

MONTERO VALLEJO, MANUEL. *El Madrid de Isabel I. Estudios de historia y arte sobre la villa en el siglo XV*. Madrid. Ediciones la Librería. 2004, 233 pp.

Por Julio Escribano Hernández

Cuando se está celebrando el V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, aparece este libro del ilustre profesor Montero Vallejo donde se investiga el tiempo histórico y sociológico en la villa de Madrid, que ofrece su viejo alcázar para los grandes acontecimientos monárquicos. En él nació la hija de Enrique IV doña Juana, la mal llamada *Beltraneja*, a quien muchos consideraron la infanta heredera de los reinos de Castilla y también en él pudo nacer su tía, la reina Isabel I, según la respuesta que no pocos lectores han dado a la pregunta que se hace el autor del libro tras aportar una rica documentación: ¿dónde nació Isabel la Católica?

El profesor Montero, doctor y catedrático de Enseñanzas Medias, es un especialista en temas madrileños como lo atestigua su línea investigadora ratificada en casi un centenar de publicaciones e innumerables intervenciones públicas, que le han hecho acreedor de varias distinciones: Académico correspondiente de Bellas Artes, Patrono de la Fundación Villa y Corte, Presidente honorario de la Asociación de Catedráticos y Miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños entre otras.

El libro publicado recoge diez trabajos, un verdadero decamerón, que se convierte en el decálogo sobre Madrid en el s. XV. Precedidos de un prólogo se desgranán estos diez sugerentes títulos: *Breve retrato de la villa a fines del siglo XV*; *¿Dónde nació Isabel la Católica?*; *Un día en el Madrid del siglo XV*; *¿Para qué la muralla?*; *La casa de Iván de Vargas o de San Isidro. Historia de una mansión y de un linaje matritenses hasta la Edad Moderna*; *De la laguna a la Plaza Mayor: la plaza del Arrabal*; *Ruy Sánchez Zapata, la parroquia de San Miguel y la capilla de Nuestra Señora de la Estrella*; *Diego González de Madrid, un prohombre madrileño del siglo XV*; *El Concejo construye: obras en San Salvador y El patronazgo de la nobleza: la configuración de la iglesia de San Juan*. Todos ellos son fruto de la paciente labor desarrollada en el Archivo Histórico Nacional, en el Archivo de Villa, en los Libros de Acuerdos, en Archivos Diocesanos y en otras fuentes fielmente citadas por el doctor Montero, que ha simultaneado la investigación con su actividad directiva y docente en institutos de enseñanza secundaria.

La preocupación didáctica del autor de este libro se manifiesta en las ilustracio-

nes con las que suele cerrar cada uno de los artículos, las cuales son, en muchos casos, verdaderas síntesis del asunto investigado. Los planos oportunos minuciosamente ilustrados, los cuadros genealógicos con sus leyendas, las fotografías seleccionadas y los grabados del antiguo Madrid facilitan la comprensión y la retención en la memoria del artículo leído. En los artículos se combina la historia, el urbanismo y el arte ensamblados en el estudio de la muralla, de la actividad constructora del Concejo, de la eficacia de los mecenas, de la configuración de la plaza de San Salvador y de los motivos que condujeron a trazar la verdadera Plaza Mayor.

Nos dice el autor en el prólogo que algunos de los trabajos llevan varios años publicados en los *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* y, dada la dificultad para conseguirlos, pues algunos números de esta revista están agotados, los ha incluido en esta unidad decimal de sus extensos hallazgos en el marco histórico de la Baja Edad Media que se abre a la cultura renacentista. Hoy, gracias a este decálogo de un indiscutible investigador madrileño, podemos conocer mejor el Madrid de los Reyes Católicos.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. *Obras Completas*. Edición de Joan Estruch. Madrid. Ediciones Cátedra. Biblioteca Áurea. 2004, 1693 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras.

De muy importante aportación a la ya amplia bibliografía becqueriana, cabe calificar esta edición que de las *Obras Completas* de Bécquer ha realizado el profesor Joan Estruch, como resultado de varios años de laborioso trabajo, analizando, revisando y localizando, al propio tiempo, nuevos trabajos periodísticos hasta ahora no publicados en ningún *corpus* becqueriano.

En primer lugar, cabe destacar de la presente edición su *Introducción general*, un innovador prólogo, que, en lugar de ofrecernos, como es habitual, una biografía del autor, en sus diez primeras páginas desmitifica los más reiterados tópicos –según él, arquetipos– bajo los cuales se ha contemplado, interpretado y leído Bécquer, partiendo exclusivamente de sus Rimas, biografiando así la poesía del escritor, borrando con ello toda diferencia entre el yo poético y el yo biográfico, como ya han denunciado en su día Rica Brown y Robert Pageard, sus biógrafos más solventes, según estima el actual editor de Bécquer.

Así, el profesor Estruch va desvirtuando sucesivamente los tópicos de “genio incomprendido”, “soñador en las nubes”, “escritor espontáneo” y de “romántico

rezagado”, aportando para ello en cada caso suficientes pruebas de que ni la vida ni la obra de Bécquer se corresponden a tales semblanzas.

En cuanto a que no fue un genio incomprendido ni un soñador en las nubes, el editor destaca la temprana incorporación del poeta al periodismo político, convirtiéndose, a sus veinticuatro años, en redactor de *El Contemporáneo*, diario del partido moderado que lideraba González Bravo; partido en el que militó Bécquer escribiendo cientos de artículos para dicho periódico, convirtiéndose en ocasiones en un feroz polemista contra el partido unionista de O’Donnell, hasta que la Revolución de 1868 le obligó a guardar un discreto silencio y reemprender después su actividad como periodista cultural, alejado de veleidades políticas, llegando a dirigir como prestigioso periodista, poco antes de su temprana muerte, la imponente revista *La Ilustración de Madrid*.

Como pruebas de su militancia política, que Estruch señala como una de las facetas menos consideradas de la figura de Bécquer, y en particular de su enorme actividad como periodista, el lector de la presente edición de sus *Obras completas* podrá hallarlas a través de las casi cuatrocientas páginas dedicadas solo a la inclusión de sus artículos periodísticos.

Igualmente desvirtua Estruch en su prólogo el que Bécquer haya sido considerado como un “escritor espontáneo”, tal como afirmaba de él González Correa, uno de los amigos que se encargaron de editar póstumamente la obras de Bécquer, al decir que “todo lo que concibió está al volar de la pluma”, en tanto que para su actual editor, fue “un escritor infatigable, un profesional de la pluma que en sus pocos años escribió de todo y mucho”

Y en cuanto a que Bécquer fuera un “romántico rezagado” por considerar su figura y su obra dentro de las pautas del Romanticismo, Estruch, en cambio, sitúa al poeta dentro de un largo período de transición entre el movimiento romántico y la aparición del Realismo (1850 a 1870), que puede denominarse Postromanticismo, en el que Bécquer convive con la poesía de Campoamor y Núñez de Arce, y el teatro de Tamayo y Baus y de López de Ayala, pero su obra, afirma su actual editor, “se diferencia de la literatura de su tiempo por su calidad, no por la novedad de sus temas o de su estilo”, aunque es obvio admitir que en las *Rimas* y en el conjunto de la obra de Bécquer “hay aspectos plenamente románticos”, ya reconocidos y analizados por diversos especialistas.

Tras esta parte de la Introducción o prólogo, sin duda la más innovadora, y que sirve al lector para “leer o releer a Bécquer” debidamente, y que suple con creces lo que podía haber sido una amplia biografía del autor, de la cual, al final, sí se incluye una detallada cronología, Estruch expone los criterios que él ha seguido en la edición de los textos, teniendo en cuenta el problema de la autoría becqueriana, fijando el criterio utilizado en la clasificación y ordenación de los textos, teniendo a la vista los empleados por los editores anteriores más solven-

tes, y, finalmente y en particular, los criterios de que se ha servido en la edición de las *Rimas*.

Sobre este último punto, cabe señalar que, a diferencia de lo que ocurre en buena parte de las ediciones existentes de las *Rimas*, que siguen el orden establecido por los amigos del poeta en su edición póstuma, ordenando los poemas de acuerdo con supuesto hilo argumental de carácter sentimental, ofreciendo así una lectura “biografista” de la poesía becqueriana, el profesor Estruch respeta, en cambio, el orden en que aparecen los poemas en el *Libro de los gorriones*, dado que este es el principal manuscrito de que se dispone, la versión autógrafa del autor, si bien, como afirma el editor, se trate de una ordenación provisional del propio Bécquer. Y aunque el manuscrito contiene abundantes correcciones, que en su mayoría recoge la edición póstuma, ante las divergentes opiniones que sobre la autoría de estas correcciones han expresado diversos estudiosos, Estruch opta por editar el manuscrito del *Libro de los gorriones* sin las correcciones, considerando que así publica con las máximas garantías de autenticidad la colección autógrafa de las *Rimas*.

En resumen, la presente edición de las *Obras completas*, cuyos textos ocupan casi seiscientas páginas, incluyen desde las *Rimas* a diversas cartas e instancias, es decir, todos los textos becquerianos conocidos hasta ahora, una vez revisados cuidadosamente, acompañados de un mínimo de notas, al final, que el editor considera indispensables para no dificultar la comprensión del texto. Con todo, el profesor Estruch afirma que su edición “no tiene pretensiones de ser completa ni crítica”, ya que la recuperación de obras becquerianas, según él, sigue siendo “un proceso más que un proyecto de límites concretos”, pero sí que estas *Obras completas* de Bécquer, embellecidas con abundantes ilustraciones, algunas obra de su hermano Valeriano, “quieren proponer a los numerosos admiradores de Bécquer una nueva lectura de su obra”, recuperando así “un Bécquer menos esquemático y tópico, mucho más complejo, como todos los grandes escritores”.

IRIARTE, TOMÁS DE. *Fábulas literarias*. Edición de Emilio Palacios Fernández. Barcelona. Debolsillo. 2004, 251 pp. (Clásicos comentados; nº 66).

Por *María Mercedes Romero Peña*

Tenemos ante nosotros una nueva edición de las *Fábulas literarias* del escritor canario Tomás de Iriarte, precedidas de un interesante ensayo escrito por Emilio Palacios Fernández, gran conocedor de este género y especialista en la literatura

del Setecientos. La obra se divide en tres partes: comienza con una introducción en la que analiza los perfiles de la época, la vida y la obra completa del escritor, las fábulas literarias y las opiniones que suscitó en su momento y en la actualidad, acompañado de una completa bibliografía dividida en las ediciones de los apólogos y los estudios acerca de ellos. Le sigue, en segundo lugar, la edición de las fábulas; y, por último, un interesante capítulo dedicado a la propuesta de una serie de actividades que se podrían realizar en torno a estos versos del literato español.

Nos introduce primeramente en la historia del período de la Ilustración para que el lector sitúe a la perfección la obra del fabulista canario. Relata los hechos más relevantes del siglo y destaca fundamentalmente el espíritu reformista que caracterizó a los primeros Borbones que reinaron en nuestro país y a sus ministros. Dedicamos también unas líneas en este apartado a las corrientes literarias que se sucedieron a lo largo del siglo XVIII, primero la continuación del Barroco tanto en la lírica como en el teatro, y más tarde el Neoclasicismo, dividido en dos generaciones de escritores. En la segunda de ellas coloca la figura de Tomás de Iriarte, que defiende, junto a otros autores, una literatura que refleje de forma clara el ideario ilustrado. Antes de analizar con detalle la vida del literato, traza un cuadro cronológico para dar a conocer de una forma rápida y esquemática los hechos históricos y culturales más relevantes desde 1750, fecha del nacimiento de Iriarte, hasta el año de su muerte, acaecida en 1791.

Analiza luego el profesor Palacios Fernández los rasgos esenciales de la vida, obra, y personalidad del escritor canario, haciendo especial hincapié en su formación, principalmente humanista y clasicista, que quedó reflejada en unos escritos del propio Iriarte. Nos relata su interés en la reforma del teatro, punto clave en la literatura de la Ilustración, y su colaboración con el plan ideado por el ministro Aranda, realizando traducciones de obras neoclásicas francesas y aportando su granito también en la escritura de obras dramáticas originales, como *El señorito mimado* o *La señorita malcriada*. Conocemos a través de estas líneas los diferentes géneros literarios de los que se ocupó el escritor (poesías de circunstancias, poemas didascálicos, ensayos en prosa, poemas eróticos, etc.), aunque lo que le proporcionó el éxito perdurable fue sin duda la composición de sus afamadas *Fábulas literarias*, su afición por la música, los diferentes trabajos que desempeñó, como el de traductor en la Secretaría de Estado, la dirección del *Mercurio Histórico y Político*, la edición de obras ajenas, etc. En conclusión, podemos obtener la idea de que fue un hombre destacado en las letras en su época y que tuvo una gran acogida en los ámbitos culturales en los que se movió. Aunque por otra parte, destaca el moderno editor su carácter polemista, que le llevó a fuertes querellas con los escritores más acreditados de su época, entre ellos el también fabulista Félix María de Samaniego, Juan Pablo Forner, etc.

Después de esta interesante introducción histórica y biográfica dedica unas páginas a las fábulas en las que expone las diferentes ediciones que tuvieron después

de ser publicadas por primera vez en 1782. Comenta la estructura del libro, que se encuentra compuesto por diversos apartados: una “Advertencia del editor”, escrita por el propio fabulista en la que se enorgullecía de ser el primero en publicar una colección de apólogos enteramente originales, afirmación que desencadenó una gran controversia entre los literatos contemporáneos a Iriarte. Le sigue la colección de fábulas literarias, haciendo la primera de ellas, “El Elefante y otros Animales”, la función de prólogo; y por último dos apéndices: el índice de las fábulas y sus asuntos, y los géneros de metros usados en las composiciones.

Se acaba la introducción con la exposición de la bibliografía esencial: las diversas ediciones que hasta el momento se han hecho de las *Fábulas literarias* y los estudios modernos sobre el autor y su obra. Para la presente edición, Emilio Palacios toma como texto base la que apareció en el tomo I de la *Colección de obras en verso y prosa* (Madrid, Benito Cano, 1787) de Tomás de Iriarte, debido a que fue él mismo el que corrigió las erratas de las anteriores ediciones. Esta obra aparece ahora publicada con la modernización gráfica, léxica y gramatical del texto para que adquiriera una fácil lectura y una mejor comprensión. Además, los textos aparecen acompañados por notas en las que se realizan explicaciones lingüísticas y culturales a algunos versos con dificultades de comprensión, así como la señalización de las fuentes de los argumentos de las que se sirvió Iriarte en la escritura de su libro.

El profesor Palacios añade un apartado dedicado a la realización de actividades en torno al texto literario con el fin de que el lector se acerque de una forma más completa y profunda al entendimiento de esta fórmula literaria. Comienza con unas indicaciones en torno al nacimiento y la difusión del género fabulístico, y apunta que su entrada y definición en las poéticas no tuvo lugar hasta la tardía fecha de 1777, debido seguramente a la falta de este tipo de composiciones en verso castellano con anterioridad a Félix María de Samaniego; pero después del éxito cosechado por el alavés, el género fue recogido en las últimas poéticas del siglo, que lo definen, analizan y clasifican. Así por ejemplo, las *Instituciones Poéticas* de Santos Díez González o *Los Elementos Poéticos* de Juan Cayetano Losada.

El género literario de las fábulas, fácilmente convertido en el más idóneo para el espíritu reformista y didáctico del Siglo Ilustrado, usa principalmente a animales como protagonistas de sus argumentos. Esto no era algo nuevo en España, y así lo demuestra el investigador haciendo referencia a otras manifestaciones como el bestiario, la fisiognomía, la emblemática, y a otros autores hispánicos, como don Juan Manuel o el Arcipreste de Hita, que ya los habían usado en sus respectivas obras. Continúa con la caracterización de los apólogos de Iriarte, el estudio de sus personajes, los argumentos, la ideología expresada, la estructura, los diferentes estilos, la variada versificación, etc.

Con la intención de dejar fijadas con la mayor claridad posible las ideas más

relevantes de estos versos, aclara las cuestiones fundamentales en torno a las *Fábulas literarias* y propone una serie de ejercicios. No deja de proponer diversos temas sobre los que se podrían realizar interesantes exposiciones orales, debates o trabajos escritos. Añade posibles sugerencias y títulos de estudios que se podrían desempeñar, y recuerda que también se pueden estudiar las fábulas de Tomás de Iriarte de un modo interdisciplinar, poniéndolas en relación con otras ciencias como la Historia, la Filosofía, la Música, el Arte, etc. Es muy significativa la aportación que realiza al señalar las fuentes de información bibliográfica y las páginas de internet en las que se pueden encontrar importantes datos para su realización. Acaba esta apreciable edición realizando un ejemplo de comentario de texto, el de la fábula titulada “La Ardilla y el Caballo”, con el fin de que sirva de modelo para los trabajos propuestos.

Concluimos estas líneas reconociendo que el investigador Emilio Palacios Fernández ha realizado un valioso trabajo con la moderna y completa edición de estas fábulas del siglo XVIII, acompañadas de un estimable estudio crítico que ha supuesto para el lector actual de Iriarte el acercamiento a este género literario, con la loable intención de que sea entendido y valorado como se merece.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. *Obras Completas*. Edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella. Madrid, Cátedra, 2004.

Por Ana Navarro

Con un epígrafe de Rica Brown inicia Joan Estruch esta novedosa edición de Bécquer, que no dejará indiferentes a los estudiosos del poeta romántico ni pasará inadvertida para la historiografía literaria del siglo XXI.

La interesante aportación de Estruch en la publicación que nos ocupa es el resultado de una larga trayectoria de más de dos décadas de dedicación al estudio de la vida y la obra de Bécquer –recordemos la magnífica edición de las *Leyendas de Crítica* o los diversos artículos publicados a partir de 1991- , que culminan con la visión renovada del mito becqueriano ofrecida por el estudioso en la introducción. Con una relectura atenta y rigurosa, y con la objetividad a que Estruch nos tiene acostumbrados, el editor corrige la imagen deformada del poeta que el siglo XX heredó bajo el prisma mitificador de sus contemporáneos del siglo XIX, para ofrecernos una visión actual más rigurosa de uno de los clásicos más leídos de nuestra literatura.

Una breve introducción sirve a Joan Estruch para revisar los tópicos que constituyen el arquetipo legendario del poeta sevillano que, a juzgar por el editor, “se impone sobre la realidad biográfica”. Así, la relectura desmitificadora –o correctora- que se nos ofrece en estas páginas se vertebra en el análisis documentado de cuatro arquetipos: “el genio incomprendido”, “el soñador en las nubes”, “el escritor espontáneo” y “el romántico rezagado”, para concluir con un repaso de los apócrifos, sobre todo de las falsificaciones de Iglesias Figueroa y de la más reciente atribución del álbum pornográfico-político *Los Borbones en pelotas*.

En el apartado que Joan Estruch dedica al “genio incomprendido”, tras detenerse en el concepto de “genio” desde la concepción renacentista hasta el siglo XIX, se pone de relieve la incidencia de la “devoción” becqueriana en la distorsión biográfica de Bécquer al producirse la identificación entre el “yo poético” y el “yo biográfico”. Así se justifican las omisiones de algunos biógrafos, quienes en aras de una visión devota han eludido aspectos objetivos referentes, por ejemplo y entre otros, a la resonancia literaria o al reconocimiento social de Bécquer en su momento histórico. Contrariamente a esto, según demuestra el editor, el poeta no fue el desconocido, menospreciado ni incomprendido a que nos tiene acostumbrados la hagiografía becqueriana, antes bien, en vida fue un intelectual de reconocido prestigio y poder en los albores de la “Septembrina”, que ocupó cargos importantes y colaboró en periódicos - que se hicieron eco de la muerte del poeta- en los que escribieron la mayoría de los intelectuales de la época.

Asimismo, Joan Estruch se detiene en otros cambios con los que se modifican eufemísticamente realidades “tabú” -como la omisión de la incidencia de la sífilis en la muerte del poeta en lugar de la tan supuesta tuberculosis, por ejemplo- que han conmovido a los lectores beatíficos de los siglos XIX y XX, y han fortalecido la leyenda romántica repetida por los manuales de literatura en los que nos hemos formado generación tras generación durante más de un siglo.

El segundo arquetipo analizado es el del “soñador en las nubes”, aspecto sobre el que Estruch había publicado un artículo en 1991 –“El compromiso político de Bécquer”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 496-. Aquí es donde se demuestra que, lejos de la imagen difundida por Rodríguez Correa en la edición póstuma de las obras del poeta, en la que el compromiso político de éste queda desvirtuado, Bécquer tuvo una importante implicación política, no sólo como periodista y director de *El contemporáneo* –diario del partido moderado- sino que estuvo públicamente comprometido con la política radical de González Bravo, y que llegó a ser cabecilla de un grupo de jóvenes literatos noveles identificados políticamente con el partido conservador, como deduce Estruch del prólogo de la *Historia de los Templos de España*.

El tercer arquetipo, el de “escritor espontáneo”, otro de los tópicos que descansan en la leyenda, se desvanece ante los diversos argumentos con los que el

editor demuestra que Bécquer fue un escritor prolífico, atento y cuidadoso con la corrección normativa.

El último tópico analizado, el del “romántico rezagado”, va más allá de una revisión puntual de la obra del poeta hasta rozar aspectos de clasificación historiográfica. Partiendo de un análisis de la ideología estética de Bécquer, Joan Estruch nos lleva a un replanteamiento de la tradicional división en etapas de la obra del escritor y niega la consideración de “rezagado” del Romanticismo para apostar definitivamente por el calificativo de “postromántico”, dada la común estética del ideario becqueriano con este movimiento, cuyos principios vertebran ideológicamente toda la producción del poeta sevillano.

Finalmente, bajo el título “Los apócrifos becquerianos” se revisan el fraude de Fernando Iglesias Figueroa y la manipulación de la obra de Bécquer con efectos distorsionadores mantenidos hasta hoy, así como la repercusión negativa que ha tenido la atribución como autores a los hermanos Bécquer del álbum pornográfico *Los Borbones en pelotas*, sobre el que Estruch publicara un audaz artículo en *Ínsula* en 1992 -“Los Borbones, ¿pornógrafos y republicanos?”- y, posteriormente, en *El gnomo* en 1993. Finalmente Jesús Rubio encontró las pruebas definitivas que aclararon la falsa atribución a los Bécquer.

Consciente de la dificultad y de las limitaciones que supone el editar las verdaderas “obras completas” de un autor prolífico del que quedan artículos anónimos y desconocidos diseminados en periódicos y revistas, el editor opta por una cuidadosa recopilación y revisión de los textos conocidos hasta hoy, en los que incluye los artículos de *El Museo Universal*, escrupulosamente revisados, para algunos de los cuales refuerza la autoría con la contextualización y concordancia con otros textos becquerianos.

De esta cuidada edición, en la que se actualiza la ortografía y se tienen presentes las ediciones anteriores, se excluyen textos de autoría dudosa y algún manuscrito teatral incompleto. Los textos se presentan clasificados por géneros y ordenados según el valor literario. La anotación, aunque escueta, resulta suficientemente esclarecedora sobre todo en textos que no habían sido anotados hasta ahora, como los artículos periodísticos y la *Historia de los Templos de España*.

Otra novedad destacable la encontramos en la edición de las *Rimas* según el *Libro de los gorriones* -del que se dejan al margen las correcciones, siempre dudosas e innecesarias en este caso por no tratarse de una edición crítica-, criterio que Joan Estruch justifica en el respeto al manuscrito de Bécquer frente a la ya tradicional ordenación de la edición póstuma en que se sostiene la lectura “biografista”, y por tanto, deformada, que nos ha llegado hasta hoy.

En conclusión, no es arriesgado aventurar que esta valiente edición es una innegable aportación que marcará en la bibliografía becqueriana un antes y un después.

En estas páginas, con un discurso lúcido, elegante y ameno, Estruch nos sorprende al recuperar para Bécquer a través de una relectura objetiva e intelligen-

te de sus textos, y con una sólida y bien documentada argumentación, una nueva imagen -más emblemática al respetar los auténticos principios de su leyenda, y fidedigna al enfocar los ángulos oscuros de ésta y dotarlos de una dimensión más compleja-, que hace tambalear los cimientos sobre la que se ha sostenido con eco repetido durante más de 130 años.

BETANZOS PALACIOS, ODÓN. *La sobrevida. Sonetos de la muerte*. Introducción de Estelle Irizarry. Rociana del Condado, Huelva. Fundación Odón Betanzos. Colección Raíz y Verbo. 2000, 95 pp.

Por Joaquín Badajoz

And Death Shall Have No Dominion.
Dylan Thomas.

*Sólo un esfuerzo sobrehumano,
sólo a base de entereza,
podrá el poeta salir del laberinto
de su propia memoria,
de la sima de su agostado corazón.*

Gerardo Piña-Rosales.

I.- PRESENTIMIENTOS: LA MUERTE QUE ANTECEDE.

Tengo desde hace años el presentimiento de que la poesía es pérdida y hallazgo, como la vida misma del poeta, que en este caso puede llamarse Odón Betanzos, y estar sufriendo a la manera de San Juan en Pathmos la fiebre de las más terribles revelaciones. Pienso que la poesía sucede antes o después del referente poético, convirtiéndose en un metarrelato paralelo; de ahí su sentido alegórico. Por eso es en ocasiones premonitoria y en otras testimonial. Los Sonetos de la muerte, de Betanzos, sin embargo, logran ese raro complementario poético en el que la poesía se cierra como un lazo sobre un evento previniéndolo y recordándolo. Más extraño aún es que por el motivo (la muerte propia), que siempre es poética y circunstancialmente previsible, pero en ningún caso testimoniable, entre por azar en un territorio fatal que le añade a sus premoniciones (y remembranzas) otra intensidad trágica. ¿Qué hubiera sucedido de no haberse convertido el texto en una caja de Pandora, un *boomerang* que regresa a las manos del poeta? Seguiría poseyendo la angustia desgarrante, la visión personal y la sensibilidad

del poeta, y podría por el misterio de las empatías ser la visión de su propia muerte o de una ajena, quizás desconocida; porque la muerte sigue siendo un suceso inevitable. Pero en su caso el antes y el después se funden, las sensibilidades se alteran, y lo que podría haber sido un ejercicio simbólico se convierte en el vía crucis del “perdonado” a quien la muerte mató en la sobrevida.

El poeta de las premoniciones era un muerto antes de que la muerte tocara su puerta. Él podía tutearla, convocarla o espantarla con el verbo de su angustia sublime; pero no esperar que el lazo se cerrara sobre otra víctima; ni que le tocara convertirse en espectador-actor del desenlace de su tragedia. Otra víctima que es él mismo en su adolescencia, su madurez, y su posteridad. Es tan personal la muerte de un hijo que una vez que se ha acompañado al poeta en estas 56 estaciones de un viaje lúgubre, pero de cierta forma reconciliatorio, es prácticamente imposible descubrir que hubo un evento intermedio que alteró el sentido de sus versos y condicionó su visión de “la muerte misma”. Que podría en definitiva ser la “misma muerte”, porque algo hay del padre en el hijo que no es pura genética, ni reproducción de la especie, sino ese “acompañamiento vital” que supone ser nosotros mismos dentro de una nueva identidad. Por eso estos sonetos tienen el aliento del moribundo que vive la muerte varias veces, dentro de la espiral de nuevas dimensiones.

Con la tribulación en círculos, Betanzos va recorriendo las estaciones de un largo viaje interior; y en medio de esa búsqueda surge el poema. En este caso uno largo y continuo que va creciendo en intensidad dramática, hasta convertirse ya no en el alarido, el lamento, sino en el vehículo de imágenes traslaticias, la bitácora de su viaje-testimonio. Porque el poeta es en primera instancia un hombre que siente una profunda necesidad de dar testimonio. No porque se sienta elegido, ni siquiera porque piense que lo que le sucede es más intenso, o más grave, que lo que le ocurre a otros hombres; sino porque esto lo ayuda a entender los mundos que transita. Por eso hay poesía, delirio y belleza en el instante breve que antecede sus más graves encuentros. En este caso el de Betanzos con la muerte abstracta, y también con la muerte concreta. Una belleza enfundada en su carcaj, premonitoria como la del almirante Colón que veía en lontananza *passar paxaros*, apenas sombras blancas que se rompen contra la noche; la poesía de los augures, la de los aedas, que narran las glorias pasadas y anticipan el porvenir. Y no es que el poeta sea vidente, sino que de tanto hurgar en el alma, de tanto otear sobre los límites, termina descubriendo y cubriendo para la memoria de sus contemporáneos y de los que le sobrevivirán los sucesos del eterno viaje humano por la vida.

Leyendo los dos bloques temáticos de este cuaderno, de *Los Presentimientos a La Muerte Misma*, se advierte una transición, como si el autor viajara del “prometeo encadenado” de Esquilo, al “liberado” de Shelley. Del hombre a(isla)do, prisionero del fatum, al Ser que se reconcilia con la realidad, y es incluso capaz de tras-

cenderla. Y esto es quizás, ya que una vez que se completa el primer ciclo poético, en ese cruce de caminos, la muerte ha dejado de ser premonición. Por consiguiente, el poeta ha salvado la distancia que lo separaba de un evento abstracto provocando un reordenamiento del discurso, que transita de la crudeza a la angustia, y de la angustia al consuelo. Esta es, a mi juicio, una de las mayores virtudes poéticas del cuaderno: hacer confluír un desgarramiento que recuerda los versos de *Trilce*, de César Vallejo, la metáfora ríspida y aguda, la dislocación de la sintaxis o la ruptura de los códigos lingüísticos, y el sufrimiento contenido, con la “renovación de la fe en el hijo ido”, el discurso comedido, y la reconciliación con el misterio. Y la comparación con Vallejo no es gratuita, porque como el peruano también Betanzos se rebela a su suerte, también desafía a la muerte. No se trata, en este caso, de esa disposición trágica que se le atribuye a los poetas; porque en vez de entrar fascinado comiendo su pastel de azafrán en el reino de la noche, Betanzos trata en un principio de “sortear el precipicio que lo gana”. El resto es un poema enorme dividido en monólogos interiores de profundo dolor. Eso que suponemos son los fragmentos humanos, la mirada tenaz, la palabra torcida, el haz de un venablo encendido que surca la noche, me recuerda un viejo mito mexicano: La llorona. Ante sus gritos los vecinos cerraban los postigos, se persignaban, miraban aterrados el alarido sobrehumano del dolor. Porque el dolor de nuestras cosmogonías tiene algo de sobrehumano, de fatalidad. Por eso el poeta va tocando su campana para que se aparten y el sonido va haciendo eco en otros corazones. Pero la poesía de Odón Betanzos no es un plañido, no hay apenas giros desesperados, la intensidad está como contenida en versos graves, como si no necesitara hacer catarsis. Más que alaridos sus versos son un soliloquio de interrogantes y respuestas, de una profunda intimidad. No hay estridencia, sino recato. Un recato religioso de evidente inspiración teresiana o sanjuanística.

Ante la imagen del poeta que conversa con la muerte, también nosotros bajamos los visillos, pero su verso nos sacude, nos vuelve vulnerables. Porque la poesía de Betanzos no está armada de un augurio supersticioso, sino de una racionalidad religiosa. Su desconcierto viene de esa certeza de estar viviendo un encuentro ineludible, que el poeta trata de prefigurar, y de cierta forma evitar; pero que sucede, y con el que debe aprender a “conmorir”, como atinadamente le llama Estelle Irizarry en su estudio introductorio. De la experiencia literaria de “los presentimientos”, a la certeza escrituraria de “la muerte misma”, hay “un salvaje engaño de alfileres como encaje”.

II.- LA MUERTE MISMA: DIACRONISMOS.

Pero la muerte sí tuvo dominio; y la tragedia deja de ser un juego al que el poeta asiste ensimismado. “Será extraño jugar a las tragedias/ pensaréis al mi-

rarme sonriente:/ la faz del hombre se alza en antifaces./ No me miréis el corazón a medias/ doblado de sufrir en ser viviente;/ medidme tal cual voy quebrado en paces”, escribe Betanzos en el prelude de este viaje interior, y este es el tono que marcará su tránsito: reposo y reinención del lenguaje, que ya en estos versos son constatables. Estelle Irizarry, en el excelente estudio que acompaña a esta edición, y que he leído como una suerte de caja negra, o guía de estilo, advierte que paces, la palabra final del último verso del segundo terceto, con la que cierra este soneto “a primera vista parece que es sencillamente una ruptura del sistema lógico, puesto que lo esperado sería `romperse en pedazos´. Tal vez, en un principio, sugiera *paces* por exigencias de la rima, con *antifaces* del terceto anterior. La ruptura resulta feliz, porque aunque paces no es la palabra que lógicamente esperaríamos, sí comunica la idea de una aceptación, ya tranquila de la derrota inevitable. Pero para el que sabe inglés (no olvidemos la larga estancia de Betanzos en Estados Unidos) la palabra tiene otras evocaciones; sucede que `paces´ en inglés sería peaces (paz), homófono de pieces, que cabría lógicamente en la expresión `broken in pieces´, o sea `quebrado en pedazos´. Y agrega, “Aun traducido al inglés el juego de palabras broken in peaces sería una ligera ruptura del sistema, porque la palabra `peace´ no tiene forma plural”. Hay otra sutil aproximación que me siento tímidamente tentado a comentar. En un libro del idioma, cuyo manejo poético atiende más a las posibilidades estructurales que a la creación retórica de imágenes, escrito por un erudito español, no debe desdeñarse que pueda haber incorporado una ingeniosa variación creacionista, que le agrega parecidas connotaciones a las advertidas por Irizarry. Quebrado en paces, puede aludir de este modo a quebrado en panes y peces, que estaría en sintonía con la religiosidad humanista de la poesía anterior de Betanzos. Una profesión de fe, similar a quien recibe la hostia, el cuerpo de Cristo, que multiplica los panes y los peces, y se despide así con una extremaunción, no necesariamente aceptando la derrota, sino guerreril pero ecuánime hacia una contienda de finales desconocidos.

Roland Barthes decía que el objeto de la ciencia literaria no era el autor, ni la obra, sino el *texto*. Pero en esencia el autor y la obra de cierta forma “habitan” en el texto; convirtiéndolo en última instancia en una aproximación en la que también participan las cosmovisiones de sus receptores. De esta forma no existe un texto con implicaciones aritméticamente exactas, sino que sus lecturas múltiples lo convierten en palimpsesto. Ergón y parergón, texto y contexto, constituyen el sistema sígnico de la comunicación poética. Por eso es recomendable acercarse a una obra, como los sonetos de Betanzos, más como evento que como sintagma. Porque si bien operativamente el autor podría tener premoniciones sobre su muerte, e incluso poetizar sobre la muerte como experiencia estética, sabemos que este juicio corresponde a una esfera autónoma cuya veracidad (literaria) nada aporta al hecho concreto. En esencia, este es un evento objetivamente indocumentable. Y eso también Betanzos lo sabe. Por eso el texto no pretende cubrir el

suceso, ni siquiera ponerse en el lugar del hijo muerto, sino testimoniar la relación entre el significado y el significante, en el cuerpo del texto. En su caso las relaciones gramaticales expresadas en la estructura profunda abstracta son las que determinan el significado de la frase. Por eso más que enfocarnos en el arsenal tradicional de la palabra, los sinónimos y antónimos usados para modular el tono y la progresiva intensidad dramática, es más atractivo bajar de la estructura superficial (constituyente inmediato) hacia otra zona de profundidad que se manifiesta precisamente en los juegos gramaticales y la estructura del sintagma; ya que los significantes adquieren sus verdaderos significados en la interacción contextual de estos elementos: es decir, en el lenguaje,

En este caso, por ejemplo, la palabra *vida* que puede estar usada en diferentes y hasta contrarios significados en el transcurso del cuaderno es rimada por Betanzos en un total de veinte conjugaciones. Mientras que *muerte* sólo se rima un total de 16 veces. Esta diferencia no es considerable, sólo se resuelve en el contexto en el que la ausencia de la vida acentúa la presencia de la muerte, cuando se desplazan la función y recibe una palabra los atributos de su antónimo. Un recurso frecuente para evitar la repetición de sinónimos. La transposición antonímica en este caso es el uso de un contrario como complemento, siguiendo la lógica maniquea de que cada palabra se completa en su antónimo. Un ejemplo es la palabra *prosono* (máscara del teatro latino que se usaba para modular la voz de los actores) en la que según algunos etimologistas se encuentra el origen de la palabra *persona*. La máscara se convierte de este modo en el rostro, hurtándole a su antónimo el significado. O de cierta forma validándolo. Pero de cualquier modo, volviendo a la poesía de Betanzos, para alguien con su oficio, no debe de haber pasado desapercibido que al prevalecer las rimas finales con *vida*, inmediatamente se produce un efecto de memoria fónica, que le ofrece al texto el aire positivo y reconciliatorio del que hablábamos, incluso al margen de que esté utilizada con otras posibles connotaciones, incluida la transposición antonímica de significado de que hablábamos.

El uso de los planos temporales es también un recurso notable. Betanzos consigue que el evento se mueva en dos niveles temporales superpuestos, que se presuponen mutuamente: uno que comienza en las premoniciones y asciende; y otro que comienza en la muerte del hijo, y desde un clímax dramático desciende, de forma tal que el efecto de paréntesis temporal entre ambas partes del cuaderno termina fundido en un tiempo único diacrónico, que da la impresión de que ambos bloques poéticos están sucediendo de manera sincrónica. En esta suerte de cuerpo suspendido, los sucesos progresan pero nunca se varía la forma de abordarlos, nunca se toma distancia del hecho en sí; y el texto nunca pierde la intensidad de la experiencia desgarrada testimoniada en primera persona. Por eso un conteo regresivo se convierte en un viaje progresivo, un encuentro en una despedida. Por eso también, el primer libro está escrito en presente, y el segundo está

escrito en pasado, algo que puede constatarse incluso en la conjugación de los tiempos verbales de ambas partes.

Persiguiendo este rastro estamos seguros de que en algún lugar los tiempos que fluyen deberán de encontrarse; pero el poeta logra manejarlos admirablemente a través de todo el cuaderno, y reducirlos a una expresión mínima, hasta sorpresivamente enfrentarlos de manera armónica en el mismo verso. Los mejores ejemplos de estos juegos diacrónicos que ocurren en la totalidad del texto, pueden ser el soneto *Mi hijo tiene ya su perfil de amanecido* (*Tiene ya un serio perfil de amanecido./ La flor del día resucitaba entera./ Dios se marchó en duelo...*), que maneja el recurso con fluidez; y el arriesgado movimiento que los hace coincidir en el mismo verso, como el sorprendente (*Y este niño de amor fue el que se muere*), décimo verso del soneto XXIII, donde todos los tiempos se dan cita; y al que le cabrían algunas de las reflexiones de Unamuno sobre la poesía de Martí, en *El estilo en Martí*. Ningún purista de la lengua lograría un verso tan contundente; porque un estilo está hecho de esos misteriosos juegos poéticos que le permiten al autor dominar el idioma agregándole nuevas y asombrosas connotaciones.

Por supuesto que una obra de esta índole es un experimento simbólico. Pero no se trata de una aventura iconoclasta, ni siquiera de un simbolismo desmesurado; el simbolismo de *Sonetos de la muerte* está exclusivamente, como hemos visto, en el uso de las posibilidades del lenguaje; sin tener que apelar siquiera a la creación de imágenes, o el rebuscamiento.

Parte del simbolismo está también en la forma. El uso del soneto, ya implica un cambio consciente dentro del universo estético de Odón Betanzos, a lo mejor su intención de poner orden, de asumir límites, aunque sean métricos, de antemano. La rima inevitablemente fuerza la sensibilidad, de cierta forma la encorseta, pero también se convierte en un reto poético y permite sutiles variaciones que agregan riqueza connotativa al texto. Un ejemplo es el poema *El alma del bueno se fundió allá* (*Por eso la muerte lo halló dispuesto/ rompiendo, de golpe la vida en diez/ El alma del bueno se fundió allá*). “Aunque fuese fortuita la repetición del diez”, nota Estelle Irizarry, “no dejaría de ser sugestiva. El número diez contiene en cifra lo binario universal (1/0), la base de la informática moderna. Se relaciona con romper y fundir, en ese orden, puesto que, a nivel simbólico, representa el `retorno a la unidad´ ”. (Irizarry, ps. 41,42). Otra explicación más trivial tampoco reduce sus significados. La tradición hispana de la fe ha dejado un capítulo de solapada irreverencia en una frase tranquila e inocua “Me caso en diez”, una forma de rebeldía e impotencia para sustituir otra más vulgar (me cago en Dios), que se convierte de esta forma en una transposición semántica incongruente y dialógica. La frase en sí no tiene significado, es decir si se analiza estructural y gramaticalmente; en ella, sin embargo, se oculta el temor religioso a Dios, y su expresión en el hombre que se rebela temerosamente a la tradición. Hay equiva-

lencia fónica, sin llegar a la homofónica, entre Dios y diez, pero también la hay en el orden simbólico, de quien es alfa y omega, principio y fin, cero y diez.

III.- LA CERTEZA. LA MUERTE QUE RENUEVA.

“Hijo del alma que te fuiste solo/ Por la árida estrechez de los misterios:/ Ven quietecito al alma de mi nido”, escribe Betanzos en el soneto *Ven quietecito al alma de mi nido*, de *La muerte misma*. Y hay entonces un tránsito del sujeto poético que se transfigura desde una muerte a otra. El que habla, muerto él mismo fuera de toda ficción poética, puede manejar una dualidad simbólica de muerto que recibe, ¿acaso la Muerte misma?, cuando escribe en *El hijo de la muerte que vivía* (Soneto IX): “Mi amor de padre dice muerto mío”, y además representar su papel de doliente que despide. El hijo vuelve al poeta, regresa “al alma de su nido”, e invertidos así los roles, es el padre ahora el que, muerto a través de su hijo, va a narrar otras 28 estancias de su vía crucis.

En el mensaje estético sucede lo mismo que sucedía en el argumento de la tragedia. Según las reglas de la poética aristotélica: el argumento ha de procurar un suceso sorprendente, imprevisible, que sea *parà tèn doxan* (una paradoja, contraria a la opinión común); pero para que este argumento sea aceptado e integrado, hace falta que reúna condiciones de credibilidad, tenga verosimilitud literaria, sea *katà tò eikòs*. En este caso un hombre presiente su propia muerte, mientras la que se avecina es la muerte de su hijo. Esto concuerda perfectamente con la estructura de la tragedia, en la que el principio de ambigüedad, o de sospecha, es sustituido por la sorpresa trágica, en la que juega un papel fundamental el destino, el fatum, o la tike, y al mismo tiempo la historia se cierra en espiral, conduciendo a una situación nueva: la muerte de un hijo es siempre más desgarrante que nuestra propia muerte. En tan alto grado que incluso el idioma no recoge una palabra que la conceptualice, como si bastara nombrarla para convocar la catástrofe y revivir el dolor. “Padre huérfano de hijo”, le llama acertadamente Gerardo Piña-Rosales en su ensayo *Los sonetos de la muerte (trascendida) de Odón Betanzos*, que he tenido la oportunidad de consultar, a ese estado de desolación, sufrimientos y desamparo, en que se sume el hogar de un hijo victimado.

Por eso el valor trágico de *Sonetos de la muerte*, es de cierta forma, una reinvención de la estructura clásica de la tragedia, que conlleva a una reflexión sobre el sentido mismo de la vida. Y es que como escribió Jaime Gil de Biedma, en su ensayo sobre Jorge Guillén¹, “Los muertos son por definición `los otros’: sólo los demás se mueren. Por un momento experimentamos una confortadora sensación

¹ GIL DE BIEDMA, Jaime. *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Biblioteca breve. Barcelona. Editorial Seix Barral. 1960.

de supervivencia y hasta de superioridad". Pero en *Sonetos...* esta lógica se altera, porque la muerte de un hijo es el superlativo del dolor, por lo que hay un sentido de vulnerabilidad en la otredad, de pertenencia en la otredad, que trasciende cualquier sentimiento de condolencia que podamos imaginar; y porque de esta forma se nos escamotea la posibilidad de sentirnos agraciados por la supervivencia. Su muerte en otro, es la muerte misma, un perpetuo flujo de identidades.

Por eso es este quizás uno de los capítulos más complejos dentro de la poesía de Odón Betanzos Palacios (Rociana del Condado, Huelva, España), dentro de su filiación estética religiosa y mística, durante más de 30 años de poesía con libros como *Santidad y Guerrería* (1969), *Hombre de Luz* (1972), *La mano universal* (1985), *De ese Dios de las totalidades* (1988), *Poemas del hombre y las desolaciones* (1991). Lo que sorprende, a fin de cuentas, es que el poeta nunca flaquee, que no aflore a sus labios el natural *Eli Eli lama sabactani*, que desde una tarde de principios de esta era, sigue siendo el más entrañable lamento del hombre religioso (acaso el escrupuloso de que hablara José Ortega y Gasset) ante las pruebas misteriosas de la fe; sino que *religado* (o atado, otro recurso semántico que es caro a Betanzos) en *comunio* con el creador, su fe se levante intacta, incluso "renovada" como un puente sólido. Este más que un libro místico, cósmico, es religioso y terrenal. Un libro de dolor y reconciliación, que sólo puede escribirse a la altura de la más pura madurez poética. Esta vez convertido en una humilde creatura que acude al creador para entender, y aceptar una nueva realidad, muy distinta en intensidad a la que pudo haber motivado sus libros anteriores.

No es exagerado afirmar que después de leer *Sonetos de la Muerte*, de padecer, permanecer y pertenecer a esa región que ha construido el poeta en la frágil calma del vórtice, también recibimos todos los espíritus de su propio pentecostés. Y nos reconciamos, sino con la muerte misma, ni con los presentimientos, al menos con nuestra naturaleza de hombres finitos que andamos construyendo con la paciencia de hormigas esa sobrevida tantálica de la posteridad. Ahora sabemos que los poetas apuestan su vida a la poesía, pero a sus hijos la inmortalidad.

CASTILLA DEL PINO, CARLOS. *Cordura y locura en Cervantes*. Barcelona. Península. 2005.

Por Marcos Roca Sierra

El psiquiatra Carlos Castilla del Pino se ha convertido en uno de los mejores teóricos sobre la construcción del sujeto narrativo que ha dado la crítica literaria española. En sus libros *Teoría del personaje* (Alianza, 1989), *Introducción a la psiquiatría* (Alianza Textos, 1993) y *Teoría de los sentimientos* (Tusquets, 2000) es donde Castilla del Pino profundiza y formula una teoría sobre la naturaleza del sujeto de una forma ambiciosa y compleja. Su interés por abordar la subjetividad desde el punto de vista de la psiquiatría lo justifica argumentando que introducir criterios de cientificidad en el tema de la construcción del sujeto supone la consecución de un nuevo paradigma de alcances insospechados. Y desde luego en el análisis filológico los tiene.

Cordura y locura en Cervantes (Península, 2005) es la última entrega sobre el mismo tema pero esta vez ilustrado con dos mitos de la literatura: el creador Cervantes y su personaje *Don Quijote*. Se trata de una compilación de siete artículos dedicados, por un lado, al tema de la construcción del personaje y, por otro, a la idea de la locura y cordura en Cervantes. Los siete estudios que reúne en el volumen son: “Cervantes y la construcción del personaje”, “La lógica del personaje y la teoría del quijote en Torrente Ballester”, “La muerte de Don Quijote”, “Alocución del encausado”, “Idea de la locura en Cervantes”, “Teoría de los celos en Cervantes” y “Quijotismo y Bovarysismo: de la ficción a la realidad”.

El planteamiento que subyace a lo largo de estos siete estudios es la certeza de que *El Quijote* constituye una auténtica Teoría de la biografía, susceptible de ser leída de una forma exenta al margen de su interpretación filológica y en función del tiempo en que se lee. El concepto de locura en Cervantes tiene un carácter ejemplar y universal y no ha de ser tomado en un sentido médico sino como una construcción ficcional que muestra la trascendencia que tiene el *error* en la construcción de la vida propia. El origen del error se basa en un mecanismo psicológico básico (descrito en sus estudios sobre la esquizofrenia por Jung y Bleuler): el *splittin* o escisión del sujeto, es decir, el proceso de disolución de la barrera virtual (denominada por Castilla del Pino como *barrera diacrítica*) entre el mundo interno y el mundo externo. Cuando se permeabiliza o se rompe esa barrera (*adiacrisis*) asistimos a un error básico en el sujeto: la alteración total del juicio de la realidad. O de otra forma, *la sustitución de la imaginación por la fantasía y la proyección de la fantasía en la realidad*.

La parábola que Don Quijote nos enseña es que lo más importante para noso-

tros no es otra cosa sino *ser*. Ser no significa existir. Ser es ser alguien y para lograrlo hay que *hacerse*. A este sentimiento Thomas Mann lo llamaba “sed de realidad”. Don Quijote es el primer personaje de nuestra literatura que toma consciencia de “estar siendo”. Creo que es oportuno recordar, al respecto, las sabias palabras de Américo Castro precisamente sobre la aportación cervantina a la construcción biográfica del sujeto: “En las autobiografías, la figura, la existencia de la persona aparecía como un hecho consumado, visto desde el momento presente. Mas nunca se había dado un caso como el del Quijote: una figura literaria, en lugar de ser esto o aquello, de hacer lo que quiera que fuese, iba urdiendo la trama de su propio existir. Su vida consiste en estársela haciendo en conexión con las de otras figuras y con unas circunstancias que crean la ilusión de que la vida de alguien está desplegándose a nuestra vista, en un tiempo y un espacio actuales. (...) La figura literaria, antes sólida y compacta, se ha vuelto un *saberse estar siendo*.” El Quijote, como los hombres y mujeres de nuestra época, devenimos en sujetos en tanto vivimos conscientemente nuestra propia ficcionalización en un afán por convertir en real nuestra vida. Paradójicamente, nos sabemos más reales mientras más experimentamos nuestra vida como una ficción. Esa impostura de narrarnos a nosotros mismos como personajes, imposta nuestra débil realidad y la realza en una vivir que encuentra su sentido en el *saberse estar siendo*. Para Castilla del Pino en la misma base del proceso de aprehensión de cualquier realidad subyace siempre un componente de ficción. Realidad y ficción se dan de consuno en la relación sujeto/objeto que constituye la estructura básica de toda actuación. Nuestra identidad, como la de Don Quijote, no escapa a esta estructura topológica y ficcional de lo real.

Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español. Selección e introducción de María José Alonso Seoane, Ana Isabel Ballesteros Dorado y Antonio Urbach Medina. Madrid. Editorial Castalia. 2004.

Por *Marcos Roca Sierra*

La señera y prestigiosa colección de Clásicos Castalia ha publicado una selección de relatos breves de ficción y artículos periodísticos aparecidos en la prensa durante nuestro (siempre insuficientemente investigado) periodo romántico. La cuidada edición y el estudio previo están a cargo de los profesores María José Alonso Seoane, Antonio Urbach Medina y Ana Isabel Ballesteros Dorado. A pesar

de la trascendencia que este tipo de textos ha supuesto para la creación literaria posterior, estas producciones habían tan sólo sido objeto de estudio de algunos especialistas en el Romanticismo y no se había dado nunca a la luz pública con el rigor con que ahora se presenta.

Para los límites temporales se han tenido en cuenta dos fechas emblemáticas: la aparición del *Correo Literario y Mercantil* en 1828 y el final de la primera etapa del *Semanario Pintoresco Español* en 1842. Entre ambas fechas, los artículos y narraciones han sido seleccionados de las siguientes publicaciones: *Correo Literario y Mercantil*, *Cartas Españolas*, *Revista Española*, *El Siglo*, *La Abeja*, *El Artista*, *Semanario Pintoresco Español*, *Observatorio Pintoresco*, *No me olvides*, *El Siglo XIX*, *Revista de Madrid*, *La Lira Andaluza*, *El Panorama*, *La Esperanza*, *Recuerdos y bellezas de España*, *La Mariposa*, *El Iris* y *El Pensamiento*.

Es sobre todo en la selección, como reconocen los autores, donde más difícil ha sido el trabajo debido a la variedad, la calidad y el abundante número de creaciones. Casi todos los escritores del momento publicaban este tipo de relatos y textos periodísticos, si embargo, la selección no sólo se dedica a los autores reconocidos sino que recoge a otros creadores menos distinguidos pero siempre en función de su calidad y representatividad. Desde autores consagrados como Mariano José de Larra, José de Espronceda, Cecilia Böhl de Faber, Manuel Bretón de los Herreros o Antonio Alcalá Galiano a nombres menos conocidos por los lectores como Clemente Díaz, Ángel Gálvez, Ramón de la Sagra o Gaspar Fernando Coll. En total, una treintena de nombres que representan, sin duda, lo mejor de la creación artística y periodística del Romanticismo español.

Los artículos literarios recopilados participan de las características que Mariano Baquero Goyanes ha señalado para el cuento literario de este periodo: variedad de formas y denominaciones, indeterminación genérica, conexión con el artículo costumbrista e interrelaciones con el resto del periódico en donde se publica, sobre todo con el resto de las noticias. Los temas recorren un amplio espectro: desde los ambientados en aspectos históricos y legendarios de la historia de España a las costumbres contemporáneas o la guerra carlista. Igualmente, el carácter de los textos varía entre lo trágico, lo lúdico y lo cómico. Por otro lado, hay que resaltar también la importancia que tienen las ilustraciones gráficas en este tipo de publicaciones. Hay, como ya ha estudiado Leonardo Romero Tobar, una amplia relación entre el texto y las imágenes impresas que le acompañan llegando incluso al punto de servir éstas como fuente de inspiración al escritor contrariamente a lo que se considera un proceso normal en la creación.

La exposición de los textos se encuentra estructurada a partir de las publicaciones periódicas donde aparecieron. Van ordenados cronológicamente según la aparición de la publicación correspondiente. Una breve reseña historiográfica y bibliográfica encabeza cada una de ellas. De la misma manera, los autores llevan su correspondiente noticia biográfica y una sucinta bibliografía.

Esta oportuna y necesaria compilación contribuye a adentrarnos un poco más en uno de los territorios más injustamente marginado de nuestra historia literaria: la creación breve en el siglo XIX. No solamente la brevedad de los textos sino el género (tantas veces considerado subliterario) al que pertenecen habían esquinado estas composiciones para el disfrute exclusivo de especialistas y eruditos. El romper con la rutina de una inamovible nómina de artistas y abrir brechas para futuros estudios sobre el periodo es la labor más encomiable de los encargados de esta edición. Parecen venir a cuento las palabras del guipuzcoano Eugenio de Ochoa que escribe en una de las entregas de *El Artista* (1835): “¡El Romanticismo!...Mucho esplendor han derramado sobre esta escuela las sublimes creaciones de sus discípulos; pero todavía la ennoblece más la inapreciable dicha de tener por mortales enemigos a los partidarios de la rutina.”

ALBERTI, RAFAEL. *Poesía IV*. Edición de José María Balcells. Barcelona. Editorial Seix Barral. 2004, 1254 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras.

Con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento del poeta anadaluz en 1902, la editorial Seix Barral, conjuntamente con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, inició la publicación de una edición crítica de la *Obra Completa* de Alberti, que recoge numerosos impresos escasamente conocidos, más todos los textos hasta ahora inéditos, a la vista de todos los manuscritos accesibles, superando así la edición de la obra completa poética albertiana, que llevó a cabo Luis García Montero (Madrid, Aguilar, 1988).

La dirección del proyecto de la actual edición en curso corre, en cambio, a cargo de Pere Gimferrer, mientras que la edición coordinada de cada uno de los ocho volúmenes en que se articula el conjunto, corresponde a Gonzalo Santoja, y la edición de cada uno de los volúmenes, a cargo de un destacado especialista en la obra.

Así es como el profesor de la Universidad de León, José María Balcells, se ha hecho cargo de la edición del tomo IV de la poesía de Alberti, en el cual se reúne toda su producción poética desde principios de los años sesenta hasta su etapa final a partir de su regreso a España en 1977, incluyendo de esta forma sus últimos poemas; es decir, un total de más de novecientos textos poéticos, que van desde los ochenta poemas que forman su poemario *El matador (poemas escéni-*

cos) (1961-1965), hasta un conjunto final de casi cien composiciones más - *Poemas diversos*- muchos de ellos jamás reproducidos en libro alguno, y varios dedicados a amigos y conocidos, algunos a personajes tan dispares como Blas de Otero, Dolores Ibárruri o la reina Sofía.

La labor del profesor Balcells ha sido ingente al reunir este amplísimo corpus poético, constituido por más de novecientos poemas, en muchos casos estableciendo lecciones textuales definitivas, valiéndose, a menudo, de manuscritos, revistas y otras publicaciones dispersas, y en particular incorporando composiciones prácticamente desconocidas o inéditas. A todo ello hay que sumar, al final del conjunto poético, unas doscientas páginas más dedicadas a lo que Balcells llama “Noticias, notas y variantes”, referidas a los distintos poemarios; amplio apartado que incluye una “Noticia” y una “Nota bibliográfica” sobre los mismos, a la que siguen las notas aclaratorias y las variantes en el caso de muchísimos de los poemas incluidos, con indicación precisa de las páginas en que aparecen publicados en el volumen.

Una edición, por tanto, que bien puede darse como definitiva por todas las características antes expresadas, y que han supuesto para Balcells una larga dedicación a un trabajo que, a partir de ahora, se constituye en punto de referencia obligado cuando se trate de citar los textos poéticos de Alberti editados en este volumen.

PINO, JOSÉ M. DEL. *Del tren al aeroplano: Ensayos sobre la vanguardia española*. Prólogo de Antonio Gómez L. Quiñones. Boulder. Colorado. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 2004, XX + 176 pp.

Por Julia María Labrador Ben

La segunda parte del título de este libro, *Ensayos sobre la vanguardia española*, resume perfectamente sus contenidos. Los diez ensayos que se ofrecen proceden en algunos casos de libros colectivos y en otros de revistas literarias de reconocido prestigio. El autor aclara la procedencia de cada uno en el apartado “Introducción y agradecimientos”, que va seguido de un prólogo titulado “Prosa vanguardista: escuela de la mirada”, escrito por Antonio Gómez L. Quiñones. Tanto el autor como el prologuista insisten en la infravaloración de la narrativa vanguardista española pese a los esfuerzos de los últimos críticos y tratadistas y en la importancia del cine como nuevo arte lleno de posibilidades expresivas que entu-

siasmaron a los prosistas de vanguardia. A pesar del origen diverso de los ensayos, el prologuista señala su carácter unitario, algo que el autor valora notablemente como señala en su introducción.

Ya sólo el título de los ensayos da una idea clara de sus contenidos y de la importancia de los mismos. En el primero, titulado “Novela y vanguardia artística (1923-1934)”, el autor señala la influencia de Sigmund Freud, cuyas obras completas se publicaron por indicación de Ortega en Biblioteca Nueva entre los años 1922 y 1934, sobre la novela vanguardista de dicho período. Esta influencia sería todavía mucho más intensa en el teatro: Azorín, Andrés Álvarez, Sánchez Mejías, los Machado, etc. El autor señala las obras de Felipe Ximénez de Sandoval, Juan Chabás, Azorín, Max Aub, Rosa Chacel, Antonio de Obregón, Valentín de Andrés Álvarez, Antonio Botín Polanco, Mauricio Bacarisse, Pedro Salinas, Antonio Espina, Ernesto Giménez Caballero, Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala. Dado su origen cada capítulo va provisto de sus correspondientes notas y una bibliografía que en la mayoría de los casos es excelente. Este primero incluye además una selección muy útil de las novelas de la vanguardia artística.

El segundo ensayo, titulado “*Félix Vargas y Superrealismo: el precario vanguardismo de Azorín*”, estudia las dos novelas del escritor alicantino publicadas en 1928 y 1929 que pasarían a denominarse en sucesivas ediciones *El caballero inactual* y *El libro de Levante*. Ambas responden al planteamiento orteguiano expuesto en *La deshumanización del arte* y se inscriben en un conjunto de obras de otros autores como Salinas, Espina, Jarnés, Giménez Caballero y Ayala. Este decenio de los 20, que arranca con el inicio de la publicación en España de *En busca del tiempo perdido* traducido por Pedro Salinas, supone una renovación de la prosa española en la que la imagen y la fragmentación azoriniana constituyen un ejemplo de la vanguardia novelística. Antonio Espina en *Revista de Occidente* afirmaba que con *Félix Vargas* Azorín se estaba colocando a la cabeza de los experimentadores españoles. Azorín repetirá los mismos problemas estéticos en *Superrealismo*, obra que subtitula *Prenovela*. La propuesta estética de Azorín es “no tener miedo a las palabras”, “conceder valientemente a las palabras la plena libertad”.

Del Pino cambia de autor en la tercera entrega y habla de “Morosidad e imaginismo: la *Geografía* artificial de Max Aub”, uno de cuyos fragmentos apareció en 1925 en *Revista de Occidente*, publicación que había de acoger la nueva novelística de vanguardia. Aub se refería así a su obra: “Escribí *Geografía* en 1925: la *Revista de Occidente* dio unos fragmentos en su número 52, de octubre de 1927. Se publicó en los *Cuadernos Literarios*, de *La Lectura*, dirigidos por Enrique Díez-Canedo, en 1929.” (p. 48). Hay que señalar que dicha edición fue incompleta y que su publicación íntegra se llevó a cabo en 1964 en México. La obra recrea en versión moderna el mito de Fedra. Al igual que en el capítulo precedente (indudablemente esto prueba el mencionado carácter unitario del libro pese a su

origen fraccionario), el autor señala la influencia de Ortega y *Sus ideas sobre la novela*. Del Pino destaca que en esta novela se encuentran dos elementos fundamentales del vanguardismo: la percepción del mundo como suma de fragmentos (principio artístico del montaje) y la supremacía de la imagen sobre la trama.

En el cuarto capítulo, “Poéticas enfrentadas: teatro y cine en Antonio Espina y *Revista de Occidente*”, el autor destaca cómo desde su fundación *Revista de Occidente* fue el medio español pionero en la defensa del cine y su legitimación artística e intelectual. A esta consideración contribuiría Antonio Espina con sus artículos “Las dramáticas del momento” (1925) y “Reflexiones sobre cinematografía” (1927). La defensa del cine surgirá en los años 20 como producto del repudio del teatro burgués, bien entendido que nuestros vanguardistas consideraban que el verdadero arte cinematográfico lógicamente estaba por hacer.

La quinta entrega repite tema parcialmente y autor: “Narrativa cinematográfica o novela cinematográfica: el montaje como principio constructor en *Pájaro pinto* de Antonio Espina”. Analiza el autor la valoración negativa que Georg Lukács hace de la novela no realista, considerando que la obra de Proust, Joyce o Kafka deja paso a un subjetivismo melancólico y angustiado, incapaz de establecer una relación dialéctica entre sujeto y mundo. La otra cara de la moneda sería la propuesta de Guillermo de la Torre que reclamaba para las manifestaciones de la literatura vanguardista una aproximación simpática para comprender los fenómenos modernos. En 1927 se publica *Pájaro pinto*, que incorporará en su trazado importantes elementos del montaje cinematográfico. Así, “Espina exige que el novelista desarrolle un procedimiento similar al del creador cinematográfico. Éste tiene ante sí un arsenal de imágenes en bruto que, al ser ordenadas y compuestas «artificialmente» alcanzan un significado diferente del original” (p. 79).

A lo largo del sexto apartado, “El héroe (est)ético de la vida moderna: Charlot y los vanguardistas españoles”, que va encabezado por una cita de Adorno, el autor señala cómo Charlot adquirió en el contexto de la vanguardia española una importancia mucho mayor que su propia condición de estrella cinematográfica. Actividad lúdica por excelencia, el cine sería en expresión de Gómez de la Serna refiriéndose a Charlot “cúspide de los domingos”, pero es obvio que tanto en España como en América la intelectualidad encuentra en Chaplin elementos que superan el espectáculo. Chaplin sería para los vanguardistas españoles la representación del arte moderno, como así señaló Benjamín Jarnés en *Ejercicios* (1927).

El cine iba a conocer a lo largo de los años 30 una notable evolución con la aparición y desarrollo de nuevas técnicas: color, sonido, etc. Estas cuestiones serán las que analice el autor en el séptimo capítulo, “Hacia un arte nuevo: «La polémica del cine» en *Films Selectos* (1930-1931)”. De nuevo aparece el enfrentamiento entre cine y teatro con opiniones diversas, no hay que olvidar que en dicha publicación fueron entrevistados literatos como Benavente, los Quintero,

Fernández Ardavín y Pío Baroja, junto a actrices y actores como Celia Gámez, Raquel Meller, Margarita Xirgu, Aurora Redondo y Valeriano León.

El octavo capítulo, “Mística y surrealismo: la presencia de Freud en *Yo, inspector de alcantarillas*”, analiza la citada novela de 1928 de Ernesto Giménez Caballero, la más surrealista y corrosiva de todas las escritas por dicho autor. La influencia de Freud es puesta de manifiesto, algo que como ya se ha apuntado tendrá carácter general tanto en la narrativa como en el teatro.

La novena entrega, “Máquinas alienadoras: Juan Antonio Cabezas y la politización de la vanguardia”, pone de manifiesto cómo la máquina se convierte en emblema de la modernidad y en objeto poético. Cita el autor a Marinetti, las pinturas de Boccioni, y algunos de los poemas publicados por Guillermo de la Torre para estudiar la obra de Juan Antonio Cabezas publicada en 1932 *Señorita 0-3*, que seguiría los planteamientos de Díaz Fernández en *El blocao* (1928) y *La Venus mecánica* (1929). *Señorita 0-3* narra la construcción del edificio de Telefónica en Gran Vía, destacando los problemas del maquinismo y la transformación del trabajador en un robot, tema que recuerda —aunque del Pino olvide señalarlo— a la película *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) y que se adelanta a los planteamientos de Chaplin en *Tiempos modernos* (1936).

Cierra el volumen el capítulo titulado “«Aviónica y transparente»: re-visión de Castilla en la estética vanguardista”. La valoración casticista tanto del paisaje como del idioma a cargo de algunos miembros de la llamada Generación del 98 va a conocer las invectivas más que justificadas de los jóvenes vanguardistas. *En torno al casticismo* (1895) de Miguel de Unamuno inaugura estos planteamientos noventayochistas que serán a la vez admitidos y repudados por Ernesto Giménez Caballero en *Julepe de Menta* (1928). El planteamiento intrahistórico unamuniano personificado en Castilla conoce esa misma aceptación y rechazo en Azorín y en Salinas.

En resumen, como cualquier obra miscelánea este libro resulta desigual tanto en su interés como en el desarrollo interno de los capítulos, aunque ofrece, no obstante, una importante valoración y un catálogo muy completo de la vanguardia narrativa española de los años 20-30. Su análisis cinematográfico es demasiado somero y está excesivamente centrado en obras y autores muy conocidos como Chaplin y Eisenstein, obviando obras fundamentales tal vez por ser menos conocidas o tal vez porque en ellas no predomina el tema político-social. También resulta desigual desde el punto de vista bibliográfico, aunque menos, pues en conjunto suministra una información exhaustiva de los textos originales y de los trabajos llevados a cabo sobre ellos. Indudablemente, su mayor interés es esbozar futuras líneas de investigación y análisis de la vanguardia española, ya que sólo el tema de algunos de sus capítulos daría para escribir un libro entero. Quede al menos como aliciente para próximos estudios.

TORRECILLA, JESÚS. *España exótica. La formación de la imagen española moderna*. Boulder. Colorado. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 2004, 206 pp.

Por Julia María Labrador Ben

La formación de las identidades nacionales es un tema de máxima importancia dentro del análisis filosófico y sociológico, pero conviene establecer claramente la diferencia existente entre la identidad nacional concebida como la construcción realizada y asumida por un imaginario colectivo, producto de un discurso narrativo, y la imagen que una nación y sus hombres proyectan hacia el exterior, es decir, la consideración que tienen de ellos otros países y otros hombres. Esta identidad y esta imagen son mudables en el tiempo. A modo de ejemplo, el vaciamiento de identidad que tiene lugar con la pérdida de nuestras últimas colonias y la desaparición de nuestro imperio ultramarino da lugar a un proceso acelerado de construcción de un discurso narrativo en el que van a participar la Ciencia (Junta para Ampliación de Estudios), la Literatura y el Arte como elementos constitutivos, discurso que caminaría en dos direcciones y cuyo trágico final sería nuestra guerra civil. Por otra parte, la imagen que unos hombres y una nación proyectan hacia fuera suele cargarse de tópicos y se expresa muchas veces de la forma más simplista posible.

En el libro que estamos reseñando el autor aborda el tema de la imagen española moderna centrándose en el siglo XVIII, pero incluyendo referencias continuas desde el Siglo de Oro hasta nuestros días para señalar el carácter cambiante del estereotipo. A lo largo de una introducción, cinco capítulos y unas conclusiones va poco a poco profundizando en el tema como ya habían hecho en 2001 ensayistas como Núñez Florencio y Álvarez Junco, quienes destacaban que fueron los románticos europeos, especialmente ingleses y franceses, los responsables de la formación del nuevo estereotipo; resume Jesús Torrecilla al respecto: “autores de mente enfebrecida, con más entusiasmo poético que espíritu observador, que, sugestionados por las ideas de la época, recorren la Península durante el siglo XIX en busca de exotismo y, en el proceso, elaboran la imagen de un país primitivo y cruel, colorista, feroz y pintoresco. Todo superficial y caprichoso, cuando no absurdo, como producto de una mirada extraña que desconoce la sociedad peninsular y se empeña en ver lo que le interesa” (p. 3). Como señala finalmente, por supuesto la realidad de cualquier país resulta mucho más compleja.

El primer capítulo, titulado “¿Contra quién se define lo español?”, resalta esas características en parte acartonadas del español del Siglo de Oro, que podrían definirse con la palabra austeridad. Así dice: “la frialdad, la reserva, la seriedad, la flemma, la gravedad, la sobriedad en el comer y en el beber, son rasgos que se repi-

ten una y otra vez en la caracterización de los españoles del XVI y XVII” (p. 12). Después pasará a analizar los planteamientos de Américo Castro y su validez referida únicamente al Siglo de Oro, y a continuación los de Benedetto Croce, Cadalso, Feijoo, el duque de Rivas, Antonio de Capmany y Ortega. Ese planteamiento de una identidad contra alguien se configura fundamentalmente por oposición a naciones y grupos con los que se desea establecer diferencias tajantes; en el caso del español del Siglo de Oro, con franceses, musulmanes y judíos.

El capítulo II, “La búsqueda de autenticidad en lo marginal”, da comienzo con una cita —seleccionada con gran acierto por el autor— de Julio Caro Baroja en la que se señala que fuera de nuestro país la imagen española se confunde e identifica con la andaluza: “un andalucismo, más o menos vago, difuso y agitanado, confundido a veces con un españolismo también *sui generis*”. Caro Baroja se pregunta por qué nuestro literato más popular en el mundo es precisamente un andaluz, Federico García Lorca, y señala la dificultad para explicarlo. No podemos intentar aquí un análisis de ese tema, pero es indudable que gitanos y flamencos se dan la mano en la imagen tópica de España desde Merimée a Bernard Leblon. El subapartado “Tradicionalismo, aplebeyamiento, igualitarismo” bucea en las claves del dualismo español. El planteamiento del Siglo de Oro se caracterizaba por la oposición a la ética protestante, el español se definía como noble ajeno a todo lo que fuera trabajo y mercantilismo. Este planteamiento dio un vuelco en el siglo XVIII, en el que además se desarrollará una reacción casticista que se verá reflejada en la tonadilla escénica y hasta en las coplas de ciego, en realidad esa exaltación de lo autóctono tenía su origen en la reacción contra todo lo francés, es decir, de nuevo se construía la identidad española por oposición contra alguien.

El capítulo III está dedicado al tema “La búsqueda de la autenticidad en lo primitivo”. Rudos y brutales se le antojaban los españoles a Humboldt. Ésta será la imagen que proyecten los patriotas españoles durante la guerra de la Independencia, heroicos e incultos. Nuestra rudeza y grosería escandalizaban a Larra en su artículo “Entre qué gentes estamos” (1834). Cita después Jesús Torrecilla a Ganivet y su *Idearium español* para señalar su curioso planteamiento de asociar ignorancia y creatividad. Después de analizar uno de los tópicos más curiosos sobre nuestro país, la consideración de que Europa empieza en los Pirineos y por tanto España pertenece a África, el capítulo concluye con el subapartado “Apasionados y ardientes”, en el que se ponen como ejemplo las tesis de Unamuno.

En el capítulo IV, “La búsqueda de la autenticidad en lo peculiar: los toros”, el análisis no acaba de aclarar que el proceso de identificación de los españoles con la denominada Fiesta Nacional no tendrá lugar hasta el siglo XVIII, cuando la función real barroca es sustituida por el toreo a pie. Aunque el análisis resulta complejo y nos es imposible abordarlo ahora, hemos de señalar que hay un notable cambio en el contenido de clase del espectáculo, en sus condiciones formales: el hecho de que los toros abandonen las plazas públicas y se les destine un recinto

especial que además es redondo no es irrelevante, como tampoco lo es que los toreros experimenten un proceso que da como resultado que uno solo de ellos tenga verdadera importancia y se enfrente duelísticamente con el astado, lo que permite un proceso de identificación-admiración del espectador. Hay toda una semiología, hasta el momento poco estudiada, en la que confluyen la pulsión de muerte, la sangre y las señas de identidad nacional: colores, música, etc.

El último de los capítulos, “Una antigua característica que cambia de significado: la pereza”, señala la evolución de ese estereotipo surgido, insistimos una vez más, del período barroco. El apartado va encabezado por dos citas, una de Francis Willughby y otra de Vassili Boktine, que resumen a la perfección la actitud real de los españoles frente al trabajo, ya señalada por Francisco Guicciardini en 1512 con ocasión de un viaje diplomático que realizó a España: “la pobreza es grande, y a mi juicio no tanto proviene de la calidad del país cuanto de la índole natural de sus habitantes, opuesta al trabajo” (p. 155). Mucho más tarde Larra señalaría que los españoles eran unos vagos empedernidos que prefieren no acostarse por no hacer el esfuerzo de ir a la cama. En la cita de Willughby se indica que la mano de obra utilizada en España era francesa: “de hecho los franceses hacen casi todo el trabajo en España”, y Boktine señala que Gibraltar es muy significativo, Inglaterra y España, Occidente y Oriente, actividad del Norte y sibirismo del Sur, la industria y la fantasía, la civilización y la naturaleza. El capítulo hace un recorrido temporal por la actitud de los españoles frente a los distintos trabajos, en él se indica que en los siglos XVI y XVII se rechazaban las profesiones mecánicas, planteamiento que dará un vuelco en el siglo XVIII con el afrancesamiento de la sociedad española y la reacción nacionalista que lleva aparejada. Andalucía sustituye a Castilla y la gravedad y sobriedad desaparecen y Europa contemplará de nuevo la imagen del español “haragán y juerguista, vivo y animado”, que Beaumarchais propagará con *El barbero de Sevilla*. En 1843 Teophile Gautier dará otra visión menos tópica, la del hedonismo y la indolencia de los españoles. Con el análisis de algunas otras costumbres autóctonas y exclusivas de España, como el caso de la siesta, concluye este último capítulo.

Este planteamiento aparece en las conclusiones y hay que destacar que a veces se nos da como español aquello que es general del Barroco, es decir, la ocultación y la máscara. Completa este libro una excelente y amplísima bibliografía muy exhaustiva en la que se incluyen tanto textos teóricos como literarios, españoles y extranjeros. El índice onomástico y de materias que da cierre al volumen es igualmente de una enorme utilidad para el lector.

En resumen, nos encontramos con un libro de gran interés, como hemos señalado oportunamente, que tiene el mérito de realizar una excelente revisión de la formación de la imagen española en la Edad Moderna, imagen que se proyecta fuera de nuestras fronteras pero que también forma parte de nuestra introspección.