se tacha de “*label-inflation*” (p. 83).

Siguen dos partes que estudian la obra novelística de Muñoz Molina en relación con otros textos del autor aparecidos en la prensa. Destacando los temas y formas dominantes, se combinan la lectura, en parte minuciosa, del texto literario, y la discusión de su presencia en el mercado. Desde esta lectura, la obra literaria resulta el producto de un astuto cálculo mercantil del autor (y de la editorial), que sabe responder a las expectativas de un determinado público de *mainstream*, pero exigente de un cierto nivel de calidad. Las novelas de Muñoz Molina se adaptan a los modelos del *best-seller* internacional (Bordoni, Heath), pero con una temática y una ideología nacionales específicas.

Los cap. 3-6, titulados “El camino hacia el éxito”, tratan del círculo memorialístico desde *Beatus ille* hasta *El jinete polaco*, galardonada con el Premio Planeta y Premio Nacional, y que significa la consagración temprana del escritor. Destacan la “compleja textura intertextual” (p. 104) que conecta con un público culto y con la literatura universal (Borges), una estrategia autobiográfica, y el recurso a la historia española como un tema atractivo y recurrente en la novelística de los ochenta. En *El invierno en Lisboa* y *Beltene-*

*bros*, se subrayan, además, las estrategias de novela policíaca, propias al *best-seller* contemporáneo de calidad, que radican en el *film noir* (p. 220). A nivel ideológico, ya trasluce una postura conciliadora, “de consenso” (pp. 308, 345, etc.), que determinará cada vez más la obra siguiente del autor.

En menos páginas, los capítulos 7-12 estudian los “Frutos y costos del éxito” en seis novelas posteriores. El escritor Muñoz Molina se aprovecha ahora de su omnipresencia mediática: como articulista, sabe preparar el terreno discursivo de sus novelas e “influir” (p. 254) en la recepción de su obra, que a su vez está dotada de una temática puntera y de las características del *best-seller* de calidad. Destaca, además, la doble explotación de la divulgación de prensa y librería (*Los misterios de Madrid, Carlota Fainberg*), que demuestra la vigencia de estrategias folletinescas del s. XIX. El estudio termina con una lectura crítica de *Sefarad* (pp. 401-440) como novela niveladora de conflictos y revisionista en su interpretación prohispanica, crítica atinada que se adscribe a los argumentos esgrimidos por Erich Hackl en su polémica con Hans-Jörg Neuschäfer y parte de la crítica española (en las revistas *Lateral* y *Tranvía*). La integración del escritor en el sistema cultural y el recorrido por las instituciones oficiales conllevan un creciente conservadurismo y nacionalismo centralista que chocan con la imagen pública izquierdista del autor. Un breve epílogo (pp. 441-43) concluye en vísperas de la institucionalización del escritor Muñoz Molina como director del Instituto Cervantes de Nueva York, que parece abrir una nueva etapa en la carrera del ahora miembro de la Real Academia.

Entre los mayores logros del estudio de Arnscheidt se cuenta el lúcido retrato del escritor Muñoz Molina como hábil negociador entre las instancias del merca-

do literario. En el análisis de texto, el autor emprende un *tour d'horizon* impresionante de la obra de Muñoz Molina, sobre todo en cuanto a relaciones intertextuales y *facts of existence*, i.e. referencias histórico-autobiográficas. Arnscheidt demuestra, con indicios contundentes, las estrategias de auto(r)-marketing de uno de los escritores más cotizados en la narrativa española actual, enfocando el articulismo cultural y el empleo de determinados “efectos de arrastre” (Peñate Rivero). Muñoz Molina aprovecha “fechas comercialmente estratégicas” (p. 92) de referencia histórico-política, que constituyen un adicional atractivo para un público español relativamente amplio que Arnscheidt califica de “*mainstream*” (p. 438). Predomina aquí una impresión de causa-efecto entre mercadotecnia y comportamiento lector-consumidor, sin que se detallen mucho las expectativas y “hábitos lectores y visuales” (p. 15) del público.

En resumen, se trata de un estudio ejemplar de indudable y doble valor: como obra de referencia en el análisis exhaustivo de la producción novelística de Antonio Muñoz Molina, y como primera contribución monográfica, no sólo en el ámbito alemán, sobre la toma de posición de un autor nacional en el mercado literario en la España de los años noventa.

*Burkhard Pohl*

**Juan Gutiérrez Gili: *Obra dramática*. Ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega. Madrid: Residencia de Estudiantes 2005. 421 páginas.**

Juan Gutiérrez Gili nació el 7 de marzo de 1894 en Irún, en el seno de una familia íntimamente ligada al mundo editorial que por circunstancias laborales se

estableció en Barcelona alrededor de 1904. Gutiérrez Gili tuvo una formación íntegramente autodidacta y se introdujo en el periodismo en la ciudad condal, adquiriendo cierta relevancia y nombradía al escribir en *El Correo Catalán* y en *La Vanguardia*.

En un principio colabora en la *Revista Popular*, publicación católica que editaba Ramón Casals. Esto le permite trabar amistad con Juan Laguía Lliteras, Luis G. Manegat, Huberto Pérez de la Ossa –más tarde flamante director de escena– y, principalmente, con el pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas. Fue este último quien le alentó e impulsó a escribir piezas dramáticas. Un trabajo de suyo poco valorado e inédito que ahora, gracias a la excelente labor investigadora de los profesores Huerta Calvo y Peral Vega, queda sobradamente probado y reconocido. Se trata de una recopilación de trece obras teatrales, con su correspondiente y pormenorizado estudio preliminar del hasta ahora conocido únicamente como periodista, Juan Gutiérrez Gili. Por tanto estamos ante un libro ineludible si se encuentra entre nuestras pretensiones llegar a entender y percibir en toda su vasta profundidad el vanguardismo literario patrio, durante el período que vino a denominarse como Edad de Plata de la literatura española.

Uno de los personajes sobre el que pivota este estudio es Rafael Pérez Barradas, puesto que es quien le sirve de introductor en Madrid, poniéndole en contacto con Martínez Sierra –recordemos que Barradas era figurinista y decorador en su Teatro de Arte–, Marquina, García Lorca o Juan Ramón Jiménez. Buena cuenta de ello lo da el ágil y vivo epistolario recogido, a modo de corolario, en este libro. Éste es uno de los aspectos más atractivos de esta edición de la obra dramática de Gutiérrez Gili: la amplia compilación a modo de epistolario, trufada de dibujos

del propio Barradas, que dota de un aire de inusitada autenticidad y aproxima al lector actual a este mundo vanguardista a caballo entre los círculos literarios de Madrid y Barcelona.

Este libro ha sido primorosamente confeccionado por uno de los equipos más innovadores, activos y prolíficos de la investigación y del estudio teatral en nuestro país: los doctores D. Javier Huerta y D. Emilio Peral. A ellos les debemos, entre otros trabajos, dos de las obras fundamentales para comprender y guiarnos por el proceloso ámbito de los estudios teatrales: *La Historia del Teatro Español* y, recientemente publicado, el *Diccionario del Teatro Español*. Siendo éstas parte de sus credenciales, no es de extrañar que la rigurosidad, lo exhaustivo del estudio y la claridad expositiva sean tres de sus principales características. El estudio divide la obra literaria de Gutiérrez Gili en los canónicos géneros (Poesía, Prosa y Poética teatral), se detiene en la correspondencia entre el periodista y Barradas, y por último, se para a analizar concienzudamente la repercusión de Gutiérrez Gili en el teatro español de vanguardia.

Asimismo, debe ser destacado lo oportuno de esta obra, publicada en la Residencia de Estudiantes, en aras por consolidar y sistematizar unos estudios, los teatrales, que hasta hace bien poco permanecían en un terreno abrupto y repleto de incomprensibles espacios vacíos. En buena medida, Juan Gutiérrez Gili, *Obra dramática*, viene a solventar dicho hueco, restituyendo el reconocimiento y el lugar de los que debe disponer la apasionante, fresca y vanguardista figura de Gutiérrez Gili.

Los autores califican su producción dramática como “Teatro en silencio”; por su polisemia simbolista y por lo ignoto de estas piezas hasta la presente. Es ésta, sin duda, una buena oportunidad para que los

elementos más innovadores y vanguardistas de la literatura teatral española del período comprendido en los años treinta brillen, al fin, con luz propia. Por tanto, estamos de enhorabuena con la edición de este estudio y recopilación, pues como apuntaba el propio Gutiérrez Gili en un artículo inédito que recoge este volumen: “El teatro –todavía– ha de darle su nueva gloria al mundo” [Huerta y Peral, 2005, p. 129].

*Gabriel Quirós Alpera*

**Joaquim Molas: *Les avantguardes literàries a Catalunya. Bibliografia i antologia crítica. Amb la col·laboració de Pilar Garcia-Sedas i Tilbert Dídac Stegmann. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2005. XVII, 302 pàgines.***

Joaquim Molas és un dels principals especialistes en l'estudi de les avantguardes europees i, més concretament, de les catalanes. Basta recordar les antologies *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1936)* (1983) i *Manifestos d'avantguarda* (1995) o els diversos estudis que ha dedicat a Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix o Salvador Dalí, per exemple. Ara, sota el títol de *Les avantguardes literàries a Catalunya*, el Dr. Molas ens presenta una obra que, sobretot, pretén “posar en evidència, no sols l'estat actual de la recerca, sinó també la varietat metodològica, que va des de la mera reconstrucció de fets, contradiccions incloses, a la lectura crítica” (p. XXVI-XVII) de les principals fites de l'avantguardisme català. El llibre està ordenat en dues grans seccions: la primera és una bibliografia, que recull les edicions i els estudis més destacats; i la segona és una selecció d'onze textos crítics, que constitueixen un recorregut quasi cronològic per les principals fites de l'a-

avantguardisme a casa nostra. Tant la bibliografia com l'antologia de textos formen un recorregut, que abasta des d'aquells autors que es poden considerar autèntics precedents de l'avantguarda en les lletres catalanes fins al reviscolament de l'avantguardisme ja a la postguerra. Per aquest motiu, molt significativament el llibre va dedicat a Joan Brossa.

La bibliografia ocupa unes vuitanta pàgines i recull un total de 897 publicacions, tot abraçant tant obres de caràcter general com estudis sobre autors concrets. Es tracta d'una bibliografia elaborada a partir del buidatge d'assaigs, estudis, miscel·lànies, edicions diverses, articles i publicacions en revistes culturals i literàries, etc. Naturalment, amb alguna excepció, s'han deixat de banda les publicacions en la premsa periòdica. Tot i alguns petits oblitats inevitables, es tracta del repertori bibliogràfic més complet que sobre el tema tenim fins ara. El lector també hi pot trobar les principals referències a l'avantguardisme al País Valencià i a Mallorca, amb figures com Carles Salvador, Jacob Sureda i Miquel Àngel Colomar.

Els textos crítics que formen la segona part del llibre ja havien estat publicats o estaven en curs de publicació en el moment de l'edició del volum. En la majoria de les ocasions, es tracta de treballs prou coneguts, que són reproduïts íntegrament o fragmentàriament en aquest llibre. Així, atesa l'extensió, només es treuen alguns fragments seleccionats dels treballs de Jaume Vallcorba Plana, de Pere Gimferrer, de Carme Arnau i de Vicent Santamària. Com hem dit abans, aquesta selecció d'articles constitueix un recorregut quasi cronològic per les principals fites del moviment avantguardista als Països Catalans. Així, a "Sobre les Avantguardes" Molas ens presenta d'una manera general l'evolució del procés a Europa, sense oblidar que els precedents de l'avantguardisme del segle xx

es remunten ja a l'antiga Grècia. Explica els lligams entre el fenomen avantguardista i les revoltes estètiques sorgides des del romanticisme, com el simbolisme i la filosofia irracionalista de la segona meitat del segle XIX. D'aquesta manera, ens presenta la diversitat de les propostes de l'Avantguarda, dels del futurisme al dadaisme, tot passant sobretot pel cubisme i pel surrealisme. Molas conclou que els principals moviments d'avantguarda "van posar en qüestió totes les convencions de l'art i, amb el seu ventall de propostes de ruptura, experimentació i recerca, realitzades com a mínim a quatre bandes, van construir un producte imaginatiu, alhora, subjectiu i intel·lectualitzat i, amb tot, distanciat i fred, que no solament amaga, sinó que exhibeix la seva condició d'artifici" (p. 99). Al treball següent, "Les Avantguardes literàries: imitació i originalitat", Joaquim Molas estudia l'aparició i l'evolució de l'Avantguardisme a Catalunya, tot relacionant el tema amb les aportacions d'alguns autors de l'època modernista (G. Alomar, R. Nogueras Oller, J. Pérez-Jorba, J. M. de Sucre...). Constata l'heterogeneïtat de les propostes avantguardistes abans de 1924 – de la mà d'autors com Joan Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera, Josep M. Junoy, etc. – i el caràcter menys violent que aquestes tengueren en la nostra literatura en comparació al que ocorria en altres latituds. En canvi, a partir de 1924, sota el pes aclaparador del moviment surrealista, els plantejaments avantguardistes catalans deixaren de tenir un caràcter merament individual i aconseguiren "de crear un mínim d'estat d'opinió", tot desencadenant "un cert dinamisme, més que d'idees, de relacions i d'intercanvis" (p. 110). És a partir d'aquest moment que trobam figures tan potents com J. V. Foix o Salvador Dalí i fites com el *Manifest groc* o el grup ADLAN ("Amics de l'Art Nou"). Més hipotèticament que realment, Gabriel Alomar constitueix un



capítol concret de la relació entre l'avantguarda i el modernisme, que és analitzat per Giuseppe E. Sansone a “Gabriel Alomar e il Futurismo italiano”. Tanmateix, la conclusió és que el futurisme d'Alomar no té res a veure amb el de Marinetti, ni ideològicament ni estèticament. Només es tractaria d'una coincidència quant al nom, explicable perquè l'escriptor italià l'hauria pres d'una ressenya d'*El futurisme* (1904) alomarià publicada per Marcel Robin al *Mercur de France*.

Sis dels treballs d'aquesta antologia estan dedicats a l'estudi de les aportacions més importants fetes per alguns escriptors en el camp de l'avantguardisme literari. Jaume Vallcorba Plana – en un estudi que va precedir l'obra poètica completa de l'autor de *Poemes i Cal·ligrames* – tracta la introducció del cubisme a casa nostra de mans de Josep M. Junoy, així com la conjunció entre cubisme i futurisme i el posterior acostament del poeta català – tal volta motivat per l'actitud crítica de Charles Maurras davant la seva elegia a *Guy-nemer* – a les propostes classicistes. Joaquim Molas fa un repàs de l'evolució de la poesia de Joan Salvat-Papasseit – en un extens estudi que havia acompanyat l'edició de l'obra poètica d'aquest autor –, en què es constaten tant l'heterogeneïtat i el caràcter efímer de les propostes inicials, com l'assoliment d'una poètica personal, en la qual s'han assimilat algunes tècniques de l'avantguarda, tot i que aquesta ja hagi estat desactivada. L'estudi de l'obra de J. V. Foix es distribueix en un article d'Arthur Terry, “La idea d'ordre en la poesia de J. V. Foix”, i en uns fragments del llibre *La poesia de J. V. Foix*, de Pere Gimferrer, que parlen del *Diari 1918*. En ambdues anàlisis el lector copsa la presència dels processos de l'inconscient en la poesia de l'autor de Sarrià, que es palesen en una complexa trama de relacions, d'imatges i de símbols. Ara bé, el surrea-

lisme no sols penetrà la poesia catalana, sinó també la prosa i la novel·la. És el cas de *Judita*, de Francesc Trabal – en altres obres del qual també s'observa la petja del maquinisme futurista o, fins i tot, del dadaisme –, una *nouvelle* que narra la història d'un amor foll. El tema és abordat per Carme Arnau a “Sobre la novel·la de Francesc Trabal: *Judita* o l'amour fou”, procedent del llibre *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. Tanmateix, Salvador Dalí ha esdevingut la figura més emblemàtica del surrealisme. A “Sobre la gestació i la recepció de *La femme visible* de Salvador Dalí” Vicent Santamaria ens explica el pes de Dalí en la revolta surrealista – sobretot mitjançant el mètode paranoico-crític – i, sobretot, ens descobreix el lligam entre les teories psicoanalítiques d'Otto Rank a *El traumatisme del naixement* i el text dalinià *La femme visible*.

Finalment, l'antologia de textos crítics es clou amb dos estudi que tornen tenir un caràcter panoràmic: Emmanuel Guigon a “ADLAN (1932-1936) et les Surréalisme en Catalogne” fa un recorregut detallat pels principals protagonistes i esdeveniments d'aquest col·lectiu; i Ramon Salvo Torres a l'article “La poesia catalana durante el franquismo: de la vanguardia poética a la poesia experimental” ressenya la represa de les activitats de la nova avantguarda, que, sorgida ja en la immediata postguerra, culmina amb Joan Brossa i enllaça amb les propostes rupturistes dels anys 70.

En resum, tot i que es tracti de materials la majoria dels quals ja eren prou coneguts, *Les avantguardes literàries a Catalunya* constitueix una obra imprescindible, on el lector trobarà les eines més essencials per endinsar-se en el coneixement de l'avantguarda catalana.

Pere Rosselló Bover