GARCÍA, Miguel Ángel. *El Veintisiete en vanguardia (Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea).* Valencia: Pre-textos, 2001. 262 pp. (ISBN: 84-8191-429-0)

He aquí un libro de investigación ambicioso, digno, lleno de rigor. Sin duda le está bien merecido ese Primer Premio Internacional "Gerardo Diego" de Investigación Literaria. Es su objetivo principal revisar "categorías que han pasado a formar parte de nuestro inconsciente crítico cotidiano de estudiosos de la literatura" (223), desde una perspectiva radicalmente histórica. Así, el replanteamiento del concepto de "poesía pura" (lleno de contradicciones), de la supuesta dicotomía de vanguardia entre arte y vida, de la identificación entre vanguardia y ruptura. Es sin duda importante el análisis detallado que nuestro autor hace de las características formales del vanguardismo (de la metáfora y la imagen –no la "visión"– en la poesía del Veintisiete, del afán de desnudamiento del poema por medio de la construcción inteligente –especialmente ilustrado en un Juan Ramón Jiménez–, del cultivo del poema en prosa y del verso libre en el constante deseo de liberación de las formas), pero lo más genuino de su trabajo descansa en la explicación del porqué de esas formas.

En primer lugar, entendemos la "poesía pura" como una preeminencia de la forma o, más bien, del contenido hecho forma. Pero hay distintas manifestaciones de "poesía pura": no es lo mismo un Poe (más tecnicista, empírico) que un Valéry (Kantiano); no es igual Valéry (para quien existe la ilusión de que la forma puede hablar) a Mallarmé (en el que sólo existe la identificación entre pureza y silencio, algo, por otra parte, cercano a la identificación en Brémond de poesía y mística); y tampoco es el mismo el purismo de nuestras vanguardias, en el que el Kantismo es reelaborado por el idealismo fenomenológico: el yo, en su sentido cognitivo, se convierte en observador desinteresado de sí mismo, lo que le permite reconstruir tanto la propia conciencia (que posee estructuras ideales invariables: "significados") como el mundo externo que aparece en ella como fenómeno, los objetos inmediatamente presentes a la conciencia por la intuición; es la respuesta a la sed de objetividades del pensamiento tras la quiebra del positivismo, puesto que lejos de intentar demostrar, razonar o deducir, sólo se propone hacer ver. Sin duda Ortega, el gran teórico de esta etapa, está muy influido por el culturalismo fenomenológico: las "realidades vividas" suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva, de ahí que Ortega oponga el arte a la vida; en el arte "impuro" el sujeto goza de sí mismo y no del objeto artístico y entonces no es posible la buscada autonomía. Dice Ortega que es el "estilo" (la técnica) aquello que desrealiza lo natural y construye la intimidad de la obra de arte, su en sí. Y el "suprarrelismo de la metáfora", casi como en el Góngora de las esencias líricas, es el estilo de esta "poesía pura". La mitología romántica de la inspiración ha sido sustituida ya por la mitología vanguardista de la inteligencia.

Pero, ¿es tal la pureza de esta poesía? Desde luego, no: "No hay poéticas puras (ni impuras), sino el funcionamiento objetivo del arte en una coyuntura histórica

determinada" (30); la "poesía pura" es también una ideología, aunque paradójicamente funcione más como elusión de la realidad (de la coyuntura histórico-social) que como alusión a ella. Se hacen patentes estas contradicciones de modo especial a partir de 1930, cuando, en defensa ante las acusaciones de frialdad, muchos autores revisan sus críticas anteriores tratando de rescatar elementos humanos de las "poéticas deshumanizadas". Es cierto (como dice Guillén) que la generación del Veintisiete no buscó nunca un formalismo huero, pero también debe admitirse que si la forma no se hallaba vacía no era porque estuviese ajustada a su contenido, que de cualquier manera querían aniquilar para permitir el puro placer de las formas, sino porque estaba llena de sí misma (o tenía esa ilusión).

Y, ¿qué entendemos por vanguardia? Ruptura. Pero no fue así en España. Así como en Europa la vanguardia pretendió la ruptura con la ideología burguesa y los discursos relacionados con su tradición, en España –sobre todo en la segunda promoción de vanguardia que es el veintisiete–, donde no había un discurso hegemónico burgués, se trata de lo contrario: de construir el espacio favorable para el acondicionamiento de la modernización burguesa y la construcción de España como un estado europeo a todos los niveles. Pero, para construir, a veces es necesario echar los viejos cimientos abajo, tener la libertad de destruir las formas... porque la libertad de la forma es también una forma.

Sólo pondré al autor, Miguel Ángel García, una objeción (y siento hacerlo en último lugar): sin duda hay modos más sencillos de decir las cosas y a este libro le falta sencillez; a veces, el excesivo afán de abarcar todos los aspectos de un fenómeno, en lugar de iluminarlo, lo devuelve hecho multiplicidad de cristales. La reseñista no ha podido pegar todavía todos los cristales.

Mª Elena Antón
Universidad de Navarra

LEÓN, Fray Luis de. *Poesías completas: propias, imitaciones y traducciones.* Ed. Cristóbal Cuevas. Clásicos Castalia 262. Madrid: Castalia, 2001. 759 p. (ISBN: 84-7039-898-9)

Aparece adaptada a la colección de bolsillo "Clásicos Castalia" la edición de la poesía de fray Luis de León preparada por Cristóbal Cuevas para la "Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica" (*Poesías completas: obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances.* Madrid: Castalia, 1998). El libro conserva su rigor y amplitud, pero admite algunas concesiones al nuevo medio divulgativo, que lo hacen algo más manejable para un público no especializado.

El estudio introductorio trata cuestiones especializadas, como la cronología y el orden del poemario, quizá más apropiadas de la "Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica" que del formato divulgativo de ésta. Ciertamente Cuevas escribió una in-

troducción ejemplar para *De los nombres de Cristo* (Letras Hispánicas 59. Madrid: Cátedra, 1977; 5ª ed. 1986), con un panorama del siglo XVI español y de la actividad de fray Luis, más un análisis pormenorizado de la obra; y no era cuestión de repetirse aquí.

Dos apartados de la introducción atañen especialmente a la interpretación de los textos. El primero, "Fray Luis, autor de un poemario" (19-27), procura esclarecer el conjunto de los poemas a la luz de sus secuenciaciones parciales, tal como las esboza el autor en el prólogo dedicatoria a Portocarrero: obras propias, traducciones e imitaciones profanas, traducciones sagradas. Al plantear la cuestión del "poemario" Cuevas se sitúa en el horizonte abierto por Julio Baena (*El poemario de Fray Luis de León.* New York: Peter Lang, 1989), quien procura interpretar las poesías atendiendo a su distribución y ordenación en secciones; cada poema, expone, no es un mensaje aislado, sino parte de un mensaje global, y su relación con cuanto lo antecede y sigue es significativa. Lo cierto es que no conservamos el "poemario" de fray Luis tal como pudo ser compuesto para Portocarrero; no llegó a publicarse, y se le unieron otras poesías que fray Luis no había incluido en ese "poemario" particular. Según Baena, lo más cercano a él es la edición de Quevedo, aunque hay que excluir algunos textos. La interpretación de Baena es muy sugerente, pero se apoya en muchas hipótesis; Cuevas puede oponerle que "tampoco conocemos el orden que fray Luis dio a sus composiciones dentro del poemario" (22). Además, no se trata de editar precisamente el hipotético poemario destinado a Portocarrero, sino "*omnia quae exstant operá*" (19). Cuevas se limita a señalar un sentido ascensional en la tripartición: primero, por modestia, las obras propias, y se camina "desde lo individual patético, pasando por lo monumental clásico, hasta lo sacro revelado" (21). El planteamiento tiene la ventaja de la economía frente a las múltiples hipótesis de Baena; pero, si éste suponía demasiado para explicar todo lo posible, Cuevas explica demasiado poco. ¿Es plausible situar el poema propio "A la Ascensión" por debajo de la versión de la Égloga II de Virgilio?; ¿se encuentra ésta en un camino ascendente desde la poesía religiosa propia hacia la bíblica? Esto no se aviene con las consideraciones de fray Luis acerca de la poesía sagrada y las letras profanas (en *De los nombres de Cristo,* "Dedicatoria" del libro primero, y nombre "Monte"; y en el presente libro de poesías, en la nota "al lector" que antecede a las traducciones bíblicas). Resulta más coherente el planteamiento general de Baena (aparte de los detalles discutibles): la poesía propia manifiesta un anhelo que queda frustrado en este mundo; las traducciones profanas son ejemplos de seducciones engañosas de paz mundana; los textos bíblicos ofrecen consuelo y esperanza trascendente (después de la edición de Cuevas surge una nueva aproximación al sentido conjunto del poemario: Alcántara Mejía, José Ramón. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002. Ver páginas 241-69). Pese a todo, el concepto de poemario no pierde su valor instrumental en esta edición, que luego se comentará; además, no deja de ser interesante para el lector el camino que se abre con ese concepto, y quizá sea útil que

Cuevas no lo apure, dejando que cada uno avance por él, si lo desea, hacia conclusiones personales.

El apartado "Las traducciones en verso de fray Luis de León" (27-35) esboza la teoría de la traducción del poeta y examina cómo la llevó a la práctica. Son páginas muy sucintas que bastan para dar idea completa de la atención que prestaba fray Luis a todos los matices del significado y del significante, y de las diversas técnicas que empleaba para trasvasarlos; muestra también los distintos grados de fidelidad, desde el literalismo hasta la versión libre con amplificaciones, omisiones, reducciones, inclusión de nuevos motivos, etc. En esta sección se podría haber hecho uso del trabajo de J.J. Sendín sobre las diferencias de las traducciones y versiones del *Libro de Job* hechas por fray Luis ("Las exposiciones del Maestro León, o cómo se hace literatura a propósito de las Letras Sagradas". *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras.* Ed. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. 701-07). También se echa de menos una referencia a la novedad que supusieron en su tiempo las traducciones de Horacio y la Biblia por fray Luis (ver Blecua Perdices, Alberto. "El entorno poético de fray Luis". *Fray Luis de León: actas de la I Academia Literaria Renacentista, Salamanca 10-12 de diciembre de 1979.* Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981. 77-99).

Es conocida la dificultad que entraña el establecimiento de los textos de la poesía de fray Luis, conservada en numerosos manuscritos antiguos y editada sólo póstumamente. Cuevas sigue con preferencia la edición de Quevedo (1631), como hizo Oreste Macrí y sancionó el estudio de Helena García Gil (*La transmisión manuscrita de Fray Luis de León.* Salamanca: Diputación, 1988). Recientemente ha vuelto a basarse en Quevedo José Manuel Blecua, editor que ha examinado el mayor número de testimonios (Fray Luis de León. *Poesía completa.* Ed. José Manuel Blecua. Biblioteca Románica Hispánica IV/19. Madrid: Gredos, 1990). Al igual que éstos, Cuevas se distancia expresamente de la opción que hizo Vega por el manuscrito "Jovellanos" (Fray Luis de León. *Poesías.* Ed. Ángel Custodio Vega. Madrid: Saeta, 1955). Como muchas ediciones divulgativas han seguido a Macrí, y como actualmente el texto de Blecua posee la mayor autoridad, Cuevas puede apoyarse en un amplio consenso, expreso o tácito, y en las investigaciones de García Gil. No obstante, habría sido oportuna alguna justificación; tanto más cuando considera de algún peso la postura de Margherita Morreale, a quien dedica una nota: "en reciente conversación sobre el tema (12.IV.1997) me comunica que [...] se ha replanteado el tema, prefiriendo ahora las propuestas de Vega a las de Macrí y Blecua" (47). La nota estaba ya en 1998 (40). Ese mismo año Morreale publicó un artículo sobre la cuestión ("Fr. Luis de León: Breve storia delle edizioni e problemi attinenti". *Cultura-Neolatina* 58 [1998]: 341-49), donde aporta algunos indicios del *usus scribendi* de Fray Luis tomados de autógrafos, que autorizan "Jovellanos" frente a "Quevedo" (ver también el posterior "Problemas irresueltos de la edición de los versos de Fr. Luis de León ejemplificada en la versión de las églogas virgilianas". *La Corónica*

30.2 [2002]: 335-49). La nueva edición de Cuevas no recoge estos datos ni incluye el artículo en la bibliografía. Esto no empaña la calidad de los textos presentados en este volumen, que sin duda son muy válidos y se apoyan en investigaciones y en una tradición consistentes; pero es verdad que la cuestión del texto más autorizado no está tan zanjada como deja entender la introducción.

Cuevas ofrece una colección completa de los escritos en verso de fray Luis de León, organizada en las tres secciones ya dichas: obras propias, traducciones e imitaciones profanas, traducciones sagradas. Incluye, además de los textos de las colecciones *Quevedo* y *Jovellanos,* los que se encuentran dispersos dentro de obras en prosa, por ejemplo los fragmentos de poesías latinas y modernas usados en comentarios de *Job* y el *Cantar de los cantares.* De acuerdo con lo expuesto en la introducción acerca del poemario, Cuevas integra cada uno de estos fragmentos en la sección que le corresponde. El conjunto queda configurado de manera distinta que en la edición de Blecua (quien ya había recogido los textos dispersos). Blecua situó en una primera sección las obras propias y las traducciones e imitaciones profanas modernas, en una segunda las traducciones clásicas, y en una tercera las bíblicas. En cambio, Cuevas sitúa en la segunda sección las imitaciones y traducciones profanas tanto antiguas como modernas, y en eso resulta más fiel a la disposición que estableció fray Luis en el prólogo dedicatoria a Portocarrero.

Los textos de fray Luis de León se presentan con una casi total modernización ortográfica, no sin cuidado de evitar aquellas alteraciones "que implican *con toda certeza* cambios fonológicos importantes" (51; cursiva original). La presentación resulta más moderna que la de 1998, donde se conservaba, por ejemplo, la grafía *ç*; queda muy lejos el conservadurismo ortográfico de la edición de *Nombres,* justificado allí por lo que podía tener de programático la ortografía de fray Luis (cultismos gráficos, opción por determinadas pronunciaciones). Está claro que el cambio ortográfico implica una pérdida de valores del original a cambio de una ganancia en cercanía, familiaridad para el lector actual; en una edición como ésta de las poesías, sin duda el balance es favorable.

En cuanto a la anotación, es extensa, rigurosa y pertinente. Una amplia nota inicial a cada poema señala la posible fecha, ocasión y sentido general; luego los versos llevan al pie aclaraciones de significado léxico, fuentes y referentes culturales. Casi todos los textos que la edición de 1998 ofrecía en latín se encuentran en ésta traducidos al español, como es propio de su carácter divulgativo. Con buen criterio, las notas amplían la perspectiva y proporcionan un contexto que, para fray Luis de León, siempre es erudito y riquísimo; no se utilizan para imponer interpretaciones determinadas. De todas formas, en algunos casos parece traslucirse una opción interpretativa, cuando se aportan para un poema fuentes literarias clásicas y humanísticas, pero pocas o ninguna bíblicas. Por ejemplo, la oda I "A la vida retirada" podría ilustrarse, junto con tópicos de Horacio y Petrarca, también con referencias al *Génesis,* al salmo 23, al *Cantar de los Cantares,* a los evangelios, de acuerdo con las consideraciones de Ricardo Senabre (*Tres estudios sobre fray Luis de León.* Salamanca:

Universidad, 1978) y de Colin Thompson (*La lucha de las lenguas: fray Luis de León y el Siglo de Oro en España.* [Valladolid]: Junta de Castilla y León, 1995). Asimismo, podría haber ilustrado las odas VIII y X un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín (IX, 10), destacado por Thompson ("La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León". *Edad de Oro* 11 [1992]: 187-94). Da la impresión de que esta edición distingue entre poesías profanas y religiosas, y las primeras se anotan con un mínimo de referentes religiosos. Así también, alguna nota que aporta distintas interpretaciones está redactada con cierto sentido excluyente. A propósito del famoso "huerto" de la oda I, se escribe: "para muchos, la quinta de La Flecha [...]; para Senabre [...], el huerto de las virtudes, que se labra con esfuerzo; para mí, el idílico de la literatura bucólica" (87; la nota de 1998 se ha modificado). Semejantes distinciones no son necesarias: un huerto real se puede presentar mediante tópicos del género bucólico y recibir un sentido moral y religioso, sobre todo si se tienen en cuenta los referentes bíblicos que Cuevas omite aquí. Se trata de ampliar el sentido, no de restringirlo, como bien sabía el poeta.

De todas formas, el balance de la edición es muy positivo. Su aparición en 1998 supuso una gran colección de textos de fray Luis y un cúmulo de erudición para orientar su lectura. Ahora se presenta de forma divulgativa, con un texto de apariencia más familiar para un público amplio, y notas que se hacen más accesibles sin perder rigor. En algunos puntos se pueden señalar interpretaciones inexactas o limitadas, pero en conjunto es un instrumento magnífico para quien desee conocer o estudiar la obra en verso de uno de los máximos poetas españoles.

Luis Galván
Universidad de Navarra

PORTO DAPENA, José-Álvaro. *Manual de técnica lexicográfica.* Madrid: Arco/ Libros, 2002. 367 pp. (ISBN: 84-7635-508-4)

El *Manual de técnica lexicográfica* se presenta, desde su "Introducción", como una obra con vocación didáctica. En las páginas iniciales, el profesor Porto Dapena denuncia la escasa atención que se ha prestado a la técnica lexicográfica –frente al más trillado estudio de la historia de la lexicografía– y se propone exponer una serie de principios generales que puedan servir de guía para los estudiantes universitarios, lexicógrafos del mañana.

El capítulo primero presta atención a los conceptos fundamentales de "lexicografía" y "diccionario". Después de revisar distintos enfoques sobre la relación entre lexicología y lexicografía, el autor propone la distinción de una lexicografía científica frente a una lexicografía técnica, y una lexicografía práctica que se opone a la lexicografía teórica; concluye que la "lexicografía es la disciplina que se ocupa de todo lo concerniente a los diccionarios" (23). Por otra parte, la lexicografía se define como

disciplina lingüística también por su oposición a la semántica y a la gramática: de la primera la distingue el hecho de que ésta se ocupa del estudio de los significados, mientras que la lexicografía aporta otros muchos tipos de informaciones; la lexicografía se centra en el estudio del léxico, mientras que la gramática se ocupa del estudio de unidades lingüísticas como los sintagmas o la oración.

El otro concepto fundamental en torno al cual gira la presente obra es el de "diccionario". Para Porto Dapena, el diccionario es un estudio atomístico del léxico, con una clara finalidad pedagógico-práctica.

El segundo capítulo establece una tipología ideal o teórica de los posibles diccionarios, desde los no lingüísticos –entre los que se encuentran las enciclopedias y diccionarios enciclopédicos– a los diccionarios lingüísticos, que pueden clasificarse atendiendo a distintos criterios: según la perspectiva temporal, en sincrónicos y diacrónicos; según el volumen o extensión de las entradas, en generales y particulares, manuales, abreviados o de bolsillo, monolingües y bilingües, etc.; teniendo en cuenta el nivel de lengua descrito se distinguen diccionarios de lengua, de norma y de discurso; según el tratamiento de las entradas, diccionarios descriptivos y no descriptivos; según la ordenación, alfabéticos, ideológicos o estadísticos; según el soporte en el que se presentan, diccionarios en papel o electrónicos.

El capítulo tercero estudia el concepto de "planta" del diccionario y establece qué tipo de informaciones debe aparecer en este documento. Por un lado, la planta debe contener un plan técnico, en el cual se determinen las corrientes lingüísticas que van a servir de modelo para el estudio del léxico, la selección de las entradas y el tipo de fuentes que van a utilizarse, los criterios que van a seguirse para unificar la redacción del diccionario y evitar dentro de lo posible la subjetividad de los redactores, el orden de las acepciones y los aspectos relativos a la presentación, como son el soporte, el formato y la tipografía. En el plan práctico, por otra parte, se incluirá la información relativa a los recursos económicos necesarios, que se calcularán según la extensión del diccionario y el tiempo que se emplee en su elaboración. Asimismo, se concretará el material bibliográfico y el instrumental técnico con el que se va a contar –la biblioteca y el corpus– y se estructurará el equipo lexicográfico, que, para Porto Dapena, estará necesariamente jerarquizado y dentro del cual se distribuirán las distintas funciones. A continuación, el autor se centra en la descripción del archivo lexicográfico. Para su formación, se tendrán en cuenta las fuentes que se vayan a utilizar –según el tipo de diccionario que se quiera– y el soporte físico del corpus. Las fuentes pueden ser lingüísticas, tanto escritas como orales, y metalingüísticas, teniendo también cabida en el corpus otros estudios sobre el léxico. El archivo lexicográfico estará formado por el fichero de nómina y por el corpus, que puede ser manual o informático. Este último ofrece mayores posibilidades y se suele usar en proyectos más complejos y amplios.

El quinto capítulo se destina al estudio de la macroestructura y de los problemas que ésta suscita. Habrá que definir qué tipo de unidades se van a aceptar como entradas en el diccionario, ya que la palabra –unidad que se ha tomado tradicional-

mente como objeto de la lexicografía– presenta problemas de orden teórico y práctico; qué criterios se seguirán para la lematización, especialmente en los casos de polimorfismo y de homonimia, y en qué orden se presentarán las entradas en el diccionario.

El capítulo siguiente se dedica a la microestructura. Se estudian aquí las distintas partes del artículo lexicográfico, con especial atención a la aclaración de conceptos confusos, como "lema", "enunciado", "cabecera", etc.; asimismo, se exponen las dificultades que pueden surgir en el tratamiento de la polisemia y la homonimia, y los criterios que conviene seguir para separar y ordenar las distintas acepciones y subacepciones.

El capítulo séptimo se centra en el estudio de la peculiaridad metalingüística del diccionario, ya que es una obra redactada en dos metalenguas distintas o, a juicio del autor, que emplea dos usos metalingüísticos distintos: un uso de representación directa (del signo y del significante) y un uso de representación indirecta (del significado). En este capítulo se estudia también el enunciado especial que constituye la marcación. La definición lexicográfica, actividad más compleja y comprometida de la lexicografía, es objeto de estudio en los dos últimos capítulos. En el capítulo octavo se presenta el concepto de definición y se exponen los principios que rigen una definición ideal y que se derivan del principio de equivalencia total entre lo definido y la definición. Por otra parte, se establecen distintos tipos de definición y su adecuación o validez en casos específicos. Así, se distinguen las definiciones enciclopédicas (definiciones de las cosas) de la definiciones propiamente lingüísticas –o metalingüísticas–, dentro de las cuales se pueden separar, a su vez, distintos tipos.

El capítulo noveno se dedica a otros aspectos relativos a la definición lexicográfica. Por un lado, se establece qué tipo de definición es más válida teniendo en cuenta las distintas características del definido. Por otra, se presentan los conceptos de círculo vicioso, pista perdida y contorno de la definición. En relación con este último, se insiste en la necesidad de señalarlo como enunciado diferente de la definición propiamente dicha, cosa que no hacen la mayor parte de los diccionarios actuales. Finalmente, la obra incluye dos índices: uno de autores citados y otro alfabético, de materias. Su utilidad es evidente, pero dada la abundancia de citas puede echarse de menos una bibliografía completa al final de la obra.

Los aspectos más llamativos de la obra son, sin duda, su claridad expositiva y el carácter práctico con que se definen conceptos bastante complejos, sin que por ello se pierda el rigor científico necesario. La abundancia de ejemplos que ilustran aquellos puntos más difíciles hace que la obra se lea con facilidad y permite un avance progresivo en el conocimiento de la técnica lexicográfica. Asimismo, esos ejemplos pueden servir como punto de partida para que los lectores se propongan ejercicios prácticos de redacción lexicográfica. Por lo demás, cada capítulo se presenta como una pequeña monografía, ya que gira en torno a un tema específico. Esto permite leer los capítulos de forma independiente y en cualquier orden, según las necesida-

des del lector que consulte la obra. Si a esto se une la utilidad del índice alfabético, tenemos una obra con varias posibilidades de lectura que, de uno u otro modo, solventará las dudas del estudiante que se acerque a la lexicografía con ánimo de conocerla por dentro.

Ángel González Iglesia
Universidade da Coruña

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica de Cervantes.* Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002. 167 pp. (ISBN: 84-88333-62-5)

Como reza el título, el autor ofrece con este libro, un estudio en el que una disciplina crítica de la importancia de la métrica, sirve de vía de acercamiento y análisis de una figura y una obra, la de Cervantes, cumbres de nuestra historia literaria. Con ella, busca el autor además cubrir una laguna que, pese a ciertos intentos y estudios tangenciales que él mismo se encarga de recoger y señalar en el prólogo de su texto, seguía reclamando una atención y análisis más específico y detallado. El estudio de la métrica en la producción cervantina era, y en menor medida todavía sigue siendo, una asignatura pendiente que, las más de las veces, ha ido solucionándose con afirmaciones vagas o excesivamente generales cuando no con recurrentes tópicos críticos.

Dividida en cinco capítulos, "Versificación y formas métricas cervantinas", "La rima", "Formas castellanas", "Formas italianas" y "Formas métricas artificiosas" se ofrece al lector, y al investigador, un recorrido por el conjunto de los moldes compositivos que conoce y emplea Cervantes.

Recuerda Domínguez Caparrós, ya en el primer capítulo, que son más de 40.000 los versos que componen el corpus de estudio; versos que, a menudo, han sido catalogados como pobres o, quizás, excesivamente deudores de alteraciones o licencias métricas, juicios ambos que han contribuido a relegar el interés por ellos y han ayudado a forjar la imagen de Cervantes como un mal poeta. Sin embargo, y antes de aventurarse en apreciaciones y valoraciones de este cariz, aboga el autor por un análisis más detallado que permita juzgar desde un conocimiento, y un panorama, más acorde con la realidad del hacer cervantino. Para ello propone valerse de una serie de tablas que, a modo de cuadros, y siguiendo un modelo que ya apuntaran con anterioridad estudiosos como Schevill y Bonilla, sistematicen las características de los diferentes versos, estrofas y rimas. Recoge en ellas la suma de sus composiciones dramáticas, narrativas y líricas.

En el segundo capítulo la rima asume la atención. Tras un breve apunte sobre algunos juicios acerca de su uso y empleo por Cervantes, desarrolla, con la intención de dar notas para su estudio, tres epígrafes, "Rima consonante", "Rima asonante" y "Juegos jocosos" en los que detalla no sólo las distintas tipologías, y algunas de las particularidades de las que se vale y que desarrolla el escritor áulico, sino que locali-

za además las composiciones en las que aparecen, ofreciendo siempre los ejemplos más significativos.

El tercer y cuarto capítulo, tratan el empleo cervantino de la métrica en las formas nacionales e italianas. En el primero señala en principio las composiciones de arte mayor, analizando después las coplas, décimas, lexaprén, perqué, romance, seguidillas, villancicos, zéjel y canciones medievales; en el segundo se detiene en la canción, el madrigal y el soneto. En todos los casos no sólo define la formalización métrica y añade, cuando es necesario, apuntes sobre su historia, sino que reúne las veces en las que lo utiliza Cervantes, explicando de manera general y, cuando así se requiere, con casos paradigmáticos, las características y peculiaridades que se encuentran en la obra de este escritor.

Finalmente, el último capítulo se adentra en el análisis de ciertas formas, ovillejo, estrambote y versos de cabo roto, que poseen un grado de elaboración y artificio mayor y que, de una manera u otra, se identifican con el autor del *Quijote*. Sigue para ello el esquema de los capítulos anteriores, definición, breve esbozo histórico, veces y caso en que son empleados y las consiguientes explicaciones. Se incluyen igualmente ejemplos significativos cuando así se precisa.

Es, sin duda, un trabajo claro, sistemático, de referencia obligada para todo aquél que se acerque al estudio de la obra cervantina o a la investigación de la historia de la métrica. Se encuentra perfectamente documentado, no sólo en la bibliografía básica, la referente directamente al objeto de estudio, la métrica cervantina, sino también la que completa el sustento de los rudimentos más puramente teóricos. No faltan tampoco referencias a obras o autores que, de un modo u otro, se valen o aplican las mismas formas y usos métricos aunque quizás sea en este punto, como única observación, en el que se podría desear un detenimiento mayor, en un intento de integrar la obra de Cervantes en un contexto más amplio que abriera las puertas a una consideración y perspectiva de época.

Con esta obra, Domínguez Caparrós consigue algo que rara vez se da en los estudios literarios, aunar de manera ejemplar la perspectiva histórica con la teórica; dicho de otro modo, hacer coincidir en una solución sumamente acertada las disciplinas manifiestamente críticas con los textos y obras histórico-literarias. Lo logra además con un autor y una obra tan relevantes como significativos poniendo con ello de relieve la necesidad de aplicar los conocimientos más puramente teóricos a los textos, y mostrando la utilidad que brinda el rigor y orden de la reflexión crítica al comentario y recepción de la obra artística. Es éste un primer acercamiento que, haciendo gala de una claridad y presentación dignas de encomio, abre las puertas a estudios posteriores.

Margarita Iriarte
Universidad de Navarra

HERNÁNDEZ, Miguel. *El rayo que no cesa.* Ed. José María Balcells. Colección Contrapunto, 1. Madrid: Sial Ediciones, 2002. 130 pp. (ISBN: 84-95498-51-0)

La edición que nos ocupa es primorosa en todos los sentidos, empezando por el de su factura física. Se trata de un libro ciertamente atractivo, agradable en aspectos como el tipo de letra empleado o el tamaño de la misma, la distribución de las notas o los blancos en el papel que rodean a los poemas. Que un libro agrade ya sólo por el mero hecho de tenerlo en las manos no es una de las menores virtudes que tiene un editor; pero si además se combina todo ello con una muy adecuada disposición de la materia erudita, tanto en la introducción como en la bibliografía o las notas, podemos decir que el conjunto es impresionante.

José María Balcells, catedrático de la Universidad de León, fino especialista en tantas materias y algunas de dificultad suma como Quevedo, la épica burlesca o, precisamente, Miguel Hernández y su obra, ha querido regalarnos una edición primorosa del poeta oriolano. Dicha edición se divide en una extensa introducción (54 páginas), una bibliografía exhaustiva sobre el poeta en general y sobre la obra editada en particular y una edición con abundantísimas notas que en algunos casos (ver los sonetos 3 y 4) ocupan página y media.

Miguel Hernández es hoy, por fortuna, un poeta bien editado y creo que bien estudiado también. Balcells se basa en la primera edición de la obra, cuidada por Altolaguirre en aquella fecha de triste recuerdo que fue el año 36, pero reconoce que para dar idea de la tradición crítica de cada poema ha seguido la edición de la *Obra completa* preparada por Sánchez Vidal, Rovira y Alemany (Espasa Calpe, 1992), gracias a lo cual ha podido reconstruir los diferentes estados de cada poema. Y dado lo que esto ayuda a la hora del entender cualquier escrito y por qué alcanzó la forma definitiva con que hoy lo conocemos, no podemos menos que aplaudir la existencia de esas *Obras completas* que tanto facilitan la tarea de cualquier editor particular de una obra concreta. Balcells puede dar cuenta de la edición previa de alguno de estos poemas en diferentes medios, como el soneto II en la revista *Rumbos,* de Talavera de la Reina (15 de junio de 1935).

Sin embargo, la labor de anotación –aunque ha partido, como es lógico de lo ya anotado sobre estos versos de *El rayo*–, es quizá la aportación más novedosa de Balcells, dado que ofrece buen número de citas concretas en lo que se refiere a la influencia de los poetas clásicos y contemporáneos sobre esta obra concreta de Miguel Hernández. El poeta, enfrascado por esos días en la lectura de los clásicos del Siglo de Oro, pero cercano también a otros poetas del 27, como Aleixandre, o extranjeros, como Neruda, deja huella de sus lecturas a lo largo de estas páginas y de todo ello queda reflejo puntual en las notas del editor. Una labor de exégesis que agradece mucho la persona que se enfrenta a la lectura del libro.

Por otra parte, el editor parte de una idea que concibe el poemario como un cancionero petrarquista, con todo lo que ello conlleva en cuanto a disposición de la materia amorosa. Miguel Hernández dedica el libro a su entonces novia, Josefina

Manresa, destinataria de todos los poemas de amor que en él se incluyen. La famosa *Elegía a Ramón Sijé* se sitúa no al azar después de 28 poemas amorosos, según clave numérica simbólica del ciclo lunar que Hernández pudo copiar, por ejemplo, del poeta renacentista Juan Boscán. Como el *Canzoniere* de Petrarca, aquí tampoco se nombra a la amada, sólo se sugiere que cada uno de los versos le pertenecen. La disposición de los poemas no sigue el orden secuencial de su biografía, sino un orden literario, también cercano al petrarquismo. No se puede decir que no sea sugerente tal acumulación de circunstancias.

Se ha señalado algún eco, ya débil, de Góngora y San Juan de la Cruz, más presentes quizá en composiciones anteriores del poeta; también de nombres significativos como Garcilaso, Quevedo o Lope, pero apunta también su editor que hay que tener en cuenta a Baltasar del Alcázar, Carrillo Sotomayor, Villamediana o Soto de Rojas para otras influencias. A ese poso de la tradición hay que sumar los ya citados nombres contemporáneos, especialmente Aleixandre o Neruda, que le lleva a la impureza, pero también otros poetas del 27 y anteriores, como Juan Ramón, sin descartar el gusto por la copla popular, presente también en algunos poemas, como el 4, que se inicia como unos versos populares: "Me tiraste un limón".

Balcells lleva a cabo también en la introducción un pormenorizado análisis estilístico del verbo hernandiano que aporta notas sobre su manera de cifrar el lenguaje poético. Una de las cosas que más nos llaman la atención es la presencia de imágenes visionarias que en ocasiones acercan estos versos al surrealismo.

Apunta también el editor usos léxicos concretos que Hernández pudo haber tomado de poetas como Góngora (uso metafórico de *calzar* en el poema 8), San Juan (la *huella* del poema 15), Valle y otros. Pero si algún autor clásico hay que destacar por esta huella es sin duda Quevedo, según señala Balcells, algunas de cuyas imágenes (la *piedra* del poema 2, la *nada* del poema 19) parecen ser con claridad la fuente directa que ha tenido a la vista el poeta de *El rayo*. También el Lope poeta y, sobre todo, comediógrafo, parece estar en la base de otros versos, como señaló también otro buen conocedor de esta poesía, Francisco Javier Díez de Revenga: tanto las *Rimas humanas* como el *Peribáñez* se escogen como modelo de otros poemas.

Fernando de Herrera, el ya mencionado Alcázar, Carrillo de Sotomayor y otros poetas cercanos a la poesía "culta" aparecen con alguna frecuencia entre las notas de esta edición. Con su lectura amena uno recuerda la honda huella de estos versos en otros poetas cercanos en el tiempo y, sentimentalmente a quien esto escribe, "el tiempo amarillo" del poema I sirve de título precisamente a la única obra poética del dramaturgo talaverano Juan Antonio Castro, *Tiempo amarillo*, accésit del Adonáis en 1962; los *Poemas del toro* de Rafael Morales tienen mucho que ver con estos versos y, en especial con el poema 23; la *Elegía a Ramón Sijé* nos recuerda en ocasiones esas otras elegías en las que tan similar es el sentimiento de Joaquín Benito de Lucas, amante de la poesía de Miguel Hernández, es decir, de toda la mejor poesía que parte de nuestra época clásica.

Bien merece tan bello libro el desvelo de un editor como José María Balcells, que ha tenido la gentileza de recuperárnoslo y de explicárnoslo. Así los versos de un creador como Miguel Hernández, que en su propia genialidad son únicos, revelan ahora el rico venero de una tradición clásica que los hace eternos como ella misma y patrimonio común de todos los lectores.

Abraham Madroñal
CSIC

MAINER, José-Carlos y Jordi GRACIA. *En el 98 (Los nuevos escritores)*. Madrid: Visor, 1997. 178 pp. (ISBN: 84-7522-008-8)

Se recogen en este libro las ponencias presentadas en el Seminario "En el 98 (los nuevos escritores)", celebrado en la Universidad de Valladolid en 1996. La intención del mismo era la de vacunar al público ante el aluvión de congresos, conferencias y otros recordatorios que se veían venir con ocasión del centenario de la llamada 'Generación del 98'. Ese propósito queda fijado en una declaración final ('Contra el 98. Manifiesto de Valladolid') reproducida como colofón del volumen y en la que se insta a las entidades competentes (investigadores, profesores, instituciones académicas, ministerios y editoriales) a eliminar por improcedente el marbete de 'Generación del 98' y a replantear los estudios y la didáctica de la literatura española del pasado fin de siglo. No es la primera vez que los coordinadores y colaboradores del volumen manifiestan una militancia tan explícita en lo que podría llamarse la 'lectura revisionista' del problema, una lectura que con justicia ha acabado por imponerse, aunque no sin dificultades y no sin asignaturas pendientes por cubrir, como muy bien explica Jordi Gracia al elaborar el estado de la cuestión.

En la presentación del volumen, José Carlos Mainer, uno de los mejores conocedores del fin de siglo, explica el origen del marbete –el complejo de culpa de Azorín– y denuncia su impropiedad, al tiempo que admite la buena fortuna y resistencia del mismo a los embates de la crítica y propone la solución al problema a través del empleo de unas perspectivas diferentes a las acostumbradas. Por ese camino es por donde pueden y seguramente van a venir las lecturas más refrescantes del fenómeno. Porque es claro que la fecha de 1898 sigue siendo una especie de perturbador imán que empaña gravemente el entendimiento de la producción global de todos y cada uno de los escritores del fin de siglo, ninguno de los cuales publicó en ese año lo más significativo de su obra ni tuvo en él ni en el Desastre una referencia biográfica de primera importancia. Un resultado distinto, complementario y al menos con la misma capacidad reveladora sería, por ejemplo, la lectura derivada de los trabajos publicados en torno a otras referencias temporales (1900, 1910, 1915, etc.), pues en ellos tendrían cabidas producciones menos tópicas pero no menos interesantes, como lo son el esperpento, las novelas de acción de Baroja o los ensayos de Ortega. Otra propuesta sería fomentar los estudios del 'horizonte europeo' o los en-

foques comparatistas, hasta ahora pocos pero iluminadores, como es el caso de la conocida monografía de Hans Hinterhäuser, el reciente trabajo de Dolores Romero o los de aquéllos que explican el Desastre en el contexto histórico de los vaivenes del colonialismo mundial y lo redimen así de una reductora interpretación localista. "Se quiso –escribe Mainer explicando el enfoque general del volumen– hacer la prueba de ver si la formulación de una cronología corta y la revisión de las consiguientes coincidencias de autores y temas parecía un método eficaz y que podía ser extendido a otros momentos. No se trataba de definir, de una vez y para siempre, una taxonomía que siempre acaba por ser el lecho de Procusto: la cuestión era revivir una constelación de fuerzas y de incitaciones, de inercias y novedades, que en 1900 no podía ser la misma que en 1910, ni que en 1915. Plantearse, en suma, qué era lo original y lo caduco, lo estimulante y lo yerto, las vías vivas y las vías muertas, cuando podía hablarse de unos 'nuevos escritores', de una nueva manera de plantearse las cosas. Enunciar 'En 1898' era, por consiguiente, una invitación a la comparación, aunque de hecho, la coyuntura observada abarque las fechas de 1890-1902" (10).

Las colaboraciones, a cargo de Francisco Jarauta (el fin de siglo centroeuropeo), Iris M. Zavala (el modernismo hispanoamericano), Jon Juaristi (Unamuno), Manuel Aznar Soler (Valle-Inclán), el propio Mainer (Baroja), Miguel Angel Lozano (Azorín) y Richard A. Cardwell (Jiménez y los Machado), respetan en general esos propósitos y producen un resultado más fructífero que lo habitual en volúmenes de este tipo, donde la dispersión y la excesiva heterogeneidad acaban casi siempre perjudicando los buenos propósitos de los editores. Algún lector, sin embargo, puede echar de menos una visión general de todo el fin de siglo peninsular o algún trabajo sobre los autores finiseculares 'de segunda fila'. La selección de una coincidente banda temporal para los escritores seleccionados y quizá también la perspectiva escogida por cada colaborador provoca la aparición de unas interesantes y creo que hasta ahora inexploradas recurrencias temáticas o historiográficas que caracterizarían en parte a esa literatura finisecular. Entre ellas estarían la proximidad entre las teorías de la 'intrahistoria' unamuniana (asombrosamente diseccionada por Juaristi), la 'historia interna' de Azorín y la 'esencialidad' machadiana, o también la existencia de una concreta recepción cruzada –armónica y disarmónica– en el seno de ese grupo de escritores.

No sé qué fortuna acabarán teniendo las propuestas aquí postuladas, pero me temo que, para mal nuestro, el marbete 'Generación del 98' sigue resultando demasiado cómodo y demasiado acomodable al didactismo de los sistemas pedagógicos y programas universitarios, y por tanto su desaparición necesitará de más tiempo del que a muchos nos gustaría, al menos en los niveles de los lectores no especializados. Más complicado, me parece, va a ser incorporar esta parte de la producción española o hispánica al *Modernism* occidental sin, al mismo tiempo, tener que admitir sus diferencias. Porque, por ejemplo, si para justificar la invalidez de la oposición Modernismo/ 98 se argumenta que los del 98 aceptaban para sí el apelativo de

'modernistas', habría que ver entonces si Ortega y 'los del 27' admitían también el mismo calificativo. Y si no lo hacían –como yo presumo– fue muy probablemente porque se consideraron diferentes a sus predecesores o porque vieron el modernismo clásico como algo ya pretérito. Será difícil, por tanto, no seguir manteniendo la existencia de identidades propias para la literatura hispánica del fin de siglo y la del 'Modernism', a pesar de que las dos pertenezcan, como quería Juan Ramón, al siglo modernista.

José María Martínez
Universidad de Texas-Pan American

AÍNSA, Fernando. *Espacios del imaginario latinoamericano: propuestas de geopolítica.* La Habana: Arte y Literatura, 2002. 228 pp. (ISBN: 959-03.0202-5)

El autor de este libro es sobradamente conocido por su fundamental dedicación de ensayista y estudioso de las letras hispanoamericanas. Libros como *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986) o *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico* (1992), entre otras monografías y múltiples artículos, trazan una trayectoria sólida y coherente en donde el examen de las respuestas identitarias que ha dado la literatura hispanoamericana se ha ligado al tema de la utopía y, más genéricamente, al análisis del espacio. Precisamente este volumen supone una recuperación de textos dispersos, a los que se añade algún otro original, en donde se perfila esa preferencia por lo espacial, ya sea mediante el repaso al motivo de la isla, la representación de espacios transitorios (el viaje en Cortázar), o la exposición contrastada de dos novelas canónicas de la selva, *Los pasos perdidos* y *La vorágine.* De este último trabajo se extrae una idea, reconocible en otros libros de Aínsa y que permite entrar en un punto decisivo de todo análisis espacial hispanoamericano: "El mapa literario de América posee, en efecto, un gran vacío central. Es la periferia la que ha venido dando un sentido a través de una narrativa escrita, desde y sobre las ciudades que forman como un collar alrededor del continente, pero cuyo corazón sigue siendo un gran hueco sin distancias establecidas y, sobre todo, sin comunicación interior" (140). El vacío último, fin de la búsqueda laberíntica de los héroes de estas novelas "centrípetas" se explica a partir del momento en que ellos nunca dejan su punto de origen en la ciudad, puerto, orilla o costa, lugar desde el cual se concibe la empresa aventurera y se desarrolla la escritura que la cuenta. El trabajo "¿Espacio mítico o utopía degradada? Por una geopoética de la ciudad en la narrativa" resulta una consecuencia lógica de esta afirmación. Todo espacio se transforma simbólicamente desde la vivencia subjetiva del individuo que lo habita. Y así, la literatura hispanoamericana ha generado diversos sentidos a lo largo de su historia, elaborando un abanico que proyecta anhelos arcádicos de un campo, muchas veces ignoto (como sucede en el siglo XIX), y una imagen babélica de un espacio urbano, cada vez más deshumanizado y alienante, tal y como se

comprueba en la narrativa de las megalópolis de finales del siglo XX. Con el término "geopoética" Aínsa muestra la necesidad de establecer una "poética del espacio" geográfico hispanoamericano y, más concretamente, en las ciudades, de forma que la escritura toca unas constantes y proporciona unas imágenes, no necesariamente referenciales, que acaban por identificarse con el ser mismo de las sociedades urbanas (o tal vez con lo que en cierta coyuntura histórica puede entenderse como tal).

El último tramo del libro está constituido por tres calas en la interacción entre literatura culta y cultura popular. En las últimas décadas, como no deja de señalarse, se han abandonado los grandes planteamientos de la nueva novela (ya no tan nueva) y el relato hispanoamericano ha vuelto sus ojos a subgéneros como el policíaco, ha recuperado el humor popular o ha buceado en los temas cinematográficos. Las páginas dedicadas a la relación entre el deporte o la música y la literatura en Hispanoamérica acaso nos digan más sobre esta cuestión que los planteamientos pomposos de algunos "estudios culturales", más interesados en propagar teorías que en hacer estudios de campo.

Por otra parte, en abierto contraste con cierta literatura crítica a la moda, aquí el autor no se siente urgido a dar la enésima explicación acerca de la posmodernidad. Acaso una de las virtudes fundamentales de este libro resida precisamente en la claridad de sus planteamientos, a la vez que su honestidad en la erudición, nunca plegada a cánones dominantes, está abierta a la rica pluralidad de las letras hispanoamericanas.

Javier de Navascués
Universidad de Navarra

CORTÉS, Luis. *Los estudios del español hablado entre 1950 y 1999.* Anejos de *Oralia.* Madrid: Arco/ Libros, 2002. 470 pp. (ISBN: 84-7635-529-7)

El volumen que constituye el objeto de esta reseña ha sido publicado como Anejos de *Oralia,* revista que, bajo la dirección de Luis Cortés Rodríguez en la Universidad de Almería, viene ocupándose desde 1998 del análisis del discurso oral.

La obra se presenta en dos soportes: el de papel y un cederrón en el que se recoge la abundante bibliografía, 4241 obras, que ha generado medio siglo de prestar atención al español hablado. Se distingue en esos cincuenta años cuatro periodos fijados en relación con la emergencia y desarrollo de distintas disciplinas que generan sus correspondientes cuatro capítulos. Por su parte, el cederrón contiene un archivo de 184 páginas en formato Word con la bibliografía, que presenta un esquema común para todos los capítulos en el que se van encajando las referencias bibliográficas, lo que explica que en algunos casos alguna categoría quede vacía por no haber en ese periodo ninguna obra que se ajuste a ella. Si bien es cierto que la presentación en formato informático tiene la ventaja de no ocupar espacio y que la biblio-

grafía puede copiarse así directamente para consultarla en bases de datos, hubiera sido deseable que se hubieran aprovechado las ventajas que ofrece la informática para incorporar un servicio de búsqueda por distintos criterios u otras prestaciones que este soporte permite.

Tras una introducción en la que se delimita el objeto de estudio y se esboza una historia de las aproximaciones a lo oral por parte de las disciplinas que lo han abordado, viene el cuerpo del libro que consta de cuatro capítulos, uno para cada periodo que ha consignado el autor. La obra presenta una cuidada planificación; todos los capítulos tienen una estructura similar: se abren con unas ideas generales para seguir con un epígrafe dedicado a la producción científica de esa época antes de dedicar unas páginas a cada una de las corrientes más relevantes del momento analizado. Como dato destacable cabe señalar la presencia de gráficos que reflejan en forma numérica tres aspectos de cada periodo: 1) distribución de las referencias bibliográficas según distintas entradas principales, 2) distribución de estudios teóricos entre las distintas disciplinas y según se basen en obras literarias o reales y 3) la distribución de referencias bibliográficas según los temas y los niveles (intraenunciado / enunciativo y supraenunciativo) que tratan.

El primero de estos periodos dura quince años (1950-1965), consagrados a los estudios dialectológicos y estilísticos. Como es sabido, ambas disciplinas en origen realizan investigaciones basadas en textos literarios que recogen el habla, lo que, como hace ver Cortés, "iba a dificultar, entre otros aspectos, un acercamiento mayor y más adecuado a los estudios de la lengua espontánea, especialmente al nivel sintáctico" (p. 35). Efectivamente a lo largo del capítulo se puede apreciar que las obras que se mencionan prestan atención a la morfología –especialmente en América– y a la fonética y el léxico –de mayor interés en España–. En cuanto a la estilística, de trasfondo psicologista, es aplicada al español en principio por autores del mundo sajón (el principal cultivador hispánico será Amado Alonso). La estilística sustituirá en determinado momento el método psicologista, que ve tras cada obra la manifestación del alma del autor e incluso de todo un pueblo, por el funcional, orientado al estudio del hecho lingüístico en cuanto funciona de una manera determinada. El capítulo se cierra con un apartado dedicado a "otros trabajos" que no encajan en estas disciplinas y que en muchas ocasiones empiezan a adquirir importancia en periodos posteriores. De hecho, uno de los grandes méritos de la obra es realizar una revisión crítica de la vasta bibliografía de cada periodo poniendo de manifiesto todo aquello que pueda considerarse precursor de lo que más tarde sería el Análisis del discurso. Por ejemplo, algunos estudios en los 50 se ocuparon del funcionamiento de muletillas, inaugurando aun sin saberlo, el análisis de lo que posteriormente se llamarían marcadores del discurso.

El tercer capítulo, "1966-1979. El período de estudios cuantitativos: dialectología social, sociolingüística y psicolingüística del desarrollo", se centra en estas tres corrientes. La fecha de 1966, como es de suponer en una obra de calidad como es ésta, no se toma arbitrariamente. Al contrario, en este año tuvo lugar en Madrid la

primera reunión para el *Proyecto de estudio coordinado del habla culta de las principales ciudades del mundo hispánico*; en Estados Unidos se celebran varios congresos de sociolingüística y se publican libros claves en la disciplina recién nacida. También en esta fecha se realiza el primer trabajo psicolingüístico aplicado a la adquisición del español hablado.

La dialectología, que hasta el momento se había ocupado del ámbito rural, da en esta época el salto a la urbe y, como las otras dos disciplinas, seguirá un método cuantitativo. De hecho, de las tres ramas que hoy desarrolla la sociolingüística (sociolingüística variacionista, sociología del lenguaje y etnografía del habla), será la variacionista la que más éxito tenga por su parentesco con la dialectología y su vinculación al *Proyecto*. En cuanto a la psicolingüística, continúa la preocupación por la adquisición del lenguaje, que ya había surgido años antes, siguiendo dos enfoques: la experimentación y la descripción estructural de los enunciados. De todos modos, pese a centrarse en estas tres disciplinas, como resulta obvio no han desaparecido la dialectología y la estilística del periodo anterior y en un apartado se consignan sus cambios más importantes. Igualmente, se presta atención a los comienzos de dos disciplinas que serán el centro de interés principal en el decenio de los 80: la pragmática y el análisis del discurso.

A partir de este momento los estudios sobre el español hablado cobran tal auge que el incremento de publicaciones resulta espectacular, lo que explica el desequilibro en la extensión de los capítulos; las páginas dedicadas a los dos últimos capítulos triplican casi las dedicadas a los anteriores.

El cuarto capítulo comprende íntegra la década de los 80 y está dedicado al análisis del discurso. Se duplican en esta época respecto a los catorce años anteriores los estudios que confrontan oralidad y escritura para determinar los rasgos característicos de cada una. Conviven en este momento dos tendencias: la corriente analítica, representada por el análisis del discurso, y la corriente cuantitativa, continuadora del periodo precedente. Siguen existiendo de todos modos corrientes tradicionales, encabezadas por la estilística. El cuerpo del capítulo lo ocupan, como no podía ser de otra manera, las distintas direcciones que siguen los estudios de análisis del discurso. Además de consignar los aportes teóricos (veintinueve en concreto) que ayudaron a que el análisis del discurso echara a andar, consigna las aportaciones empíricas de la gramática funcional del discurso, la teoría de la enunciación, el análisis pragmático del discurso, dos corrientes hispánicas, una en Argentina y otra en México, que analizan el lenguaje político y de una corriente posterior, el análisis crítico del discurso.

El capítulo quinto, el más extenso, es el dedicado a los años 90, periodo en que crecen en gran medida los estudios de los distintos tipos del discurso oral. La pragmática cobra especial importancia situándose en el centro del proceso que estudia el lenguaje en su contexto, y a lo largo de unas veinte páginas se explica su relación con el discurso atendiendo, una vez más, a las aportaciones teóricas y a las empíricas entre las que se destaca el estudio de la cortesía. Si en el periodo precedente el

análisis del discurso se había centrado en explicar en qué consisten y cuándo se dan los rasgos de la oralidad, será en éste cuando se ve la necesidad de hacer lo mismo según el género, el registro, el modelo textual y el sociolecto, si seguimos los cuatro grandes bloques en los que el autor agrupa los distintos "tipos de manifestación discursiva". Cada uno de estos bloques da lugar a su correspondiente apartado en el epígrafe "discurso y tipología" como aportaciones empíricas. La sociolingüística tiene también cabida en esta época y el autor consigna una vez más aportaciones teóricas frente a empíricas.

El último epígrafe es independiente del resto del capítulo hasta tal punto que por sí mismo podría constituir uno aparte. El autor explica que "en este último apartado, trataremos de dos temas distintos entre sí pero que por diversos motivos no hemos podido introducir en apartados previos" (415). Un final que trata dos temas interesantes: un recorrido historiográfico por las gramáticas que se han referido a lo oral y una serie de reflexiones sobre la lengua oral en la enseñanza del español.

El libro se cierra con un epílogo que condensa lo dicho con anterioridad y que acaba augurando la conversión del Análisis del discurso en la corriente por excelencia de la lingüística futura. En las últimas páginas encontramos un índice de materias y otro de autores, siempre de agradecer para manejarse mejor por el libro. Únicamente se echa en falta un tercer índice que remita a los gráficos o tal vez su presentación en anexo de manera que puedan contrastarse con facilidad los datos. De todos modos, es éste un pequeño problema que se soluciona fácilmente, ya que todos los gráficos aparecen en las primeras páginas del epígrafe "producción científica" de cada capítulo.

En resumen, es encomiable la labor llevada a cabo por Luis Cortés y el grupo "ilse" de la Universidad de Almería. La tarea acometida es de una envergadura tal que, como se señala en la obra, viene realizándose desde 1998; es de alabar y agradecer el esfuerzo empleado en localizar y leer obras para poner orden en medio siglo de investigación científica sobre el español hablado fragmentándolo en periodos relativamente homogéneos. El estudioso encontrará valiosísima la aportación de esta obra en la que se encuentra comprendida, explicada y contextualizada en un periodo y una corriente concreta la bibliografía más relevante en torno al español hablado.

Mercedes Pérez Felipe
Universidad de Navarra

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Literatura románica en internet, 1: los textos.* Madrid: Castalia, 2002. 464 pp. (ISBN: 84-9740-022-4)

El enorme desarrollo experimentado por internet en los últimos años ha originado un exceso de información que ha planteado nuevos problemas a la hora de locali-

zar y acceder a los contenidos de la red. Los buscadores y metabuscadores que servían para localizar los textos han resultado ineficaces a la hora de discriminar la información, hasta el punto de ofrecer una lista de resultados desmesurada para cualquier búsqueda que se realice. En respuesta a esta situación, los operadores de internet han creado nudos de acceso que controlan y limitan la información por campos o escuelas. No obstante, estos nudos resultan en la práctica difíciles de localizar.

Para acceder a los nudos de información, los estudiosos de la literatura románica cuentan a partir de ahora con el primer tomo de *Literatura románica en internet.* En esta obra se ofrece un índice de direcciones de textos románicos disponibles en la red. Para escoger los textos, el autor parte de una visión general de la literatura románica en la Edad Media. Si bien en un principio el espacio de la literatura románica se extiende por toda Europa, el espacio de la lengua romance se ha ido resquebrajando y dando lugar a las diferentes lenguas románicas. Al mismo tiempo, los centros culturales de Europa van a ir cambiando de sitio de acuerdo con los cambios políticos y económicos. Esta expansión ha provocado un problema de clasificación de las obras que se escribieron en Europa en la Edad Media. Para intentar salvar este problema, Lucía Megías ha optado por establecer una clasificación de las obras por géneros: textos de los orígenes; épica; lírica; ficción extensa, ficción breve; literatura alegórica, sapiencial y didáctica; literatura religiosa y hagiográfica; teatro e historiografía. La finalidad de esta clasificación es acercar al lector la imagen de la unidad cultural románica que se vivió en la Edad Media y que poco o nada tiene que ver con la fragmentación actual de las filologías románicas. La clasificación genérica se complementa con el índice.

Por otro lado, *Literatura románica en internet* se organiza en cuatro apartados: 1) nudos de acceso y buscadores, que organizan la información por temas, que han sido introducidos por los propios usuarios; 2) bases de datos textuales, una herramienta para el estudio de los textos en donde, más allá de su estructura y su forma original, se convierten en un conjunto de datos que pueden ser organizados por diferentes criterios; 3) bibliotecas telemáticas, que dan cabida no sólo a los textos sino también a las imágenes y al sonido, y 4) textos concretos, una lista de autores ordenados por géneros. Los textos concretos se completan con el nombre del reseñado, la fecha de la última actualización, una descripción de los contenidos, procedencia de ediciones, comentario de las posibilidades y las posibles carencias, así como una semblanza del autor o del período, que sitúan la entrada en su contexto. Al final del libro se incluye un índice de autores, obras, centros de investigación e investigadores que convierten esta obra en un manual de referencia.

El resultado es un trabajo concienzudo, meticuloso y preciso que pone en manos del público interesado, sea o no especialista en la materia, una exposición de los recursos relacionados con los textos y autores románicos disponibles en internet. La presentación que Lucía Megías y su equipo hacen de los materiales, su organización y claridad, convierten este libro en un manual imprescindible para todos aquellos

interesados en la literatura del período de los trovadores, tanto para los estudiosos como para el público no especializado.

Adriano Rueda
Universidad de North Carolina, Chapel Hill. EE.UU.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *The Phantom Lady*. Ed. Donald Beecher. Trad. James Nelson Novoa. Ottawa: Dovehouse, 2002. 152 pp. (ISBN: 1-895537-68-1)

La dama duende es, sin duda, una de las más conseguidas comedias de capa y espada de Calderón. Estrenada en Madrid en 1629, fue la primera obra de don Pedro en llegar a los escenarios europeos. Sin embargo, las traducciones al inglés han sido escasas. Según Beecher, las primeras reelaboraciones de principios del XVIII se basaron en una traducción literal de una tal Mrs. Price. Hay que esperar a la primera década del XIX para que aparezca una nueva traducción, esta vez en prosa, atribuida a Lord Holland. Ya en el siglo XX, concretamente en 1961, se publica la traducción en verso de Edwin Honig (41-50). Por todo ello, hay que celebrar la publicación de esta nueva traducción en prosa a cargo de James Nelson Novoa, excelentemente editada y anotada por Donald Beecher.

El texto traducido por Novoa es el editado por Valbuena Briones en 1976, y no el más recientemente fijado por Fausta Antonucci (1999) que, explica Beecher, apareció una vez iniciada la traducción, y en el que encontraron escasas variantes que afectaran seriamente al trabajo del traductor. Sí se han servido, sin embargo, de algunos valiosos datos recogidos en sus exhaustivas anotaciones. Aunque reconocen los méritos de la edición de Antonucci, encuentran injustas sus objeciones a las notas textuales de Valbuena Briones, y las atribuyen a un deseo de justificar una nueva edición crítica (57-8). En primer lugar, me gustaría puntualizar que ninguna de las dos ediciones mencionadas son ediciones críticas. La misma Antonucci explica que, dado el gran número de contaminaciones textuales existentes, es imposible establecer un *stemma* que refleje las relaciones entre los textos del XVII, que son los que ella utiliza (LXVI). Por tanto, ha preferido ceñirse a la *princeps*, tal y como hizo Valbuena Briones en su día, utilizando las variantes de otros testimonios tan sólo cuando la lectura de la *princeps* es defectuosa (LXX). La novedad con respecto al trabajo de Valbuena Briones es que Antonucci utiliza tres ediciones que aquél no tuvo en cuenta: las de Valencia y Zaragoza de 1636, y la de Lisboa de 1647, derivada de la de Zaragoza. Las ediciones de Valencia y Zaragoza, según Antonucci, no fueron autorizadas por el autor, y presentan numerosas variantes con respecto a la *princeps*, fundamentalmente en la tercera jornada, que llega a tener una dinámica de los hechos diferentes. Al igual que hicieran Rey Hazas y Sevilla Arroyo en 1989 y Serrano en 1992, Antonuccci incluye en un apéndice la tercera jornada tal y como aparece en las ediciones de Valencia y Zaragoza, con los versos numerados y anotados. Es verdad que es injusto descalificar las anotaciones de Valbuena Briones, pero hay que

reconocer el mayor rigor y exhaustividad del aparato crítico de Antonucci quien, además, en su introducción, expone un valiosísimo y pormenorizado estado de la cuestión de los estudios críticos sobre *La dama duende*. Esto no quiere decir que yo considere inadecuada la elección del texto de Valbuena Briones para llevar a cabo esta traducción. Al fin y al cabo, como señala la misma Antonucci, Valbuena Briones fue el primero en editar la *princeps* y no la *Primera parte* de Vera Tassis, teniendo en cuenta, también por primera vez, los manuscritos del XVII conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (LXVI). Y es cierto que el texto fijado por Antonucci no varía sustancialmente del editado por Valbuena.

Dadas las dificultades que presenta el traducir las formas métricas españolas al inglés sin que se produzca una alteración de la textura y el tono de los versos, Novoa opta por una traducción en prosa en la que consigue, con éxito, conservar muchas de las cualidades poéticas del texto original, o la espontaneidad e ironía del habla de Cosme, el gracioso de la comedia. Al quedarse solo por primera vez en el cuarto de Don Manuel, Cosme, hablando consigo mismo, elabora un largo discurso plagado de coloquialismos por medio de los cuales Calderón consigue plasmar muchos de los rasgos definitorios de la figura del gracioso: el amor al vino, la resistencia a obedecer las órdenes del amo, su tendencia a sisar en los viajes... Así, por ejemlo, en los versos 777 y 778, Cosme dice: "Salirme un rato es justo/ a rezar a una ermita". La traducción de Novoa, "I've a mind to seek out some crazy tabernacle where I can find a few drops of refreshment for my parched soul" (84), aunque bastante libre, consigue hacer comprensible para el lector de habla inglesa el eufemismo popular de la época para referirse a taberna, al mismo tiempo que conserva el gracejo característico del habla del criado.

Sólo en dos ocasiones Novoa no traduce en prosa, sino en verso. Es el caso del cantarcillo en el que Cosme parodia el célebre cantar popular de *La niña de Gómez Arias* (vv. 1568-72) en la segunda jornada, y de los sonetos intercambiados por Don Juan y Beatriz también en la misma jornada (vv. 1889-1916). De esta manera puede mantener la sensación de ruptura que ambos fragmentos introducen en el texto español. Por último, hay que resaltar que queda incluida en un apéndice la traducción de aquella sección de la jornada tercera que, en las ediciones de Valencia y Zaragoza, difiere totalmente del texto de la *princeps*.

Como apuntábamos en un principio, esta muy lograda traducción del texto va acompañada de una extensa y completa introducción en la que Donald Beecher logra presentar al lector un minucioso panorama de aquellos aspectos de la obra más debatidos por la crítica, al tiempo que expone su propia y acertada lectura de la comedia, alejada siempre de toda interpretación anacrónica y carente de perspectiva histórica.

Comienza Beecher con unos breves apuntes sobre la vida de Calderón, para pasar a enmarcar *La dama duende* en un género que él califica como problemático, el de la comedia de capa y espada. Problematicidad que se deriva del debate crítico sobre la posible seriedad de este tipo de comedias, particularmente a partir de las pu-

blicaciones de Wardropper de mediados de los sesenta, en las que se defendía una continuidad entre las comedias y las tragedias. Frente a Wardropper y toda la crítica que se acerca al género partiendo de presupuestos afines, se encuentran aquellas interpretaciones que contemplan la comedia de capa y espada como una forma más de entretenimiento, destinada a divertir al público de los corrales. Beecher adopta una postura intermedia: si bien se niega a atribuir una exagerada seriedad a obras eminentemente cómicas, sí resalta la existencia de ciertos elementos perturbadores (los celos, el código del honor, la propensión a desenvainar la espada o el confinamiento de las mujeres) que no dejan de oscurecer la innegable comicidad del género. Por tanto, el sentido de estas comedias reside, fundamentalmente "in the eye of the beholder" (22).

Para Beecher, a pesar de que en ella están presentes los aspectos oscuros y problemáticos mencionados, *La dama duende* es, fundamentalmente, una obra festiva creada para celebrar una ocasión también festiva, el bautizo del príncipe Baltasar Carlos (23). En ella se desarrolla la historia de amor entre un hombre y una mujer de la alta sociedad que, para satisfacer sus deseos, deben vencer los más increíbles obstáculos, tales como el encierro de Ángela como viuda, la vigilancia de los hermanos, o la necesidad de respetar las normas impuestas por el código del honor. La intrincada trama nos conduce a una peripecia final, que resuelve en matrimonio la relación sentimental. Acierta Beecher al afirmar que es este final el que hace que los códigos de conducta que pudieran ofender la sensibilidad de un lector moderno, deban contemplarse también como recursos dramáticos destinados a crear suspense en una comedia de tema amoroso (28). Expone y rechaza las lecturas recientes de la obra, que ven en Ángela una víctima del patriarcado luchando por su libertad personal como mujer. Al fin y al cabo, ni ella ni Beatriz pretenden subvertir el sistema, simplemente intentan burlarlo, manteniendo la apariencia de respeto al orden establecido (39). Coincido plenamente con Beecher cuando comenta que hacer una lectura de un personaje de comedia, a partir de ideologías ajenas a la mentalidad social del siglo XVII es sacrificarlo al anacronismo (38). Se aleja también de las lecturas simbólicas y alegóricas de la comedia. Como Antonucci, piensa que muchas de ellas están basadas en una mala lectura del texto, al que imponen una seriedad atípica (45).

Completan la calidad de la edición una extensa bibliografía y las notas textuales agrupadas al final, indispensables para una mejor comprensión de la comedia. Por todo ello, felicitamos a los lectores de habla inglesa por la aparición de esta nueva y conseguida traducción de *La dama duende*, seriamente editada, que les permitirá disfrutar y entender en profundidad los entresijos de una de las mejores comedias de capa y espada del teatro áureo español.

Carmen Saen de Casas
Centro Graduado. Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY)

GARCÉS, María Antonia. *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2002, 349 pp. (ISBN: 0-8265-1406-5)

> Cuando llegué cautivo y vi esta tierra
> tan nombrada en el mundo, que en su seno
> tantos piratas cubre, acoge y cierra,
> No pude al llanto detener el freno.

María Antonia Garcés, profesora de Cornell University, presenta una novedosa y erudita obra de tema cervantino y argelino, titulada *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale.* La obra, dividida en cinco capítulos, estudia en detalle el cautiverio de Miguel de Cervantes en Argel (1575-1580) y sus efectos sobre la ficción del autor. La valiosa introducción, "Cervantes: Trauma and Captivity", pasa revista al estado actual de los estudios sobre el cautiverio cervantino y plantea vínculos entre trauma y creación en autores como Emanuel d'Aranda en el siglo XVII, o Primo Levi y Álvaro Mutis en el siglo XX. Los primeros dos capítulos, de corte biográfico, examinan minuciosamente la experiencia argelina de Cervantes con amplia documentación de archivo, a la vez que recrean el complejo mundo sociopolítico de la capital corsaria mediterránea en el siglo XVI. Los tres últimos capítulos analizan los efectos de la experiencia traumática argelina en la obra de Cervantes, desde *Los tratos de Argel* hasta el *Persiles,* utilizando para ello un enfoque histórico que se enriquece con el uso de teorías psicoanalíticas sobre el trauma.

Ilustran el libro preciosos grabados y mapas del siglo XVI y XVII que pintan acontecimientos históricos, lugares y personajes relacionados con Argel en la época moderna, así como una visión aterradora de las torturas sufridas por los esclavos cristianos en Berbería. La cuidadosa edición de la obra por parte de Vanderbilt University Press, hace que la lectura de la misma sea doblemente grata.

El estudio de la profesora Garcés ofrece un análisis minucioso del enclave argelino a fines de 1570 –hervidero de intrigas y tratos secretos entre turcos, jenízaros, judíos, berberiscos, marroquíes, renegados y cristianos– y de la enigmática figura del cautivo Cervantes. Se vale para ello de testimonios bien documentados, brindados por el mismo manco de Lepanto o por testigos de su vida en Berbería. De particular interés resulta la recreación de la vida en Argel de los cautivos cristianos amantes de las letras, como Cervantes o sus amigos Antonio de Sosa y Antonio Veneziano, entre otros. También se desgranan las relaciones de Cervantes con poderosas figuras del gobierno argelino, como el *beylerbey* Hasán Veneciano y el renegado Haggi Murad (Agi Morato), quien establecería los primeros acuerdos para las treguas entre el imperio otomano y el de los Austrias en 1572. Los novedosos aportes de la profesora Garcés sobre la amistad entre Miguel de Cervantes y el clérigo portugués Antonio de Sosa, identificado como el verdadero autor de la *Topografía e historia general de Argel,* editada por el benedictino fray Diego de Haedo (Valladolid, 1612), resultan esclarecedores. El Dr. Sosa no sólo aparece como mentor y consejero del joven Cervantes, sino que surge como una figura de gran ascendiente entre numerosos cautivos cris-

tianos de Argel, desde galeotes de la más baja extracción social hasta letrados y hombres de la Iglesia, como fray Juan Gil, procurador de la Orden de los trinitarios. El misterio en torno a la identidad del Dr. Antonio de Sosa merece ser aclarado, no sólo por su confirmada autoría de la *Topografía e historia general de Argel,* sino por su posible influencia intelectual sobre el futuro autor del *Quijote.* Nos hubiera gustado que la profesora Garcés hubiera aportado datos más concluyentes sobre la posible vinculación de este clérigo a la Orden de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta), y esperamos que lo haga en un próximo estudio dedicado a Sosa.

La autora se interesa especialmente por la porosidad de las fronteras entre el mundo de los musulmanes y el de los cristianos, demostrando la extraordinaria fluidez entre estas culturas en la cuenca mediterránea. Su enfoque sobre la vida de los renegados en Argel y su exploración de la fascinación de Cervantes por estos personajes que vivían a caballo entre dos mundos son especialmente valiosos. Otra frontera que resulta cuestionada por este libro es la que separa la vida de la obra. Partiendo de postulados adelantados por Jacques Derrida en *Otobiographies,* la autora examina la adopción del apellido *Saavedra* por parte de Miguel de Cervantes. Vincula este evento primordial a una serie de acontecimientos significativos que cruzan la vida y la obra del autor, como la composición y puesta en escena de *Los tratos de Argel* (ca. 1583), donde el protagonista y álter ego de Cervantes lleva el nombre de *Saavedra;* los vínculos simbólicos de este apellido con el legendario *Saavedra* que inspiró el romance "Río Verde, Río Verde" que aparece en el romancero de Pérez de Hita, entre otras versiones de este romance; el matrimonio de Cervantes con Catalina de Salazar, en diciembre de 1584, y el nacimiento de su hija natural, llamada Isabel de *Saavedra,* en ese mismo año; y la muerte del padre, Rodrigo de Cervantes en 1585, entre otros sucesos memorables que marcan estos productivos años cervantinos. En su lectura del apellido y firmas de Cervantes, la autora se mueve entre las vivencias y la obra del autor, construyendo hipótesis creativas que surgen de la frontera entre vida y literatura. Su propuesta de que *Saavedra* representa una encarnación de la frontera –tanto la frontera entre la vida y la muerte como las fronteras geográficas y culturales entre cristianos y musulmanes que Cervantes cruzaría muchas veces– es una propuesta sugestiva. Siguiendo estos parámetros, la autora adelanta que Saavedra es, simultáneamente, una firma, una geografía y una cicatriz en Cervantes.

El postulado central de este libro es que el trauma del cautiverio marca toda la obra de Cervantes, desde las primeras obras dramáticas y narrativas escritas después de su liberación hasta su novela póstuma, el *Persiles.* En el caso de Cervantes, sugiere la autora, el trauma lleva a la creación, una hipótesis que demuestra lúcidamente a través de su libro. Su examen de la forma en que la experiencia traumática retorna insistentemente a la obra cervantina, en especial a través de la recreación de la tormenta inicial y de la subsiguiente captura por los corsarios argelinos, resulta esclarecedora. La autora demuestra que Cervantes no trató únicamente de plasmar en una narración su experiencia de cautivo, sino que cuenta y reelabora dicha experiencia una y otra vez, obstinadamente, a lo largo de diversas obras, como si el im-

perativo de contar la experiencia de Argel se hubiese convertido en la tarea de toda una vida. Las conexiones entre la experiencia traumática de Cervantes y la de Primo Levi en un campo de concentración del siglo XX, y el análisis de la forma en que estas experiencias reaparecen en la obra del escritor español y la del italiano, a cuatro siglos de distancia, ayudan a poner en claro la peripecia cervantina y a leer a Cervantes de otra manera. La huella del cautiverio en la vida y obra de Cervantes aparece, entonces, como un eterno retorno a un núcleo central: la de Argel de 1575, la fantasmagórica Argel de sus años mozos.

El estudio de la profesora Garcés es una contribución brillante y erudita a los estudios cervantinos, tanto por su fina lectura de la obra de Cervantes como por su concienzuda investigación histórica y bibliográfica, las cuales le permiten recrear el impacto del complejo ambiente argelino de finales del siglo XVI en la producción cervantina. Merece especial atención, asimismo, el análisis de los efectos del trauma del cautiverio norteafricano en el pensamiento y la obra del héroe de Lepanto. Se trata, en definitiva, de un trabajo espléndido que se lee con sumo placer.

Krzysztof Sliwa
Universidad de Vanderbilt. EE.UU.

GARCÍA DÍEZ, Félix-Antonio. *Antología poética (1994-2002).* Madrid, 2002. 157 pp.

Hace poco ha salido a la calle la *Antología poética* de Félix-Antonio García Díez que reúne siete libros suyos publicados a partir de 1994, fecha en la que el poeta ya había entrado en años. El poeta no sólo se lleva la palma en la tardanza a la hora de darse a conocer al público, como observa Eugenio de Nora en el prólogo del libro, esta antología es también una demostración de que la edad no constituye obstáculo para la fuerza creadora de un hombre maduro por no decir sabio.

Es un poeta de vuelta de casi todas las cosas y no tiene ninguna necesidad de hacer concesiones a la tribuna, ni deslumbrar con experimentos y osadías, ni temáticas ni formales. En cuanto a lo último demuestra con maestría envidiable sus capacidades de versificación elaborando con la misma perfección sonetos *(Herir el aire, Huellas perseguidas, Sonetos al atardecer)* y décimas *(De rojo y ámbar)* como maneja soberbiamente el verso libre *(Del tiempo y la palabra, La luz de esta materia, Cenizas sobre las aguas).*

Precisa su forma de hacer en el poema "Poética" de *La luz de la materia* cuando dice:

> Los versos se estructuran
> buscando consonantes,
> rescatando vocablos
> de antiguos palimpsestos
> para epitalamio de isócrona medida,
> o rompen como olas
> contra el cantil del viento
> su melena de espuma deshojada.

García Díez no busca nunca el efecto deslumbrante en sus poemas, la suya es una lírica sincera, auténtica, profunda y directa. "¿Cómo podría yo, cómo podría/ decir te quiero sin decir te quiero?" sostiene rotundamente en el soneto "A la verdad" y ésta es su actitud permanente: decir las cosas como son, pero diciéndolas de forma tan escultóricamente sólida que el lector queda asombrado. Si se pueden comparar dos artes y dos formas de hacer no vacilaría en comparar el modo de hacer de García Díez con la de un escultor, sus versos son como trazos de cincel tallados en mármol.

"No buscaré el lenguaje deslumbrante,/ sino el de la verdad, ni ese relumbre/ que da a la rima el encabalgamiento", dice con humildad, y es cierto, aunque le salen unos encabalgamientos extraordinarios de una expresividad que admiro desde que conozco la obra de este poeta.

> Si un verso sale alguna vez brillante
> no lo desdeñaré, mas, por costumbre
> me dejaré llevar del sentimiento.

Este terceto resume la actitud temática fundamental que subyace al modo de trabajar del autor leonés, dando también testimonio de su modestia, porque de versos brillantes está repleta su obra, igual que de sentimiento auténtico.

Dada la edad avanzada del poeta no extraña que predominen los temas típicos de la senectud, las reflexiones sobre la fugacidad del tiempo, la cercanía de la muerte, la frivolidad de las aspiraciones cotidianas. ("Ven a buscarme silenciosamente./ No me alertes, Señor, de tu venida".) Pero sorprenden también los conmovedores poemas de amor que tienen un aire tan joven y apasionado y tan maduro y juicioso a la vez que nos revelan manifiestamente que el amor no tiene edad y que se puede eternizar en versos de marmórea belleza:

> Tú eres música, mujer:
> mar de música infinita,
> melodía donde habita
> la hondura de tu querer.

Y siempre está presente el anuncio y recuerdo resignado y a la vez sereno de la caducidad "Me olvido de los sueños y me ciño/ a la pura verdad. Serenamente/ voy contando los días".

Los versos de García-Díez no deberían figurar sólo en esta antología sino en todas las antologías de la lírica española, no sólo por su extrema y conmovedora belleza, sino también porque rebosan profunda madurez y sabiduría.

Kurt Spang
Universidad de Navarra

CASADO VELARDE, Manuel. *El léxico diferencial de Don Benito: vocabulario común.* Don Benito: Ayuntamiento, 2002. 265 pp. (ISBN: 84-931478-7-7)

Pocas voces tan autorizadas como la de Zamora Vicente para felicitar a un lingüista por su aportación a la dialectología extremeña. Así sucede en la carta-prólogo que abre *El léxico diferencial de don Benito,* lo que convierte este libro en objeto de obligada reseña, tarea a la que dedicaré las líneas que siguen.

Casado, de sobra conocido como estudioso de la lengua española, se acerca en esta ocasión al habla de Don Benito, su localidad de origen, dato este último en absoluto anecdótico tratándose de un estudio dialectal. Más aún cuando estamos –no nos deja olvidarlo el autor– ante un análisis del vocabulario común, de pervivencia mayor que el propio de léxicos específicos, al que, por otra parte, suelen dedicarse la mayor parte de los vocabularios regionales, siguiendo el tradicional método de "palabras y cosas".

La justificación del estudio nace, precisamente, del intento de recoger los elementos constitutivos de la personalidad léxica de esta zona pacense, dotada, como cada rincón de nuestra geografía, de unas peculiaridades lingüísticas propias, no necesariamente exclusivas, que contribuyen a configurar la fisonomía de la lengua española. Ese aspecto diferencial, como desvela ya el título y declara explícitamente su autor en las páginas introductorias del libro, es el objetivo que se persigue con este vocabulario, elaborado a partir de encuestas y de textos escritos, que toma como punto de referencia la última edición del diccionario académico.

Desde esta perspectiva, el autor clasifica el léxico que le sirve como corpus de acuerdo con la notación diatópica, ya sea por presencia o ausencia, que el DRAE ofrece sobre la voz en cuestión, lo que le permite llegar a un apartado de "dombenitefismos léxicos" (31-40).

A su vez, la orientación semántica le hace dividir las voces estudiadas en torno a dos grandes esferas conceptuales (40-54), la de las cualidades personales y la de las acciones, con la inclusión en esta última del aspecto más innovador de este trabajo, un subgrupo dedicado a las "expresiones ponderativas y marcadores textuales", que "no suele ser habitual en los trabajos tradicionales de carácter dialectal" (53).

Concluye esta primera parte del libro con la ratificación, a partir de los datos examinados, de la raigambre leonesa del léxico de Don Benito y su concomitancia con las áreas andaluza y americana (54-6).

A continuación, y tras una completa descripción metodológica de la "estructura de los artículos" (57-9) que se estudian, llegamos al *Vocabulario* (61-254), en el que destaca el apartado último en el orden de presentación de cada término, denominado "observaciones", donde se hace patente, de forma espontánea y "deliciosa", como dice Zamora en el prólogo arriba mencionado, el agudo instinto lingüístico, respaldado siempre con el criterio científico más riguroso, del profesor Casado (ver, a modo de ejemplos, *bisarma, boína* o *bolindre*).

Además, se lee sistemáticamente en todos los artículos del corpus la "comparación con el español estándar", basada en los datos que proporciona el DRAE de 2001

(22ª ed.) sobre cada entrada, sin que falten "observaciones" sobre la consideración de algunos de ellos en el *Diccionario del español actual,* de Seco, Andrés y Ramos.

Por último, no podía faltar en ninguna de las voces estudiadas la "información lexicográfica" que aportan los vocabularios, tesoros y atlas lingüísticos ya existentes sobre otras áreas geográficas, fundamentalmente del oeste y sur peninsulares y del otro lado del Atlántico, sin que por ello se olviden zonas de la Península dialectalmente más diferenciadas de la extremeña –las orientales–, representadas por la referencia a obras como el ALEANR (*Atlas lingüístico y etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*) o el *Vocabulario navarro,* de J. Mª Iribarren, junto con las que pueden constatarse en la completa lista bibliográfica de las páginas finales (255-65).

Todo lo expuesto muestra la gran utilidad de este trabajo para el quehacer dialectológico futuro y obliga a sumarse a la felicitación con la que se iniciaba este pequeño recorrido por *El léxico diferencial de Don Benito.*

Cristina Tabernero
Universidad de Navarra

VEGA, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda.* Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2002. 360 pp. (ISBN: 84-376-1989-0)

La obra en prosa del Fénix de los Ingenios ni ha generado un *corpus* crítico significativo ni ha disfrutado de una acogida de público comparable a la de su teatro o su poesía. No obstante, la meritoria edición de Antonio Carreño intenta subsanar esta deficiencia al recoger en un volumen de fácil acceso las cuatro novelas cortas de Lope: *Las fortunas de Diana, La desdicha por la honra, La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo.* Pese a la variedad genérica que abarcan y a su génesis en imprenta dentro de dos colecciones misceláneas distintas del Fénix (fueron publicadas en su momento dentro de *La Filomena* [1621] y *La Circe* [1624]), las cuatro novelitas también muestran poseer unidad y múltiples paralelos, como enfatiza el editor. En una introducción amplia de cerca de 100 páginas, Carreño muestra cómo las obras tienen una concepción común, una clara relación estructural y conforman una "poética de la novela" concreta del autor.

En la primera sección de la introducción, Carreño hace un resumen general del estado de la (poca) crítica que han despertado las novelas así como el tema principal de ésta: la relación entre las *Novelas ejemplares* de Cervantes y las de Marcia Leonarda (a cuya persona dedica unas páginas). Para Carreño, las técnicas de uno y otro escritor áureo se diferencian pues la novelas de Lope "barajan la imitación de un modelo y a la vez su desviación" (33).

En "El Arte nuevo de hacer novelas" de Lope destaca Carreño una serie de directrices fundamentales: la omnipresencia de la receptora ideal de las novelas, Marta de Nevares/ Marcia Leonarda, la profusión de digresiones y glosas sobre la acción que ejerce el propio Lope, la variedad episódica y genérica de cada uno de los relatos, la

inevitable aparición del mecenas como receptor de la obra, la interrelación genérica con el teatro y la discusión sobre el concepto de verosimilitud. Es decir, como explica el editor: "Lope reajusta el modelo y su poesía a la idiosincrasia de los módulos narrativos previos, en la frontera entre el poema extenso escrito en verso (variedad de episodios), el escrito en prosa (recorrido espacio-temporal), y el escenificado sobre las tablas: la comedia. Su fin inmediato es entretener a quien lee. Lo relatado había de ser creíble y el proceso de la peripecia debía realzar la *admiratio* a quien lo sigue" (28).

En primer lugar, las novelas no tienen el rótulo de "ejemplares" (que siguen tantos modelos postcervantinos), es decir, Lope impone el nombre de su dama dentro del título lo que busca superar el modelo narrativo más obvio en España. De este modo, es fundamental para el mensaje de la obra el juego seductor entre narrador y narrataria. Carreño parte de un eje teórico estructuralista y narratológico para describir las articulaciones entre Lope como narrador histórico, real e implícito y Marta de Nevares/ Marcia Leonarda como narrataria histórica, implícita e ideal respectivamente. Tanto el autor como la receptora se dividen en otros muchos en la narrativa lopesca en diversos espacios de diálogo y de galanteo amoroso. Esta es una clara evolución con respecto a la narrativa cervantina. En segundo lugar, es fundamental la noción del intercolunio o digresión pues permite una focalización diversa, comenta sobre lo narrado, apunta un excurso filológico, lingüístico, y otorga una cierta oralidad al esquema narrativo lopesco. etc. Como no podía ser menos en el dramaturgo nacional, la tercera característica del "arte nuevo de hacer novelas" de Lope es la representabilidad de las obras, sustentada, a su vez, en el juego metaficcional que establece con Marta/ Marcia como constructo ficcional (38). Las novelas se acercan sobremanera a los esquemas dramáticos que el propio Lope hiciera comunes en el teatro: doble trama amorosa, enamoramientos a primera vista, equívocos, tormentos, viajes por mar, etc. Es decir, las de Lope son "novelas teatrales" que, al igual que las "comedias novelescas", rompen la barrera genérica, pues incluso se podrían dividir en tres jornadas. Así, en *Las fortunas de Diana* los jóvenes amantes se separan pues el padre de la amante no ve con buenos ojos la relación (primera jornada), la moza se viste de hombre mientras el amante es acusado injustamente de un delito (segunda jornada) del que sólo se salvará por medio de la anagnórisis final de ambos que lleva al casamiento (tercera jornada). Es decir, la novela es un cúmulo de las múltiples convenciones dramáticas clásicas del teatro de Lope. *La prudente venganza* introduce el tema de los papeles cruzados, el adulterio y el honor manchado. Carreño apunta que hay múltiples conexiones entre esta novela y los dramas de honor de Lope como *El castigo sin venganza* o *Los comendadores de Córdoba.* Pese a esta temática, en muchas ocasiones Lope, en sus comentos a la Marta verdadera, realza la convivencia adúltera y hasta sacrílega, con el retintín de quien le dirige unas narraciones epistolarias a su adúltera amante, por ejemplo, la muerte de los amantes no pasa de ser mera convención en las tablas. A partir de la figura emblemática del peregrino, *La desdicha por la honra* recurre al esquema clásico de agnición, peripecia y anagnórisis del teatro clásico y de la novela bizantina.

Además de Marcia Leonarda, los mecenas de las respectivas obras tienen importancia como narratarios, pues determinan el argumento fundamental de las novelas. En *Guzmán el bravo* Lope procura ir más allá del esquema teatral con el fin de loar la grandeza del Conde-Duque de Olivares pues en esta *novella* relata eventos familiares del privado amén de entrecruzar la referencia mitológica (Guzmán el bravo) con la histórica (el privado Gaspar de Guzmán). En *Las fortunas de Diana* "se enmascaran dos destinatarios: Vuestra merced (*Marcia Leonarda*) y la señora Leonor Pimentel, a quien le dedica el conjunto de la obra" (56).

Genéricamente las novelas espigan lo mejor de los métodos narrativos áureos. *Las fortunas de Diana* lindan con la novela bizantina, *La desdicha por la honra* se acerca a la novela morisca, *La prudente venganza* se acerca al relato epistolar y rompe la barrera genérica para acercarse a la comedia nueva. Finalmente, *Guzmán el bravo* bordea la novela caballeresca. Carreño apunta una posible razón para esta multiplicidad genérica: "tal vez las cuatro modalidades narrativas fueron escritas para hacer frente a Cervantes; o fueron resultado de una intensa lectura del modelo previo, seguida de asimilación, rechazo o mixtura de ambos propósitos" (56). En términos teóricos Lope destaca la verosimilitud de lo narrado y la conceptualización de los relatos como historias lo que hace que tome partido en la discusión del momento sobre la realidad o falta de veracidad de la ficción.

Con respecto al resto del aparato marginal de la obra, sigue a la introducción y estudio una bibliografía muy trabajada de unas 35 páginas. Aunque ordenadas alfabéticamente, se registra lo escrito sobre Lope en lo que constituye la más profunda recensión de su prosa realizada hasta el momento. Además, se incluyen desde textos generales de información para los no especialistas como el libro de Ernst Robert Curtius (en su versión inglesa, *European Literatures and the Latin Middle Ages.* Trad. William Trask. Nueva York: Bollingen, 1953) a libros de probable poco interés para los no académicos como el *Cancionero antequerano* (Ed. Dámaso Alonso. Madrid: CSIC, 1950), lo que descubre la intención comprensiva de la bibliografía. Las notas a pie de página son profusas en los inicios de cada novela y descienden en tamaño cuando la trama ya está dispuesta ante el lector, lo que permite una más fácil lectura. Finalmente, la edición se ha realizado con bastante cuidado y no hemos encontrado erratas significativas en la obra ni en la introducción.

En breve, la edición de Antonio Carreño de las *Novelas a Marcia Leonarda* debe marcar un momento en la historia de la recepción y difusión de estas obras. La crítica sobre Lope debe de estar de enhorabuena por esta muy significativa contribución a un campo, el de la prosa lopesca, que necesita, sin duda, mucha mayor atención de la que tradicionalmente se le ha otorgado.

Julio Vélez-Sainz
Universidad de Massachussets, Amherst. EE.UU.

GARCILASO DE LA VEGA. *Obra poética y textos en prosa.* Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. 351 pp. (ISBN: 84-8432-173-8)

La presente edición de las obras de Garcilaso, a cargo de Bienvenido Morros, continúa una larga tradición que se remonta a mediados del siglo XVI, iniciada por los académicos salmantinos y que consistió en editar la obra del príncipe de los poetas para un público mayormente compuesto de universitarios. La presente edición está bien presentada, con buena tipografía y buen papel. Se divide en tres partes principales, a saber: la obra poética de Garcilaso (las coplas, los sonetos, las canciones, las elegías, la epístola a Boscán, las églogas y las odas latinas), la obra en prosa del poeta (varias cartas y el testamento), y la "Noticia de Garcilaso de la Vega" por el editor, que sirve de introducción al estudio más profundo de la vida y obra del poeta.

En los apartados en los cuales se encuentran las obras en verso y en prosa, sobresale la buena presentación de las obras individuales con el aparato crítico de las mismas. El texto de las obras se basa en la edición realizada por el mismo editor y publicada por la Editorial Crítica (1995). El editor le advierte al lector que aunque el texto base es la primera edición impresa, lo ha corregido según lo ha considerado necesario.

Como es de esperar de una edición de este tipo, primero se presenta el poema o texto en prosa, luego debajo del texto, el editor agrega una breve introducción que intenta fechar la composición de la obra, si es posible, y luego orientar al lector hacia los temas más destacados en la composición. En unos casos, se resume lo que han dicho los primeros comentaristas de Garcilaso y se acaba cada introducción con una observación general de la fuente o las fuentes que podrían haber inspirado a Garcilaso en su propia composición poética. Para las odas latinas, el editor también agrega una traducción en prosa de la obra. Por lo general, las interpretaciones presentadas en estas introducciones suelen ser de índole tradicional, en muchos casos explicando cómo se relacionan con la vida amorosa o política del poeta, aunque, ciertamente, el editor no aboga por una sola interpretación y no descarta la posibilidad de otras.

En conjunto abundan apuntes filológicos que facilitan la lectura del texto. Éstos, en muchos casos, clarifican la definición de un vocablo o explican la sintaxis de un pasaje complicado. Además, hay muchas anotaciones que señalan las fuentes particulares en las cuales se basan pasajes específicos del poema. La mayoría de las anotaciones de este tipo se refiere a las obras de Virgilio, Horacio, Petrarca, Sannazaro y otros poetas clásicos e italianos que ejercieron alguna influencia en la producción poética de Garcilaso. En muchos casos, el editor también ofrece el texto original de la fuente, aunque desafortunadamente sin acompañarlo con su traducción al castellano. (Sin embargo, en su ensayo crítico, al final de la edición, el editor sí incorpora una traducción de lo allí citado). A pesar de lo anteriormente

señalado, Morros siempre indica claramente la obra en la cual se encuentran estos pasajes.

La última parte de la edición, "Noticia de Garcilaso de la Vega", que sirve de introducción postergada, se divide en cuatro secciones distintas: el autor, la obra, el texto, y la crítica. El primer apartado incluye datos sobre la vida del poeta, incluyendo sus problemas con el Emperador y sus amores, entre los cuales figura una amante recién descubierta, doña Guillomar Carrillo Ribadeneira, madre de un hijo bastardo de Garcilaso.

En la siguiente sección, "Obra", el autor analiza varios aspectos de la obra del toledano y la influencia de la cultura en sus creaciones poéticas. A mi parecer, los párrafos dedicados a elucidar el concepto de género son los más valiosos. Morros explica sucintamente, por ejemplo, la relación de los sonetos de Garcilaso con los de los poetas italianos, además de enumerar las varias modalidades según las cuales el poeta compone estas piezas poéticas. A continuación, el autor describe y analiza algunos de los temas fundamentales de Garcilaso, entre los cuales figuran el amor, el destierro, y la religión. Falta, sin embargo, uno de los temas importantes: la amistad. Heiple, en su *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, destaca la importancia que tiene este tema a lo largo de la vida y obra de Garcilaso, y aunque algunos de los apuntes señalan algunos aspectos importantes de este tema (en la "Epístola a Boscán", por ejemplo), hubiera sido útil tener un breve resumen de la cuestión en esta sección.

En el siguiente apartado, Morros explica brevemente la historia textual de las obras de Garcilaso y describe brevemente cómo llegó a establecer el texto de esta edición. Como ya se ha observado, el texto se basa en la primera edición impresa (Barcelona, 1543), pero Morros no ha dudado en hacerle correcciones basadas en las fuentes manuscritas, o según las sugerencias de los primeros comentaristas como el Brocense, o incluso según las indicaciones que se encuentran en las fuentes latinas e italianas que habrían inspirado a nuestro poeta. Ilustra el proceso con el caso "más controvertido" (337), el verso 230 de la égloga III. En vez de usar el verso de la *princeps* ("estaba entre las yerbas degollada"), opta por sustituir "degollada" por el adjetivo "igualada" en su edición, siguiendo las fuentes manuscritas. Además, apoya esta lectura en la fuente en que se habría inspirado Garcilaso, *Las Heroidas* de Ovidio. La lectura parece convincente, y se indica claramente en la nota a pie de página que ésta es una variante que no está en la *princeps*.

El último apartado de esta sección de la edición consta de algunos datos bibliográficos. Se incluyen otras ediciones, obras de consulta, biografías y obras de crítica de la poesía del Siglo de Oro en general y de Garcilaso en particular. El editor incluye también selecciones breves de estudios importantes de Daniel Heiple, Francisco Rico, Rafael Lapesa, Claudio Guillén y Dámaso Alonso. Concluye con una bibliografía de obras citadas y un índice de primeros versos. La bibliografía es útil, pero habría sido más fácil manejar la lista de estudios importantes si se hubieran incluido en esta bibliografía. Con todo, entre la bibliografía narrativa y la de

obras citadas no falta ningún estudio fundamental para el análisis de la obra de Garcilaso.

Esta edición, con la edición crítica de Rivers, será indispensable para el estudio de la obra de Garcilaso, tanto para los estudiantes universitarios como para los peritos en la literatura del Siglo de Oro.

Matthew A. Wyszynski
Universidad de Akron. EE.UU.