

RESEÑAS

MUELA, Julián (traductor y editor), *Benedeit, 'Viaje de San Borondón' y María de Francia, 'Purgatorio de San Patricio'. Dos viajes al otro mundo*, Madrid: Gredos (Clásicos Medievales, 27), 2002, 263 pp.

Si bien la indagación de lo que nos depara más allá de la muerte ha sido una preocupación presente en toda la literatura universal, en los años finales de la Edad Media eclosionan en diferentes literaturas textos que presentan como particularidad la búsqueda de este territorio ultramundano. Obras a la estela de un canon perfectamente identificable cuyos orígenes remontan a las mitologías primitivas, bien sea oriental, clásica, céltica, germánica o románica, como tan magistralmente supo descifrar Howard R. Patch en su ya clásico volumen *El Otro Mundo en la literatura medieval*.¹ Por lo general, remiten a un mismo universo de tópicos y símbolos con los que el hombre medieval estaba familiarizado y que, en último término, no hacían sino reflejar el espíritu cristiano que impregnaba toda la sociedad en este otoño de la Edad Media que ve nacer un nuevo espacio, el Purgatorio, entre el Infierno y el Paraíso.²

Son varios los títulos que podríamos encuadrar bajo el marbete de “viajes al Más allá”, “literatura de viajes escatológicos” o “viajes a ultratumba”, por citar tan sólo algunas de las denominaciones con que se ha identificado a estos textos, y la nómina crece todavía más si la ampliamos a aquellos relatos que han mostrado, en mayor o menor intensidad, su preocupación por esta geografía ultraterrena, prueba del grado de implantación que este tema tenía en la cultura medieval. De entre todos, Julián Muela, de cuyo buen hacer como traductor de clásicos medievales ya había dejado constancia en su edición y traducción del *Roman de la Rose*, en colaboración con Carlos Alvar,³ ha seleccionado ahora, siguiendo las directrices de la Colección Clásicos Medievales de la Editorial Gredos, dos títulos: el *Viaje de San Borondón*, de Benedeit, y la versión que María de Francia creó, en verso, del *Purgatorio de San Patricio*, una y otra obras son traducidas al castellano de la versión anglonormanda, a partir de originales latinos: el *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* y la *Navigatio Sancti*

¹ Utilizo la traducción al castellano, Howard R. Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval. Seguido de un apéndice: La visión del trasnmundo en las literaturas hispánicas* por María Rosa Lida de Malkiel, trad. Jorge Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1983 (1ª edición inglesa en 1950).

² Sobre este particular resulta de todo punto necesaria la lectura de Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid: Taurus, 1981 (1ª edición francesa en 1981).

³ Carlos Alvar y Julián Muela, eds., *Roman de la Rose*, Madrid: Siruela, 2003.

Brendani abbatis, ambas concedoras de una larga difusión que no se limita a la época medieval. Baste, tan sólo, recordar las adaptaciones que del primero de los títulos llevaron a término, siglos después del original, entre otros, Pérez de Montalbán, Lope de Vega o Calderón.

Adelantándome ahora a la valoración que me merece la pulcritud y riqueza informativa suministrada en la edición y anotación de los textos, quiero exponer de entrada que de ningún modo puede acotarse la tarea de Julián Muela a la de traductor o editor de estas dos piezas. Lo cierto es que, de ser así, ya no sería limitado su papel, al tener que enfrentarse a recrear, adaptados al castellano actual, las peculiaridades de estos dos textos poéticos, con los problemas formales que ello puede originar, como la adaptación de los *couplets assonancés* característicos del octosílabo francés del siglo XII, pongo por caso. Pero lo cierto es que, a todos los méritos que podamos sumar a su papel de traductor y editor que, como veremos, son muchos, es de justicia poner de relieve la trascendencia de las páginas introductorias, en las que nos lega un completo estudio de conjunto que trasciende las peculiaridades privativas de los textos que edita para convertirse, ya lo adelanto, en páginas de referencia inexcusable para acercarse al análisis de los periplos al Más Allá.

Las casi cien primeras páginas del volumen, noventa y cuatro para ser exactos, están dedicadas a una amplia y provechosa introducción en la que a apartados esperables en este tipo de ediciones, como el dedicado al trasfondo histórico cultural con que abre, los criterios de edición/traducción, o la tabla cronológica que precede al repertorio bibliográfico con que concluye esta introducción, suma otros de necesaria referencia en una reseña, por su novedad y originalidad. Vaya, de antemano que, en realidad, toda la introducción y aún el rico apartado de notas críticas a la introducción suponen un considerable avance y originalidad en los estudios de literatura románica medieval, pues no son muy abundantes las páginas dedicadas a esta suerte de viajes escatológicos, y mucho menos para obras que han dejado también su huella en nuestra primitiva literatura en castellano. En cualquier caso, el núcleo de estas páginas introductorias está encaminado a desentrañar la trascendencia de estos viajes ultramundanos desde una doble perspectiva: por una parte, los límites genéricos que enmarcan su factura literaria; por otra, el caudal de fuentes que suministra la *inventio* de los mismos.

Como nos recuerda Julián Muela, “un acercamiento ‘de géneros’ a la literatura medieval resulta siempre problemático” (p. 15), razón que, sin embargo, no le impide adentrarse en un asunto del máximo interés por lo conflictivo que aún hoy resulta: el encuadre de los viajes al Otro Mundo en el sistema de géneros medievales. Y, muy particularmente, la compleja relación que sostiene con otras categorías literarias coetáneas, como las visiones. En este sentido, Muela resuelve muy convincentemente; conocedor de la bibliografía crítica más pertinente (Uda Ébel, Guriévich, Le Goff, Segre, Richard, Dewilde, Zumthor y tantos otros),⁴ que no sólo enumera sino que enjuicia y aún compara,

⁴ Para las referencias completas remito a las páginas de bibliografía del título que reseño, pp. 87-94.

llega a proponer una distinción entre viajes y visiones que no excluye un modelo tipológico común a uno y otro tipo de relatos. En su opinión, las mayores diferencias [...] aparecen en el planteamiento y en el desenlace (además de otras que atañen a la *senefiance* o a la intención moral del texto [...]). En general, el protagonista de la *visión* es “raptado” en su sueño, casi sin intervención de su voluntad, al Más Allá, mientras que en el *viaje* aparece una motivación directa (deseo de pisar el otro mundo) o indirecta (otro viajero u otro relato anteriores encienden la mecha al protagonista) pero siempre consciente. En cuanto al desenlace, en la *visión* el personaje acaba sus días de modo casi instantáneo al volver en sí; sin embargo, en el *viaje* suele haber un periodo vital más dilatado, que el viajero aprovecha de forma diversa, pero siempre edificante y apostólica (pp. 37-38).

Deja sentado, por tanto, un marco de análisis para ubicar el espacio que le corresponde a esta suerte de relatos alegóricos. Ahora bien, aunque es cierto que los vínculos establecidos por este tipo de relatos con las visiones son más que evidentes, no lo es menos la relación que sostiene con otras categorías literarias, ya sea con la hagiografía, los propios libros de viajes o, todavía en mayor medida, con la literatura caballeresca, como tan atinadamente han mostrado en sus trabajos, entre otros, Huw Aled Lewis, Carlos Alvar o Juan Manuel Cacho Bleuca.⁵ Es ésta, con seguridad, una vía que habrá que seguir explorando.

El otro punto de atención en estas páginas introductorias recaerá, como he dicho arriba, en la pesquisa de las fuentes de las que toman prestado materiales los autores de estos viajes ultramundanos para formar una imagen del Más Allá que, como señala Julián Muela, “todavía pervive en la cultura moderna” (p. 39). Tres son las tradiciones revisadas: clásica (tanto greco-latina como oriental), cristiana (bíblica y parabíblica, con sus exégesis, pero también patristica y teología medievales, con San Agustín y, sobre todo, Gregorio Magno, perfilando paulatinamente el concepto de Purgatorio) y, por último, la folclórica y pagana, deteniéndose de manera particular en el mundo celta. Todas ellas aportan su grano de arena a la configuración de un Más Allá físico y tangible, accesible a los vivos, en ocasiones de manera tan amalgamada que resulta difícil deslindarlas. Finaliza este apartado con un detenido cotejo de las obras que traduce con sus principales fuentes directas, los originales latinos, de donde concluye la mayor proximidad del texto de María de Francia respecto del original que el *Viaje de San Borondón*, quizá, apunta, por su mayor cercanía

⁵ Carlos Alvar, “El viaje al más allá y la literatura artúrica”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 15-26; Juan Manuel Cacho Bleuca, “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 99-127; Huw Aled Lewis, “The Vision of the Knight Túngano in the Literatures of the Iberian Peninsula”, *Speculum*, 72 (1997), pp. 85-99.

cronológica con el precedente latino. De manera rigurosa y sistemática, aborda para ambas obras aspectos tales como contexto de creación del original, estructura, difusión y, sobre todo, análisis del contenido, poniendo de relieve las coincidencias y originalidad de las versiones románicas respecto de las fuentes originales; en este sentido, quiero resaltar, por su detallismo, la tabla en la que anota cada uno de los episodios del *Viaje de San Borondón* y de su modelo latino la *Navigatio Sancti Brendani* (pp. 65-69), que le sirve para extraer conclusiones acerca del propósito de acercar a la corte un relato mucho más versátil. Y, aún sin salir de este apartado, establece una comparación entre las dos obras que traduce y edita, a partir de aspectos como la espacialización del Más Allá en ambos títulos, la motivación que como *homo viator* encamina a sus personajes principales o el tratamiento del tiempo, en unas páginas que nos ofrecen, en fin, un completo y detenido análisis de ambos títulos.

En cuanto a la edición de los textos he de volver sobre una de las premisas con que iniciaba esta reseña: a la tarea de traductor, Muela suma un enjundioso aparato de notas aclaratorias que muestra su competencia en la materia que tiene entre manos. La información suministrada es abundantísima y recubre diferentes aspectos: retóricos, mitológicos, culturales, cartográficos, antropológicos y, sobre todo, literarios. De manera especial, quiero resaltar aquí las referencias literarias que rastrea en diferentes ámbitos, ya sea en los *Immram* célticos, en textos bíblicos y apócrifos, en otros textos literarios insertos en esta misma tradición de espacios escatológicos, como la *Visión de Túngano* o la *Visión de Alberica*, así como, por supuesto, la bibliografía crítica especializada. Para facilitar la rápida localización tanto de *autoritates* como de otras voces anotadas se nos ofrece un completo índice de nombres en las páginas finales del volumen, aspecto que viene a corroborar nuestra positiva valoración de esta empresa.

Antonio Chas Aguión
Universidade de Vigo

RODRÍGUEZ TEMPERLEY, María Mercedes, *Libro de las Maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*, Buenos Aires: SECRET, 2005, 331 pp.

Tras una primera y única edición elaborada en 1979 por Pilar Liria Montañés, sale a la luz la reedición del *Libro de las Maravillas del mundo* a partir del manuscrito escorialense M-III-7, a cargo de la Doctora María Mercedes Rodríguez Temperley. El presente volumen no solo responde a la necesidad de subsanar lagunas ecdóticas y errores interpretativos pasados, además, se hace acompañar de un dilatado y completo estudio preliminar que ayuda a enmarcar la obra en su contexto histórico y literario.

El relato atribuido a Sir John Mandeville o Juan de Mandevilla, se adscribe al polémico género de los libros de viajes desarrollado en los últimos siglos de la Edad Media. Como paso previo al análisis particular del texto, se introducen consideraciones teóricas que resumen los principales problemas que ha suscitado la definición del género a lo largo del siglo XX. Debido a la heterogeneidad de los textos que se agrupan bajo las etiquetas de “libros de viajes”, “relatos de viajes” o “literatura de viajes”, la delimitación de las fronteras genéricas es una tarea todavía sin solución unánime. No obstante, la autora nos

invita a dejar al margen estas consideraciones metodológicas que juzga producto del desasosiego estructural de algunos críticos contemporáneos y se dispone a analizar la situación de la literatura de viajes en la época abordando aspectos fundamentales como el de la recepción.

Estos escritos, inicialmente producto de la experiencia viajera, obtienen un significativo éxito de público debido a su contenido profuso en maravillas y extrañezas. No obstante, la profesora Rodríguez Temperley denuncia convenientemente el injusto trato dado a la obra por parte de la crítica literaria, que ha venido considerando el texto de Mandeville como una mera recopilación de creencias fantasiosas heredadas del imaginario medieval. Muy al contrario, la naturaleza ficticia del *Libro de las Maravillas* no desmerece su capacidad para conjugar capítulos clave de la tradición literaria con elementos de innegable originalidad. Para la autora, las ideas del “viajero” sobre la redondez de la tierra, sus excelentes descripciones sobre la cultura de pueblos desconocidos, la crítica a las jerarquías eclesiásticas así como su tolerancia ante creencias religiosas paganas, son algunos de los elementos que “lo convierten en un texto de avanzada debido a la interesante tensión generada por la puja entre ideas embrionariamente modernas y arraigadamente medievales” (p. XIX).

A partir de un repaso enumerativo a los principales estudios peninsulares sobre el *Libro de las Maravillas*, la estudiosa pone de relieve la precaria presencia de la obra en la crítica hispánica, hecho que contrasta visiblemente con los tres siglos de lectura ininterrumpida del texto medieval desde su publicación en el siglo XIV hasta finales del siglo XVI. La extensa trayectoria del texto en la esfera social resultaría suficiente para prestarle la debida atención crítica; esta reivindicación le sirve como punto de partida para emprender un exhaustivo estudio del relato.

Dentro de las numerosas cuestiones analizadas, se destacan los aportes de la obra a la cuentística europea. Para ello, la investigadora elabora un listado de las principales historias, cuentos y tradiciones que se incorporan en el texto de Mandeville por orden de aparición. Asimismo, añade datos prácticos de cada una de estas leyendas, tales como su tipología textual, un breve apunte argumental y su origen. Además, transcribe las anotaciones marginales aparecidas en el manuscrito del El Escorial al pie de cada historia, como muestra de los distintos intereses de sus lectores. Esta sección resulta de gran utilidad para rastrear las fuentes utilizadas por el escritor inglés y comprobar, a su vez, el particular desarrollo que sufre cada uno de los cuentos en la obra. Pero el *Libro de las Maravillas* no sólo contribuye al enriquecimiento de la cuentística como género, guarda también un estrecho vínculo con las narraciones utópicas y con el saber enciclopédico.

Atendiendo primero al terreno de la utopía, Rodríguez Temperley defiende la notable contribución de los textos medievales al desarrollo del género. Aunque reconoce que el verdadero florecimiento de la literatura utópica se produce en el seno del Humanismo Renacentista, considera obvio que la literatura medieval contiene claros ejemplos que sirvieron como guía y anuncio del modelo posterior. Entre las muestras ofrecidas destaca el episodio del *Libro de las Maravillas* referido a la isla de Bragmep, donde encuentra características propias de esta literatura, como la narración en primera persona de un personaje

que guía al lector por el mundo utópico, la presencia de una geografía fantástica, la presentación de un tipo de sociedad ideal y, lo más novedoso, una manifiesta tolerancia religiosa ciertamente escasa en la Europa de Mandeville.

En una sección posterior, aborda la relación del *Libro* con la tradición enciclopédica. Tan interesante en la obra resultan los antecedentes viajeros de Odorico de Pordenone, Hayton, Jacques de Vitry o de Plano Carpino, entre otros, como la herencia de los ilustres enciclopedistas clásicos y altomedievales. Entre estos últimos destaca el legado de San Isidoro de Sevilla, Alexandre Neckman, Bartolomeo el Inglés, Vicente de Beauvais, Thomas de Cantimpré o el anónimo volumen *Compendium philosophiae*. La huella dejada por los escritos enciclopédicos en los libros de viajes se hace evidente desde el momento en que estos son tomados como documentos de referencia científica, donde los lectores buscan, además de entretenimiento, la ampliación de sus conocimientos del mundo.

Otro aspecto que no se pasa por alto es el interés que Mandeville manifiesta por las lenguas de los diversos pueblos que visita. El hecho de introducir entre las páginas de su obra ejemplos del alfabeto egipcio, hebreo, árabe, persa y caldeo, demuestra un intento de acercar al lector a realidades lingüísticas ajenas. Entre las distintas motivaciones que pudo tener el autor para incluir estos datos en su libro se apuntan varias posibilidades. Pudo tratarse de un ejemplo de diversidad, un modo de llamar la atención sobre el poder de una lengua, una forma de emular a sus predecesores, la necesidad de completar sus fuentes, una muestra de coleccionismo... o simplemente, se trata de un ejemplo más de la extraordinaria capacidad inventiva del escritor.

Sin duda, uno de los asuntos que más controversia ha generado en los diferentes estudios sobre el *Libro de las Maravillas* es la cuestión autorial. Las diversas hipótesis acerca de la verdadera identidad de Juan de Mandevilla son resumidas en un nuevo capítulo por María Mercedes Rodríguez quien, de forma clara y concisa realiza un recuento de las distintas posibilidades apuntadas por la crítica. Dependiendo de la tesis, Juan de Mandevilla puede ser: un viajero de origen inglés nacido en Saint Albans; un viajero inglés apodado "El Barbudo"; un personaje de Lieja llamado Jean de Bourgogne; una creación literaria de Jean d'Outremeuse o, sencillamente, un autor desconocido que ocultó deliberadamente su identidad. Cada una de estas propuestas las desarrolla la autora a lo largo de la sección.

En un capítulo posterior, tras ofrecer algunos apuntes sobre la familia textual del manuscrito, la estudiosa se embarca en un minucioso examen sobre la recepción y difusión del *Libro* en España. Parece claro que los primeros pedidos del relato de Mandeville se deben a Juan I de Aragón y a la duquesa de Bar en el año 1380. Son varios los motivos que pudieron mover a la Corona de Aragón a adquirir la obra, pero parece evidente que los intereses expansionistas primaban por encima de todos los demás. El contenido de los libros de viajes constituía para los gobernantes una fuente rica en datos cartográficos y culturales que podían resultar muy útiles para el establecimiento de futuras alianzas con pueblos orientales. Pero no sólo los monarcas mostraron interés práctico por el texto, también lo hicieron los viajeros posteriores, que creían contar con una guía fiable para emprender sus expediciones. Este es el caso de

Cristóbal Colón, del que se sabe contaba con un ejemplar de la obra de Mandeville como uno de sus libros de cabecera.

Posteriormente, la investigadora se centra en el análisis pormenorizado del manuscrito aragonés; la descripción codicológica del texto abarca buena parte del presente trabajo. En esta sección se analizan las características físicas de la obra: el encabezamiento, su formato, la encuadernación, el estado de conservación, el tipo de letra, las variaciones gráficas y léxicas, etc. Asimismo, se elabora un cuadro de las notas marginales que aparecen en el manuscrito y se da cuenta de la trayectoria del códice en los distintos fondos y bibliotecas antes de su llegada a El Escorial.

El último capítulo de esta sección está dedicado al análisis de las diferentes ediciones y transcripciones del texto aragonés. Como se ha dicho más arriba, la única edición existente es la realizada por la Pilar Liria. Rodríguez Temperley establece una serie de problemas derivados de esta primera labor editora, justificando así la necesaria revisión del relato de Mandeville. Aunque reconoce el mérito de las investigaciones precedentes sobre el tema, la autora considera imprescindible la composición de una nueva edición del manuscrito escurialense M-III-7; trabajo que se presenta como objeto último de su publicación. Como colofón de este completo estudio preliminar, se incluye un bloque dedicado a la bibliografía. En este amplio listado se pueden rastrear trabajos ineludibles para cualquier estudioso de la literatura medieval, en general, y de los libros de viajes, en particular.

La parte central de la investigación está presidida por el texto manuscrito. María Mercedes Rodríguez transcribe el *Libro de las Maravillas del Mundo* tratando de ser lo más respetuosa posible con las grafías originales. Acompaña su edición con notas críticas insertas a pie de página donde explica el carácter de las enmiendas realizadas y ofrece datos codicológicos complementarios. Asimismo, aunque respetando la estructura interna del documento original, la editora ha querido incluir breves referencias temáticas en el margen izquierdo del texto para facilitar su lectura y seguimiento.

La presente edición se completa con un primer anexo en el se que incorporan fragmentos procedentes de otras versiones de la obra, éstos suplen el contenido de los folios extraviados del manuscrito aragonés. En dos anexos posteriores se pueden contemplar imágenes facsímiles del documento y mapas que recogen la concepción geográfica de la época. Igualmente útil resulta el apéndice siguiente, en el que se detallan las correspondencias modernas de los topónimos que aparecen en el texto. Para concluir, se ha elaborado un amplio glosario que explica el significado de los términos más controvertidos del manuscrito. Por último, la búsqueda de datos en esta edición está facilitada por la inclusión de índices donde podemos elegir buscar por temas, palabras extranjeras, por nombres propios, lugares, plantas o minerales.

En definitiva, la profesora Rodríguez Temperley presenta una completa y fiable edición del *Libro de las Maravillas del Mundo*, único ejemplar conservado en lengua peninsular de la obra de Juan de Mandevilla. El resultado de su labor contribuye a paliar las lagunas críticas sobre el manuscrito aragonés y

supone un eslabón ineludible en el estudio de los libros de viajes de la España medieval.

Ana Belén Chimeno del Campo
Universidade de Vigo

SANTAMARÍA PÉREZ, M. Isabel (2006), *La enseñanza del léxico en español como lengua extranjera*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 96 pp.

En un periodo en el que el auge del español como lengua extranjera cobra cada vez más y más importancia, muchas han sido las publicaciones especializadas que, en los últimos años, se han sacado al mercado en relación con alguno de los aspectos que componen la enseñanza del español como L2, como es el caso del léxico. Quizás la ardua tarea de tener que enfrentarse tanto profesor como alumno al proceso de enseñanza- aprendizaje del vocabulario, cuando se trata de una lengua extranjera, ha generado el aumento progresivo del número de obras referidas al componente léxico en nuestra lengua. Y es que, muy al contrario de lo que algunos puedan pensar, enseñar un nuevo idioma no consiste únicamente en hacer que los alumnos dominen la gramática de manera aislada, sino que factores como el aprendizaje de vocabulario y el uso adecuado de las palabras a cada contexto han de tenerse también en cuenta. Por esta razón, investigadores y docentes del campo del español como segunda lengua han planteado diferentes propuestas teóricas y/o prácticas (a través de manuales, artículos, comunicaciones, etc) que, de alguna manera, favorezcan la integración efectiva del léxico en la enseñanza del español como lengua extranjera. En ese sentido, este artículo, que ahora inicio, tiene el objetivo de hacer una breve valoración de uno de esos manuales publicados recientemente, centrados en la enseñanza del componente léxico.

Tal y como define su autora en el prólogo la obra está concebida como “un manual de carácter práctico” cuyo objetivo es “recoger los principales aspectos en la enseñanza de la competencia léxica” (p.11) y ahondar en las posibilidades de explotación de tal componente en las clases de ELE. Partiendo de este objetivo, Santamaría establece cinco contenidos temáticos para dividir su obra. Por un lado, los dos primeros capítulos abordan el estudio de la competencia léxica desde una perspectiva teórica. En ellos la autora realiza una sencilla y clara introducción con respecto al tema en cuestión comenzando, primero, por reflexionar sobre aspectos generales de la competencia léxica y, después, examinando brevemente los diferentes métodos de enseñanza del español como lengua extranjera y la inclusión del componente léxico en ellos. Por otro lado, la autora dedica los tres últimos capítulos del libro a analizar la integración del vocabulario en el aula de ELE desde una perspectiva eminentemente práctica. Así, plantea cuál es el vocabulario que debe enseñarse en la clase teniendo en cuenta las necesidades del alumno y da a conocer distintas técnicas y estrategias que se pueden utilizar para llevarlo al aula así como propuestas de posibles actividades que hagan al alumno no sólo aprender sino también retener el léxico. Además, y esta es quizás una parte de las partes más interesantes e innovadoras del libro, la autora presenta al final de cada uno de esos cinco capítulos una serie de ejercicios de “autoevaluación”, en los que

formula preguntas de comprensión que obligan al lector a reflexionar sobre los contenidos del capítulo. Al final del libro, se incluye un solucionario con las respuestas a todos esos ejercicios para que el lector pueda autocorregirse.

Si se realiza un análisis exhaustivo de los capítulos, a primera vista puede parecer algo innecesaria la inclusión del capítulo 1, titulado “¿Qué es la competencia léxica?”, al explicar conceptos que, en un principio, son de dominio general en un profesor de español. Sin embargo, a nada que se comience la lectura se comprobará que es del todo adecuado ese punto de partida en la obra, pues marca las bases sobre las que el profesor debe actuar para llevar el léxico al aula. La autora no se queda en la mera definición del concepto de competencia léxica sino que establece, con gran acierto, los aspectos que deben ser considerados para llevar a cabo la enseñanza-aprendizaje del léxico, es decir, la **forma** (pronunciación, escritura del término/s), el **significado** (significado denotado, asociaciones con otras palabras) y el **uso** (estructuras en las que puede aparecer, posibilidades combinatorias, restricciones de uso). De esta manera, plantea el aprendizaje del léxico como un proceso cognitivo complejo al integrar no sólo el significado de las palabras sino también su reconocimiento formal y su utilización.

Una vez que están claros los conceptos que se van a utilizar, la autora, ya en el segundo capítulo como he mencionado anteriormente, ofrece un pequeño pero ilustrador repaso de las diferentes y fundamentales propuestas de enseñanza que han existido a lo largo del siglo XX (método tradicional de gramática y traducción, método de base estructural, enfoque comunicativo) y de su tratamiento del léxico, subrayando la importancia del enfoque comunicativo en este último aspecto. Además, al final del capítulo incorpora, a modo de apéndice, un cuadro en el que de manera resumida describe las principales tendencias en el aprendizaje de idiomas teniendo en cuenta la teoría que siguen, el tipo de actividades que plantea cada una y los materiales que utilizan para ello. Pero toda esta exposición teórica va acompañada de la práctica para el lector. La autora presenta, en el apartado de actividades, una serie de ejemplos de materiales didácticos muy bien escogidos para que el lector sea quien examine los contenidos teóricos de cada método a través de la visualización de tales ejemplos. En consecuencia, es tarea del lector, explorando la muestra del manual que se ofrece en cada caso, decidir en qué método se basa cada muestra y cómo refleja el tratamiento del vocabulario cada manual, entre otras cosas.

Los siguientes capítulos pretenden dar respuesta a las cuestiones de, primero, ¿qué vocabulario enseñar? y, segundo, ¿cómo enseñarlo? Para ello, la autora comienza el tercer capítulo realizando una práctica propuesta de organización de las unidades léxicas para la enseñanza del español. Dentro de lo que corresponde a las unidades pluriverbales sitúa en un primer estadio las **colocaciones** que define como “combinaciones de carácter sintagmático formadas por dos o más palabras que tienen un significado transparente, es decir, la suma del significado de los elementos es el significado total de la unidad” (p. 40). Como ejemplos de este tipo de unidades expone *coger un autobús* o *hacer una foto*. Un segundo lugar lo ocuparían las **expresiones idiomáticas** que al contrario que las primeras se caracterizan por no ser la suma del significado de las palabras que la forman. Dentro de este grupo propone ejemplos como

tomar el pelo o *poner verde*. En último lugar, coloca las **fórmulas rutinarias**, es decir, expresiones fijadas del español aplicadas a determinadas situaciones y hechos. Presenta como ejemplos *buenos días* o *encantado de conocerle*. Con esta clasificación la autora evidencia que si un alumno conoce la forma, el significado y el uso de una unidad léxica, adquirirá el conocimiento del elemento léxico en toda su dimensión. Además, afirma que el principal problema al que se enfrenta el alumno es el de realizar asociaciones significativas entre las palabras que evite el aprendizaje de memoria. Por esta razón, Santamaría incide en la importancia de enseñar de una manera eficaz el léxico en el aula de ELE y dice al respecto que: “si los profesores, en lugar de enseñar palabras aisladas, mostramos al alumno cómo combinarlas, podemos favorecer el proceso de aprendizaje y recuperación de las unidades léxicas” (p. 41). Pero ¿cómo se debe seleccionar el vocabulario? Ella establece tres criterios básicos para seleccionar el vocabulario: la frecuencia (la necesidad de enseñar a un alumno de español las palabras más utilizadas en la lengua), la productividad y utilidad (la importancia de que los alumnos aprendan formas genéricas utilizables en diferentes contextos) y las necesidades e intereses de los alumnos (la adecuación del vocabulario tanto al tipo de alumno como al tipo de curso). Como bien dice la autora, está claro que cada alumno y cada nivel tiene sus propias necesidades; no es lo mismo un alumno Erasmus que está en la universidad que un niño inmigrante que vive en España. Asimismo, indica que el vocabulario tiene diferentes posibilidades de explotación según las necesidades del alumno: mediante ejercicios de comprensión oral o escrita, conforme va saliendo en clase al realizar otras actividades...

A la segunda pregunta de cómo enseñar el léxico a los estudiantes, Santamaría presenta dos tipos de técnicas que se pueden utilizar: por un lado, técnicas visuales que incluirían cualquier tipo de soporte visual, los gestos o los objetos reales, entre otros; por otro lado, técnicas verbales dentro de las que estarían las tablas, los mapas semánticos, las escalas, los ejemplos o las simples definiciones. Éstas últimas van seguidas en el libro de ejemplos con léxico de diferente índole. Como práctica de estas técnicas, se proponen al lector una serie de actividades reales de algunos manuales de ELE para que el lector las analice.

Lejos de quedarse en estas simples explicaciones, a modo de conclusión en la obra la autora dedica el último capítulo a presentar una serie de actividades que ha diseñado para la práctica del léxico en el aula. Esta parte resulta de un gran interés para el lector, pues puede dar ideas a los docentes de cómo poner en práctica todo lo leído anteriormente en el libro y, por supuesto, de cómo explotar el componente léxico en la clase de ELE.

Como conclusión a este análisis debo decir que, en mi opinión, esta obra ofrece una gran ayuda sobre cómo incorporar el vocabulario a las clases de español como lengua extranjera para aquellos profesores que se inician en la materia y puede resultar una herramienta de gran valor para todos aquellos que ya se dedican a este tipo de enseñanza. El hecho de incluir distintas clases de actividades al final de cada capítulo supone un buen complemento a las explicaciones teóricas de los primeros capítulos y, al mismo tiempo, una excelente demostración de cuál es el camino que se debe seguir para abordar el tema del léxico en las clases de ELE. En definitiva, este libro responde a las

expectativas del profesor al dotarle de una manera clara de estrategias para el tratamiento del léxico en el aula.

Vanessa Dacosta Cea
Universidade de Vigo

MEDINA, João, *Ortega y Gasset no Exílio Português (com um excuro sobre a lusofilia de Miguel de Unamuno)*, Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004, 117 pp.

João Medina ejerce desde hace años como catedrático de Historia en la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa. Además de numerosas obras de su especialidad, antes de este volumen, sin embargo, ya había ofrecido varias muestras de sus incursiones asiduas en el campo de los estudios literarios. Podemos citar, entre otros títulos, *Eça e a Geração de 70* (1980), *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal* (1984), *A Geração de Setenta. Geração europeísta e revolucionária* (1999), *Eça, Antero e Victor Hugo* (2001) y *Reler Eça* (2002).

En este caso, el interés de João Medina por la literatura se ha extendido al ámbito hispano-portugués. Efectivamente, la primera parte de la obra que vamos a comentar aborda el exilio de Ortega y Gasset en Lisboa, escrutado bajo el prisma de las posiciones reveladas por otros autores españoles –Larra, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán...– frente a la realidad del país vecino. Como complemento, la segunda parte del libro se ocupa de ahondar en el pensamiento de Unamuno alrededor de Portugal, de naturaleza tan contrapuesta a las opiniones más comunes vertidas sobre el mismo asunto desde este lado de la frontera.

João Medina decidió incorporar, a modo de umbral, una elocuente cita tomada de la obra *Le Sottisier de l'Europe*, de Jean Pluymène y Raymond Lasierra, en la que se sostiene, con relación a España y Portugal, que “una sólida tradição de desprezo mútuo une os dois países”. Tales palabras sirven para pasar a condensar distintas impresiones de escritores españoles relativas al otro Estado peninsular, empezando por Larra, a lo largo de los siglos XIX y XX.

De este autor se refiere el artículo “Casi” –publicado en la revista *Mensajero* el 5 de agosto de 1835–, donde está presente el concepto mordaz de que todo es en Portugal conforme al solitario adverbio del título, incluida “una lengua casi castellana”. A continuación, se evoca la obra galdosiana *La corte de Carlos IV* –perteneciente al segundo volumen de los *Episodios nacionales*–, que contiene un diálogo sorprendente entre dos personajes a propósito de la invasión del territorio portugués en 1807 por parte de las tropas de Napoleón. Uno de ellos dice aprobar sin reservas tal acción, y añade en apoyo de su juicio que, al fin y a la postre, “¿para qué sirve Portugal?”.

Otra voz española mencionada por João Medina es la de Ganivet, quien se interrogaba acerca de la existencia de un mapa de la Península Ibérica dividido con dos colores diferentes. Por último, es Valle-Inclán el que surge en esta sucinta lista de autores españoles opinando sobre Portugal, para lo que se tiene en cuenta la entrevista que el genial creador arousano concedía al periodista y político portugués António Ferro en 1930, recogida después en el curioso libro de éste titulado *Prefácio da República Espanhola*. En el medio de la

conversación, Valle-Inclán manifestaba, entre otras más, la idea de que el pueblo portugués le resultaba demasiado romántico, y ponía como ejemplo su obstinación en no querer integrar una federación ibérica.

Como se puede ver, predomina en este catálogo de reflexiones una cierta falta de motivación con respecto a Portugal, cuando no una actitud de abierto desdén. La finalidad de João Medina al seleccionarlas era, precisamente, que actuasen como punto de partida para enfocar el escaso apego que Ortega y Gasset –protagonista de esta primera parte del volumen– siempre mostró por el país que le dio acogida durante trece años. El intelectual español, que había residido en Argentina desde la Guerra Civil, llegaba a Lisboa en el mes de marzo de 1942. En la capital lusa se asentaría hasta su fallecimiento en 1955, a pesar de que viajó en diferentes ocasiones a España, incluso permaneciendo largas temporadas. En su domicilio lisboeta, situado en el número 10 de la Avenida da República, Ortega y Gasset se rodeó de un discreto círculo de conocidos, entre los que destacaba únicamente Carlos Queiroz, antiguo amigo de Pessoa y colaborador de las legendarias revistas *Presença* y *Contemporânea*.

João Medina señala las contadas apariciones del autor de *Meditaciones del Quijote* en la vida cultural portuguesa. Se sabe que impartió algunas conferencias de contenido histórico y filosófico en la Faculdade de Letras durante los meses de noviembre y diciembre de 1944, trasladadas al poco de iniciarse, en razón de su éxito, a la Sociedade de Geografia. También participó en el ciclo de conferencias promovido por el periódico *O Século*, en el año 1946, bajo el título genérico “A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal”. Ante estas comparencias tan aisladas, João Medina concluirá que el atractivo ejercido por todo lo portugués sobre Ortega y Gasset fue casi nulo. Y ello aun teniendo en cuenta el testimonio de José Ortega Spottorno, quien cuenta en una biografía sobre su padre que éste se hallaba preparando un libro consagrado al país que lo cobijó, con el título *Historia de Portugal contada por el viento*.

En abono de su punto de vista, João Medina aludirá todavía a una entrevista realizada a Ortega y Gasset por el periodista italiano Indro Montanelli. El pensador español, en un pasaje de sus declaraciones, consideraba que Portugal era un país que, tras su separación de España, había tenido que fingir problemas para cimentar la razón de ser de su independencia, convirtiéndose por eso en un pueblo navegante. Según él, los descubridores lusitanos no partían en busca de nuevas tierras, sino que perseguían el alma de una nación que carecía de ella, encontrándola finalmente más allá del mar. Además, Ortega y Gasset afirmaba en dicha entrevista, con no poca displicencia, que los portugueses solían entregarse a forzar lo natural con el ánimo de distinguirse de sus vecinos peninsulares.

Conforme ya hemos anticipado, la segunda mitad del volumen la concibió João Medina como contrapunto a la ausencia de interés, en lo que atañe a Portugal, por parte de Ortega y Gasset y de otros autores españoles. Éste es el motivo de que se preste atención en tales páginas a la lusofilia de Unamuno, en palabras de García Morejón, suscritas por João Medina íntegramente, “el hombre que más amó Portugal de cuántos dio la historia de España”. El escritor vasco visitó diez veces el país luso durante más de treinta años, desde 1904 a 1935, dedicándole también abundantes escritos, muchos

recogidos en el libro *Por tierras de Portugal y España* –traducido al portugués con el título *Portugal, Povo de Suicidas* (Lisboa, & Etc, 1986)– y otros que originalmente vieron la luz en la revista madrileña *Ahora* –por João Medina reproducidos en el libro *Salazar em França* (Lisboa, Ática, 1977)–, los cuales fueron coleccionados en el tomo VIII de las *Obras completas* que preparó Manuel García Blanco (Madrid, Escelicer, 1970). A estas referencias es necesario añadir la amplia correspondencia que Unamuno cruzó con el poeta Teixeira de Pascoaes, en buena parte editada hace varios años con el título *Cartas de Pascoaes e Unamuno* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1986).

Si la bibliografía unamuniana de temática portuguesa no es pequeña, tampoco hasta ahora lo era, ciertamente, el conjunto de aportaciones de otros autores centradas en el estudio de esta cuestión. Cabe hacerse eco, someramente, sobre todo de la magnífica monografía *Unamuno y Portugal*, de García Morejón –arriba nombrado–, así como de algunos trabajos diseminados de Ángel Marcos de Dios –“El iberismo de Unamuno” (1980), “Unamuno y *Renascença Portuguesa*” (1987) y “Unamuno y Portugal” (1998) –, además de los dos volúmenes recopilatorios de este lusitanista español titulados *Epistolario portugués de Unamuno* (Paris, Centro Cultural Portugués, 1978) y *Escritos de Unamuno sobre Portugal* (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Portugués, 1985). João Medina demuestra, por supuesto, no ignorar en la segunda parte de su libro el material bibliográfico reseñado. Es más, en su momento, él mismo se había encargado de saludar los citados volúmenes de Ángel Marcos de Dios con sendas recensiones, implacablemente duras, en la revista *Coloquio Letras*, dejando de esta manera patente su familiaridad, ya por entonces, con las huellas portuguesas en la vida y en la obra del autor de *Niebla*.

Nunca ha sido tarea complicada, a decir verdad, seguir el rastro de la profunda empatía sentida hacia Portugal por Unamuno, probablemente el lusófilo español más destacado de todos los tiempos. A veces se produjeron roces entre Unamuno y algunos escritores portugueses, como fue el caso de Pessoa. El autor de *Mensagem* le había remitido en 1915 una carta para conocer lo que pensaba sobre la revista *Orpheu*, puesta en circulación por aquellas fechas. No existe constancia de la respuesta de Unamuno, pero sí es accesible una contundente réplica de Pessoa, tal vez desairado por aquel silencio, a lo que Unamuno había expuesto en una entrevista a António Ferro –en la obra *Prefácio da República Espanhola*, referida con anterioridad– sobre la conveniencia de que portugueses y españoles unificasen su expresión literaria tomando como base el idioma castellano. Pessoa no se mordeará la lengua delante de esta recomendación de Unamuno, proclamando en un texto con el título “Tradução” –transcrito en el volumen *Ultimátum e Páginas de Sociologia Política* (Lisboa, Ática, 1980)– que él preferiría escribir, antes que en español, en inglés, un idioma de proyección internacional muy superior. El poeta portugués ponía remate en este tono intempestivo a su desacuerdo con Unamuno: “Porque hei-de escrever em castelhano? Para que Unamuno possa entender-me? É pedir demasiado por tão pouco”.

Más testimonios de este cariz desmentirían, sin duda, la tesis que João Medina presenta en la segunda parte de su obra, pero hay pocos más. Por el contrario, queda fuera de toda discusión la querencia lusitana de Unamuno,

avalada por múltiples escritos, bastantes de ellos seleccionados recientemente en nuestro volumen *Babel ibérica. Antología de textos críticos sobre la literatura portuguesa traducida en España* (Vigo, Universidade de Vigo, 2006), donde de forma cómoda se pueden leer.

Nos hallamos, en fin, ante una obra bien planeada por João Medina, que constituye una entrega convertida ya en referencia importante dentro del panorama de los estudios comparativos hispano-portugueses, por desgracia aún hoy tan raros y dispersos.

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

VEIGA, Carlos Margaça, *A Herança Filipina em Portugal*, Lisboa: CTT Correios, 2005, 173 pp.

En el palacio arzobispal de Castelo Branco, destacan como elemento decorativo en el llamado Jardim dos Reis las estatuas de todos los personajes reales portugueses, sin excluir a Felipe II, Felipe III y Felipe IV, los tres monarcas españoles que ocuparon el trono luso desde 1580 a 1640. Eso sí, éstos aparecen esculpidos en un tamaño muy inferior al de las demás figuras, muy probablemente con el propósito de que la posición que a tales reyes les corresponde en la historia de Portugal resultase así menos visible. En verdad, esta circunstancia tan llamativa constituye todo un símbolo en lo que respecta al estudio de las relaciones hispano-portuguesas durante el período en cuestión. Hasta es posible percibir dos versiones historiográficas, una española y otra portuguesa, casi nunca coincidentes, sobre aquella etapa propiciada por la locura aventurera del rey D. Sebastião, fatalmente desaparecido sin descendencia en la batalla de Alcázar Quivir.

Desde Portugal, lo que se suele pensar es que conviene distinguir dos fases en la denominada *União Ibérica*. La primera, correspondiente a la época de Felipe II, se caracterizaría por el respeto a las estipulaciones convenidas en las Cortes de Tomar (1581) –donde aquél fue proclamado rey–, que garantizaban la consideración de la singularidad lusitana. Por el contrario, la segunda fase, con Felipe III y Felipe IV, habría representado una peligrosa amenaza precisamente para dicha singularidad, dando lugar a un amplio descontento que acabó desembocando en la revuelta del 1 de diciembre de 1640, tras la que D. João IV, duque de Bragança, fue designado nuevo rey de Portugal.

Desde España, sin embargo, lo que se tiende a opinar es que la agregación de Portugal a la monarquía española determinó uno de los episodios más fascinantes de la Edad Moderna, si parafraseamos a uno de los mejores especialistas a este lado de la frontera. La unión de los dos reinos, por otra parte, no habría sido, a pesar del trágico final de D. Sebastião, un suceso meramente fortuito, pues lo mismo ya se había intentado a finales del siglo XV con el príncipe D. Miguel, fallecido prematuramente, hijo del rey D. Manuel de Portugal y de doña Isabel, la hija mayor de los Reyes Católicos. En cuanto a las Cortes de Tomar, éstas habrían significado de manera principal un pacto de intereses, sin ningún ganador claro, como lo demuestra el hecho de que, en el mismo siglo XVII, Faria e Sousa –historiador luso, además de creador literario y

comentarista poético de altísima categoría– afirmase que no se sabía a ciencia cierta quién se había sumado a quién, si Portugal a la monarquía española o la monarquía española a Portugal. Por último, la rebelión del 1 de diciembre de 1640 sería necesario interpretarla, básicamente, como un golpe de Estado promovido por una minoría ante el temor de perder sus prebendas, más que como un movimiento generalizado de inspiración independentista.

En el terreno de los estudios literarios, cabría percibir también discrepancias de semejante tenor en lo relativo a este complejo período histórico. No está justificado ahora extenderse en torno a tal asunto, pero hagamos mención al menos a un caso paradigmático. Nos referimos a la tesis expuesta por Hernani Cidade en su entusiástica monografía *A Literatura Autonomista sob os Filipas* (1948), donde se defiende el florecimiento, en el transcurso de la *União Ibérica*, de una importante literatura portuguesa de signo resistente frente al dominio español. Prontamente esta tesis sería contestada por Eugenio Asensio en el artículo “España en la época filipina (Al margen de un libro de H. Cidade)”, publicado en la *Revista de Filología Española* (1949). El excelente lusitanista español afirmaba aquí el poco acierto que suponía hablar de la citada literatura en los términos en que lo hacía el historiador literario portugués, que incluso insistía en señalar la existencia de una “idade de ferro” portuguesa en oposición a la edad dorada de las letras españolas.

En fechas recientes, acaba de aparecer en Portugal una obra de lujosa factura que, sin rancios prejuicios, se atreve a analizar la impronta de los monarcas españoles en la cultura portuguesa durante aquellos controvertidos años. Editada bajo el título *A Herança Filipina em Portugal*, su autor es Carlos Margaça Veiga, quien ya había difundido varios trabajos acerca del ocaso de la dinastía de Avis y del gobierno de los Austrias españoles. En el volumen se pasa revista a los avatares vividos por el pueblo portugués desde el laborioso proceso de entronización de Felipe II –sus detractores en territorio luso le aplicarían, en alusión a su nuevo trono, esta malévol divisa: “herdei-o, conquistei-o, comprei-o”– hasta la recuperación definitiva de su independencia. El enfoque utilizado es, con todo, predominantemente pluridisciplinario, y así se tiene oportunidad de conocer, a lo largo de las páginas de esta obra, no sólo el curso de los acontecimientos históricos, sino también el influjo de la monarquía dual en diferentes ámbitos de las artes.

Como es comprensible, nuestra atención se centrará de modo preferente en lo que se circunscribe al campo de la literatura, reparando en la visión que Carlos Margaça Veiga proporciona sobre algunos hechos concretos. Por ejemplo, es reseñable lo que se dice en la obra alrededor del bilingüismo portugués, consolidado en esta época a pesar de que en las Cortes de Tomar había sido acordado lo siguiente: “tudo será feito em linguagem portuguesa”. El empleo del castellano en la creación literaria portuguesa ya procedía de bastante antes, de lo cual son magníficas pruebas el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* y el teatro de Gil Vicente. Ahora bien, será en el período filipino cuando la frecuencia de su uso en Portugal resulte más patente. No hay más que verificarlo en el *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (1890), de Domingo García Peres, donde aparecen referencias a las obras en español de casi quinientos escritores portugueses.

Las razones de este fenómeno no cuesta mucho esfuerzo entenderlas, dado que van a ser los propios autores portugueses quienes muchas veces se encargan de disculpar su abandono la lengua materna, conforme se puede ver en numerosos textos de nuestro volumen *Babel ibérica. Antología de textos críticos sobre la literatura portuguesa traducida en España* (Vigo, Universidade de Vigo, 2006). Por presentar únicamente algunas muestras, Pedro Teixeira incluirá esta declaración en sus *Relaciones [...] del origen, descendencia y sucesión de los reyes de Persia y Harmus...* (1610): “Primero escribí estas relaciones en mi lengua materna portuguesa, [...] y queriendo imprimir por licencia que ya para ello tenía mudé de parecer, obligado de la instancia y consejo de amigos, y púselo en lengua castellana [...] juzgando que en esta lengua quedaba más comunicable y mi patria antes recibía servicio que ofensa”. Bernarda Ferreira de Lacerda incorpora, a su vez, esta explicación en verso en su *España libertada* (1618): “Confieso que tu lengua me merece / mejor lugar después de la latina [...]. Empero el ser tan buena la oscurece, / y así la extraña gente nunca atina / con su pronunciación y dulces modos / y la española es fácil para todos”. En fin, entre otros muchos testimonios, para acabar seleccionamos estas palabras de António de Sousa Macedo pertenecientes a su *Flores de España, excelencias de Portugal* (1631): “Y perdonad si, dejada la excelente lengua portuguesa, escribo en la castellana, porque como mi intento es pregonaros por el mundo, he usado por más universal ésta y porque también los portugueses saben estas excelencias y así para ellos no es menester escribirlas”.

Carlos Margaça Veiga ofrece, particularmente en el epígrafe “A União Ibérica e a Identidade Portuguesa”, una excelente posibilidad para aproximarse a la práctica bilingüe tan común en las letras portuguesas de aquella época. No obstante, deja de comentar las consecuencias perniciosas que este bilingüismo pudo haber provocado, si la restauración de la soberanía política no hubiese tenido lugar, para el uso normal de la lengua portuguesa. En algunas ocasiones se ha defendido que la convivencia del portugués y del castellano en la literatura del vecino país era, más que nada, el fruto de un extraordinario ingenio criador, siguiendo el juicio inaugurado por Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*. Sin embargo, desde la publicación de las sólidas contribuciones de Pilar Vázquez Cuesta –entre ellas, fundamentalmente, *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*–, no existe más remedio que aceptar que el bilingüismo de los reinados filipinos tuvo mucho de colonización cultural. No es un detalle sin trascendencia, en tal sentido, que siglos después dos autores como Afonso Lopes Vieira y João de Castro Osório se hubiesen entregado a la labor de reintegrar a su lengua algunas de las obras escritas originalmente en castellano por diversos autores portugueses.

Otro aspecto literario abordado por Carlos Margaça Veiga en su volumen, si bien en este caso con un relieve inferior, es aquel episodio de tintes legendarios, relatado primeramente por Manuel Severim de Faria, según el cual Felipe II en persona se habría interesado, al entrar en Lisboa, por la situación de Camões. A propósito de esta historia, el escritor y político Teófilo Braga escribiría en 1880 –tercer centenario de la muerte del gran poeta– una composición titulada *O Poema de Camões*, en la que se cuenta que el monarca español mandó llamar al autor de *Os Lusíadas* para que cantase su coronación

como rey de Portugal. Afortunadamente –subraya Teófilo Braga–, Camões ya había fallecido, aunque dejando a los portugueses una colosal epopeya donde está encerrada “a força que faz livre um povo escravo”. Es éste un capítulo muy atrayente que merecería un espacio del que en este momento no disponemos, pero quede constancia de que, con independencia de la veracidad del episodio expuesto, resulta innegable la influencia que el nuevo marco político tuvo en la difusión española de *Os Lusíadas*, sobre todo en forma de traducciones, ayudando sobremanera a que el poema camoniano se proyectase a otros espacios culturales.

La lectura del libro de Carlos Margaça Veiga es, en conclusión, muy recomendable, tanto por su calidad conceptual y material como por ocuparse de una parte de la historia común a España y Portugal que por lo general no ha sido suficientemente atendida. Piénsese, tan sólo, en que la separación física de los dos países, a partir de 1640, tendrá como consecuencia un distanciamiento en otros muchos órdenes, también el literario. Y es que en esa fecha comenzará a fraguarse el tópico del recelo portugués hacia España y del desdén español hacia Portugal. No debe sorprendernos que el lusitanista Gonzalo Calvo Asensio, en pleno siglo XIX, llegase a pronunciar esta inquietante sentencia: “Por eso hablar en Portugal de España es como hacerlo de los países de la luna; por eso hablar en España de Portugal es como referirse a las más apartadas regiones del universo mundo”.

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

... Y CONTINUAMOS HABLANDO DEL FOLLETÍN: UNA RESEÑA DE LA REVISTA
ÍNSULA, 693, 2004.

El interés por el folletín sigue vivo como se puede comprobar en el número 693 de la revista *Ínsula* correspondiente a septiembre de 2004. La publicación consagra las páginas del monográfico a esta modalidad literaria y técnica de difusión editorial y periodística. Si bien se parte de su condición – como proclama el título de la revista– de género marginal que hace que muchos de los estudiosos lo encuadren en las categorías de la subliteratura o la paraliteratura, los diversos textos –trece en total– irán destacando su fuerza de atracción sobre lectores y sobre escritores de todos los tiempos hasta llegar su influjo a la actualidad con su reflejo en la llamada era electrónica. En esta dirección se encamina el primer artículo de Laureano Bonet que a modo de presentación va señalando desde sus orígenes hasta su desembocadura en el cauce de la aventura del nuevo folletín electrónico. Parte de la influencia indiscutible de lo folletinesco en los grandes novelistas decimonónicos europeos y alude a las investigaciones en este sentido por parte de estudiosos ya clásicos en esta parcela literaria como Rubén Benítez, Jean-François Botrel, Juan Luis Ferreras, Joaquín Marco, Iris María Zavala o Leonardo Romero Tobar entre otros.¹

¹ En el artículo de L. Romero Tobar en esta revista también se citan en nota (5) estos mismos nombres a los que se añaden el de otros hispanistas como Gisèle Cazottes o V. Carrillo y se recuerda la tarea fundacional en esta dirección

Reproduce Bonet las impresiones que causó a Galdós en su juventud las obras del famoso folletinista Manuel Fernández y González,² recoge las declaraciones de Baroja en sus *Memorias* asimismo elogiosas hacia este escritor andaluz o las referencias barojianas sobre la fiebre lectora del folletín. Demuestra la imposibilidad de estos autores para escapar a la impronta folletinesca. En este proceso de comunicación literaria el lector juega un papel fundamental ya que el folletín insta un género que no puede descuidar en ningún momento la atención del público, basada en los pilares de la expectación e interés de los receptores. Bonet constata la *vampirización del lector* (p. 3) y explica como los grandes autores del último tercio del siglo XIX reflejarán a través de sus personajes esa ansia e ilusión por conocer y seguir las peripecias de los héroes y heroínas novelescas, convertidos decididamente a esta nueva moda. Así se recoge el caso de la Charito galdosiana, en *Rosalía*, enardecida lectora de novelones por entregas.³ Dickens es el autor elegido para ilustrar las exigencias folletinescas del público lector sobre el autor y los tintes melodramáticos y espectaculares del género.

Las relaciones del folletín con la novela, evidentes en los autores europeos del periodo, nos remiten a las correspondencias existentes entre una literatura superior, culta, o bien como escribe Bonet la novela *lujosa y suntuaria*, y la literatura popular y fragmentada.

En este recorrido diacrónico sitúa el renacer folletinesco en nuestro país en 1970 con el hito que supone la obra de Umberto Eco *Apocalípticos e integrados*, apuntado la conveniencia, por su interés, de un estudio sobre la repercusión de este libro en el panorama cultural español de fines del siglo XX. Autores como M. Vázquez Montalbán, Terenci Moix, o Juan Marsé serán para Bonet continuadores del quehacer folletinesco si bien ahora modificado y matizado por características propias como el recurso de la ironía y la parodia al servicio de la crítica social. La posmodernidad viene marcada por novelistas como Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, A. Pérez-Reverte, Álvaro Pombo... que incorporan esquemas narrativos propios de esta literatura popular; o bien autores teatrales como Francisco Nieva –con su manejo escenográfico de lo artificioso y melodramático– o directores de cine⁴ como Pedro Almodóvar que dan cabida a antiguos rasgos folletinescos.

de José F. Montesinos. La lista de estudiosos se completará en la sección bibliográfica de la p. 18 de la revista.

² Estas declaraciones de Galdós son tomadas por el profesor Bonet de una obra de reciente aparición reseñada en el artículo en nota (3): Benito Pérez Galdós, “Fernández y González”, en *Prosa crítica*, pról. y ed. de José-Carlos Mainer, notas de J. C. Ara Torralba, Madrid: Espasa Calpe, 2004, pp. 542-548.

³ Recordemos como la relación folletín-novela fue estudiada y analizada en la obra de Galdós *El audaz* por Francisco Ynduráin en *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid: Taurus, 1970.

⁴ Las vinculaciones del folletín con el cine aparecen apuntadas en este escrito y también hay algunas referencias en otros de estos artículos pero no se incluyó en este número de *Ínsula* ningún estudio que aborde y profundice en las relaciones de lo folletinesco con el séptimo arte.

La última actualidad corresponde a la de la sociedad electrónica y la posibilidad y viabilidad de una comunicación literaria por entregas a través de las redes del ordenador y la telefonía móvil. Es muy difícil – sobre todo en el caso de una transmisión a través de los SMS– resucitar el éxito de las antiguas novelas de numerosas entregas, pero sí ha surgido una nueva literatura fascicular de relatos más cortos que continúa obedeciendo a los mismos resortes espectadores de las primeras obras de folletín aunque sus soportes difusores hayan sufrido una verdadera revolución tecnológica.⁵ La esencia literaria de lo folletinesco no desaparece, adaptándose a los nuevos medios y las grandes transformaciones del progreso.

El artículo “Chismes folletinescos para todos los usos” de Yvan Lissorgues versa sobre la pervivencia del folletín y su travesía hasta la actualidad: “Desde los años de 1830 hasta nuestros días, a través de la página impresa o de la imagen televisiva, nunca se rompe el hilo de la delectación fácil, del viaje sentado sin quebradero de cabeza, del encanto epidérmico que halaga, seduce y ventila los cuidados y las tristezas cotidianas” (p. 27). Se señala el valor del folletín, su contribución social - “gracias a esta literatura periodística apresurada, ingenua, se popularizaron ideas y figuras que arraigaron en la conciencia colectiva, ensanchándola” (p. 27)- y su reconocimiento por parte de autores que terminan apreciando las aportaciones del género pese a su desdén inicial. Galdós⁶ es el escritor que ejemplifica el fenómeno de contagio de la literatura popular a la novela realista y naturalista. En una etapa más actual muchos de los personajes procedentes de esta literatura del folletín encuentran su correlato en las páginas de novelas de los años setenta como *La verdad sobre el caso Savolta* – obra reiteradamente citada en estos artículos por su parentesco con este género–.

Otro de los estudiosos de estas cuestiones es Leonardo Romero Tobar que escribe en *Ínsula* su artículo “El “continuará” de los folletines en la novela actual” sobre la vigencia del folletín en nuestra literatura. Subraya al principio su dimensión de “fenómeno cultural incombustible” y su capacidad de influir y enriquecer otras formas de escritura, afirmando su peso en la evolución del género narrativo en España. Se recuerda la transmisión y la pervivencia de obras pertenecientes a la literatura popular en el siglo XX –incluyendo aquí las novelas

⁵ Resulta interesante la referencia a esta nueva forma de transmisión por entregas de la que se habla en el artículo de *ABC* de seis de marzo de 2004, p. 63, “De Gutenberg al SMS: literatura por entregas a través del teléfono móvil” firmado por Antonio Astorga, donde se trata del “eterno retorno a la novela folletinesca” o de “el maridaje de la literatura y el móvil” recordando los precedentes que esta fórmula han tenido en nuestro país. Asimismo es ilustrativo en este sentido el artículo de Josan Hatero titulado “Weblogs”. Internet anticipa las letras futuras”, *Qué leer*, septiembre 2004, pp. 48-49.

⁶ En la referencia bibliográfica sobre la influencia de lo folletinesco sobre la novela *El audaz* de Galdós sólo se recoge la mención a la obra de Jacques Beyrie *Galdós et son mythe. Romantisme et sources vives du “naturalismo” galdosien (1860-1880)*, París: Honoré Champion, 1980, pp. 123-150 sin citar el primer precedente de investigación en este sentido –ya mencionado en la nota 2 de esta reseña– correspondiente a la obra de Ynduráin.

folletinescas- gracias a las lecturas colectivas orales y se detiene en la significación del “continuará” de los folletines como garantía de su éxito en respuesta a la incansable curiosidad lectora que identifica con la pregunta infantil del “¿después que pasó?” al final del cuento: “El “da capo” de las historias interminables acercan el mito del eterno retorno a la fantasía infatigable infantil de los niños y a la de los lectores entregados a la novela de folletín” (p. 33). Escribe sobre el interés despertado por el estudio de lo folletinesco en la década de los ochenta y de sus manifestaciones e influencia en las nuevas formas radiofónicas, cinematográficas y televisivas. También cita el caso de una reciente literatura por entregas cuando menciona los relatos así publicados durante el periodo estival por periódicos como *El País*⁷ o bien la historia fruto de la escritura concatenada de diversos autores como los textos ofrecidos por el diario *El Mundo*.

Romero Tobar indaga en qué es aquello que la novela más moderna recupera del viejo folletín y concluye que es sobre todo la estructura de un relato “ensartado de aventura” (p. 33) a la que se añade la intriga - herencia de la novela policíaca- con su enigma a resolver, relacionado, la mayoría de las veces, con el mundo de la cultura libresca o bien lo histórico reciente. Como ejemplo de autor representativo de todas estas nuevas características de lo folletinesco se cita a Eduardo Mendoza pasando a continuación a señalar los rasgos constructivos del nuevo folletín renovado en *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa⁸ -así el clásico cierre del capítulo con la congelación de la intriga-. Pero la narrativa actual transforma en algunos puntos las coordenadas folletinescas apartándose del carácter melodramático, el dualismo de los personajes y la dimensión ideológica. En las nuevas novelas “el humor y la ironía han sustituido como recursos de crítica social a los que habían sido medios de lucha ideológica empleados por los combativos e industrializados novelistas del XIX”⁹ (p. 34). El artículo de Romero Tobar abre nuevas perspectivas para futuras investigaciones y termina planteando la interesante cuestión de indagar en cómo el “continuará” de los antiguos folletines decimonónicos se prolonga en las novelas actuales.

Joaquín Marco, estudioso del folletín y las formas de la literatura popular, trata sobre la reaparición folletinesca de la narrativa en su artículo “¿Recuperación del folletín?”. Rememora la fundación de la empresa debida a Juan Perucho a finales de 1960 dedicada a la reedición de folletines que intentó “enlazar con la problemática novela proletaria-social del momento” (p. 29).

⁷ También otros diarios nacionales como *ABC* han publicado una literatura por entregas coincidiendo con los meses veraniegos y así apareció, entre otros, el relato de Juan Manuel de Prada titulado *La cofradía de los gordos* en la sección “Lecturas estivales” a largo de cinco días consecutivos - del uno al cinco de agosto de 2004-. Al final de cada entrega figuraba “Mañana continuará...”.

⁸ Sobre las vinculaciones de este libro con el mundo del folletín también tenemos otro artículo publicado en esta revista debido a Jorge Campos: “Vargas Llosa y *El escribidor*”, *Ínsula*, 373 (1977), p. 11.

⁹ En el primer artículo de Laureano Bonet también se consigna la práctica del humor y la ironía en la moderna concepción de lo folletinesco.

Marco nos habla además de las distintas vertientes de esta modalidad literaria: el folletín social y el folletín melodramático, emparentado este último con la novela sentimental y romántica, que dará origen a la novela rosa plasmada en los seriales radiofónicos y los modernos culebrones televisivos. Se demuestra como la praxis folletinesca llega hasta nuestros días a través de su influencia y reivindicación en la voz de autores ya citados en otros artículos como Mario Vargas Llosa, Cabrera Infante, Eduardo Mendoza o el propio Pérez Reverte.

Algunos de los artículos siguientes se lanzan al estudio de las características del folletín en obras concretas como ocurre en el trabajo de Montserrat Amores “*Los misterios de Barcelona y Barcelona y sus misterios*. Cara y cruz del folletín español” que gira en torno al valor ideológico y sociológico del género como vehículo de instrumentalización de determinadas ideas y concepciones sociales y políticas de sus autores. Se inicia con una rápida y completa enumeración de los elementos conformadores del folletín para rastrear su presencia en dos novelas pertenecientes a la numerosa progenie inaugurada con *Les Mystères de Paris* de E. Sue: *Los misterios de Barcelona* (1844) de Nicasio Milà de la Roca y *Barcelona y sus misterios* (1860-61), de A. Altadill. Así, en la primera novela Milà de la Roca: “va a condenar a través de sus páginas las actividades revolucionarias y las ideas liberales, y trasladará a la novela su pensamiento católico y conservador, adscrito al moderantismo” (p. 5). La segunda novela, *Barcelona y sus misterios*, aparece articulada por una ideología de signo contrario a la anterior, la liberal y progresista de su autor, Antonio Altadill. El análisis de los distintos componentes narrativos de estas obras confirman la aptitud de esta modalidad literaria como vehículo de manifestación ideológico-política.

También el artículo de Solange Hibbs-Lissorgues titulado “La prensa católica del siglo XIX: un soporte de difusión privilegiado para la difusión del folletín” aborda la vertiente ideológica del folletín al servicio del carácter moralizador y edificante de la prensa católica. Se refiere a la utilidad del folletín para el autor que usa esta forma de publicación para darse a conocer, calibrar el éxito de su obra y editarla después en volumen e ilustra este proceso con el ejemplo de Navarro Villoslada, periodista y escritor, que publica sus novelas históricas en prensa bajo la forma de la entrega. Asimismo se plantea la cuestión del posible condicionamiento de la escritura ejercido por esta forma de difusión en que la expectativa receptora del público lector tiene un lugar primordial. Hibbs-Lissorgues realiza un pequeño inventario de publicaciones tradicionales y católicas que aprovechan todas las ventajas de la técnica y estrategia comercial del folletín fijando las características comunes en ellas.

El artículo de Sylvie Baulo “La novela por entregas a mediados del siglo XIX: ¿Literatura al margen o del centro?” se adentra en el nuevo sistema editorial que surge en el siglo XIX con las entregas y desvela cómo esta fórmula origina el surgimiento de un nuevo tipo de novela con características formales y estéticas muy definidas. Dentro de las coordenadas de investigación ya trazadas por los estudiosos franceses de estas cuestiones¹⁰ se analiza una práctica editorial

¹⁰ En este artículo se menciona el libro de reciente aparición *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez

que convierte a la literatura en objeto de consumo, la somete a las leyes del mercado y a las exigencias de un público influido por la publicidad de las obras. Se subraya la preeminencia del editor sobre el autor, describe el proceso del fenómeno de la entrega – distribución y recepción, sistema comercial, temas ya estudiados por J.I. Ferreras y J.F. Botrel– y se interesa por el perfil social de este nuevo público lector. Como en el texto primero de Bonet se cuestiona la identificación entre novela popular y novela por entregas. Asimismo encontramos un segundo tema que aparece en diversos de estos textos de *Ínsula*: en qué medida la forma de presentación editorial y de difusión periodística determinan la elaboración, escritura y resultado final de una novela con sus particulares estructuras, moldes y arquetipos.

El artículo resulta interesante para reivindicar la contribución de esta novelística como “eslabón esencial de la historia literaria decimonónica”, como ayuda a la creación de hábitos de lectura preparatorios a la recepción de las novelas posteriores y como influencia positiva en el desarrollo de la gran novela nacional del último tercio del siglo.

Russell P. Sebold, conocido estudioso de estas cuestiones, cierra este número de *Ínsula* con “La novela realista 1840-1869” donde vuelve a plantearse el origen del realismo español con obras y autores como Gertrudis Gómez de Abellaneda, W. Ayguals de Izco, Antonio Flores o Salas y Quiroga y su obra *El día del siglo* – novela a la que dedica su artículo Cristina Patiño Eirin en esta misma revista-. Sebold se retrotrae al s. XVIII en busca de la escuela realista española a la que emparenta con una “escuela general de las costumbres” (p. 34) y aquí encuentra un punto de confluencia con el folletín y la narrativa por entregas en cuanto que muchas de las novelas pertenecientes a esta clase llevaban el subtítulo de “Novela de costumbres contemporáneas”. Considera el prólogo de *María, la hija de un jornalero* de Ayguals junto con las afirmaciones de Salas en *El día del siglo* como los primeros manifiestos realistas y coloca a estas dos obras en la categoría del realismo social. Como en el artículo de Sylvie Baulo se defiende el folletinismo como etapa previa donde se gesta el futuro desarrollo y apogeo de la gran novelística realista nacional: “Se ha despreciado la novela folletinesca; y sin embargo, fue precisamente durante los años de su mayor cultivo cuando se elaboraron la definición y las principales técnicas de la moderna novela realista...” (p. 36).

El segundo artículo de Laureano Bonet en la revista titulado “José María de Pereda y el escalofrío folletinesco” inicia el grupo de textos dedicados al estudio de autores concretos y sus relaciones con el género. Se parte de la contradicción de Pereda entre su postura teórica de desprecio hacia la entrega y el folletín – alejados de la literatura superior y culta- y la práctica de su ejercicio literario que no es capaz de escapar a ellos. En el caso de Pereda el cultivo de ciertas fórmulas y clichés, la retórica y el lenguaje folletinescos o la instrumentalización ideológica prueban esta presencia del folletín en muchas de sus obras como *La puchera*- donde el narrador ejerce una función moralizante- o en *Peñas Arriba* - con su lenguaje descriptivo tétrico y melodramático, su

Ruipérez, 2003, fruto de la creación colectiva de autores entre los cuales los investigadores franceses tienen un importante peso específico.

estructura folletinesca de intercalación de una historia dentro del hilo argumental principal y sus matices ejemplarizantes de ideología católica-. Su conclusión es que Pereda usa de lo folletinesco aquello que le conviene para la captación del lector y su implicación emocional en la novela.

Dentro de esta categoría de estudios tenemos también el artículo de Filomena Liberatori “Alarcón y el folletín” donde se plantea la implicación del escritor en esta forma de publicación y esta modalidad literaria. Se analizan las características y el corte folletinesco de algunas de sus obras: intención ideológica, intriga, temas recurrentes, utilización del narrador en la captación lectora, personajes... También para Alarcón el lector ocupa un lugar preeminente de modo que el empleo de los ingredientes propios de este género se orquestan con la intención de atraer al público.

El artículo de José Manuel González Herrán, “*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín”, reivindica esta obra “injustamente postergada entre las de su autora” (p. 20) y establece los lazos de lo folletinesco con la modalidad de la novela histórica que recrea y actualiza un enigma del pasado. Entre todos los rasgos habituales de la fábrica folletinesca-anagnórisis, situaciones melodramáticas, complicada trama, diálogos grandilocuentes...- sobresale como verdadero logro el de la dosificación del suspense, del misterio que da título a la novela, y alrededor del cual el lector desempeñará un papel fundamental en cuanto le toca desvelar “el *misterio* de *Misterio*” (p. 22).

Cristina Patiño Eirín en “*El dios del siglo*, de Salas y Quiroga: encrucijada de folletín y novela” solicita el reconocimiento de Salas y Quiroga como autor fundador y pionero de la nueva narrativa nacional realista. *El dios del siglo*, publicada fragmentariamente en *La Asociación*, se contempla desde sus analogías con el género del folletín – temas, recursos y técnicas- si bien Patiño recalca la superación que Salas hace del modelo folletinesco desde una perspectiva crítica y revisionista, mitigando los efectos exagerados de éste e incorporando elementos de su personal estilo, propósito que anticipa ya los aires de la nueva novela moderna en nuestro país. Cabe resaltar como valor añadido de este artículo su aportación en cuanto a las nuevas referencias bibliográficas sobre la novela realista.

Por último, las relaciones existentes entre lo teatral y lo folletinesco - novela dramática y tintes melodramáticos del folletín-, mencionadas en gran parte de estos escritos, se perfilan en el artículo de Salvador García Castañeda: “Folletín y melodrama: dos versiones teatrales españolas de *Les mystères de Paris* y *Le juif errant* de Eugène Sue”. Esta interrelación se concreta a través del análisis de dos melodramas españoles basados en las novelas del escritor Sue mencionadas en el título. Se expone la estructura general seguida y se considera el papel del público ahora como espectador dentro del contexto escénico. Los distintos elementos teatrales – escenarios, actores y personajes- serán revisados a la luz del logro de la emoción y el suspense.

Ínsula ofrece además un ramillete bibliográfico muy interesante como sección aparte donde se recopilan los principales estudios sobre el folletín realizados en los últimos cincuenta años y entre los que se encuentran desde los trabajos pioneros, ya clásicos – en muchos casos obra de algunos de los autores

que escriben en este número de la revista- hasta las nuevas aportaciones, muy recientes, que abren el abanico del conocimiento de todo lo relacionado con esta modalidad.¹¹ A través de las páginas de *Ínsula* quedan pues tocados, planteados, estudiados y ampliados todos los aspectos fundamentales del ámbito de lo folletinesco y se trazan nuevos caminos que proyectan la versatilidad y las posibilidades de un género que de seguro continuará conformando la esencia de lo literario.

Ana María Gómez-Elegido Centeno
Universidad Complutense de Madrid

RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel, *El aro creativo. Aproximación a una teoría unificada de la creatividad*, Santander: Universidad de Cantabria, 2004.

La aparición de este libro es el resultado de una extensa labor de estudio que ve por primera vez la luz en 1983 con la publicación de un trabajo titulado “Conjunto 01” y que continúa en 1995 con la publicación de un ensayo titulado “Una teoría de la actividad creativa”, que recibió, el mismo año, el reconocimiento institucional de la Junta de Extremadura con el Premio Nacional de Ensayo.

Teniendo en cuenta el largo tiempo de gestación de esta investigación, se puede entender la amplitud teórica de este texto que aborda el fenómeno de la creatividad desde una mirada que abarque todo el complejo espectro teórico, que va desde el psicoanálisis o la psicología cognitiva hasta la especialización hemisférica y que, al mismo tiempo, consiga un efecto integrador que unifique las distintas aportaciones en una sólo mirada.

El libro está elaborado a través del siguiente plan general. Desde la “Introducción” se deja claro que este texto no es un ensayo filosófico sino un intento serio de aclarar el caos terminológico que envuelve al estudio de la creatividad, para poder sacar conclusiones que centren el discurso sin que se pierda en meras especulaciones. Dedicar los primeros capítulos a establecer los límites entre los conceptos con el fin de precisar las herramientas básicas para el análisis. En el primer capítulo, titulado “Los tránsitos verticales”, la creatividad se define como la capacidad para producir algo tan nuevo y valioso que transforme los límites de nuestras formas de conocimiento, que cuestione las estructuras epistemológicas vigentes. También describe el proceso creativo como el lugar en el que se da el encuentro, la confluencia entre los dos grandes sistemas de procesamientos de la información –el sistema lógico-verbal y el sistema analógico-, a través de lo que denomina ‘tránsitos verticales’. El sistema analógico funciona como una especie de substrato que está por debajo de los razonamientos lógicos, así el movimiento que se produce en el acto creativo es de ida y vuelta entre los dos sistemas.

¹¹ Así, por ejemplo, obras como “Le conte et le roman populaire espagnol du XIX^e siècle: des éléments de continuité”, en *Journées d’Études organisées par le groupe Infantina* (M. Moner et C. Péré), Toulouse, mayo 2002 (en prensa).

El autor se da cuenta de que los teóricos que han estudiado la creatividad deciden darle más importancia a uno de los dos sistemas de procesamiento de la información. De ahí que el itinerario propuesto consista en hacer un recorrido por los dos extremos del arco creativo, figura que utiliza para explicar de una manera plástica el intento de crear una figura central, que integre las partes que tensan el arco para poder construir un paradigma coherente. Desde esta actitud se acerca a las dos posturas más radicales: por un lado, la que subraya el sistema analógico, en el que actúa el inconsciente, el hemisferio cerebral derecho o espacial y desde el que se desarrolla el mito de la creación; y, por otro lado, la visión científica que se centra en la elaboración lógico-verbal en la que actúa el consciente y el hemisferio izquierdo y que se ha dedicado a ejercer una labor de desmitificación del proceso creador.

En la línea que privilegia el sistema analógico destaca el proyecto de “Educación creadora” (Capítulo III) que consiste en la puesta en práctica de 2000 talleres, sobre todo de pintura, durante 50 años con personas de diversas culturas. Este programa resulta de especial interés porque, al no aceptar la entrada de juicios, valoraciones, competencias, comparaciones o modelos, facilita la inmersión en el mundo analógico. Arno Stern, su director, impulsa este proyecto para abordar el problema de la creatividad y la educación y así denunciar que en el sistema educativo tradicional, proceso que coincide con la etapa de socialización, se van sustituyendo las identificaciones analógicas, el territorio de las emociones y los sentimientos, por las operaciones del sistema lógico-verbal.

Gabriel Rodríguez, aunque reconoce y recoge sus aportaciones, se muestra bastante crítico con las interpretaciones y las posteriores teorías ya que, a su parecer, cometen el error de caer en el maniqueísmo y en la intransigencia. De ahí que el futuro modelo que pretenda contemplar la posibilidad de crear las bases de una educación en libertad, tenga como reto principal crear una visión que equilibre ambas actividades sin que se establezcan jerarquías ni incompatibilidades.

En el capítulo IV, desarrolla los planteamientos que se sitúan en el otro extremo del arco creativo, en los mecanismos lógicos y verbales. En los análisis de estos autores –Csikszentmihalyi, R. W. Weisberg, Sternberg y Romo– se concibe el arte como un fenómeno social o cultural que ha pasado el filtro sancionador del canon y que, por lo tanto, se ha convertido en un producto artístico institucional. Esta postura se sitúa en la línea norteamericana, nace en una sociedad que tiene al éxito como uno de sus valores de mayor prestigio, de ahí que se dedique al análisis de personalidades artísticas reconocidas. Como advierte el autor, esta línea puede resultar chocante para la sociedad europea cuya tradición está representada por la imagen del artista maldito, marginado e incomprendido por la sociedad. Los partidarios de identificar la creación con la parte racional del proceso llevan a cabo una intensa labor de descalificación del mito de la creación por ser contrario a la ciencia, es decir, al sistema que desconfía de todo lo que no sea racional o que no responda a ninguna lógica.

De todo el repertorio de teorías el autor no disimula su inclinación hacia las aportaciones de Freud, desde el psicoanálisis, y de Piaget, desde la psicología cognitiva. El psicoanálisis es una de las teorías que han inspirado gran

parte de los contenidos de este libro. En el capítulo V se muestran las similitudes entre la teoría de los tránsitos verticales y la de los procesos terciarios, esta última propuesta desde el psicoanálisis. Ambos procesos tienen que ver con las fuerzas que median entre los dos grandes sistemas: primario o analógico y secundario o lógico-verbal, para provocar la creación de un nuevo orden, un nuevo prisma. Pero estas fuerzas están sometidas a una tensión producida por la represión, tanto sexual como epistemológica. El proceso creativo se desarrolla en dos movimientos: represión y liberación. Se convierte en la válvula de escape de un sistema que constantemente está creando mecanismos para controlar los sentimientos y las emociones, así la creatividad se concibe como una suerte de arma terapéutica que consiste en desbloquear y sublimar las emociones o instintos reprimidos.

La relación entre creatividad y humor, a la que le dedica el capítulo VII, y su vinculación con los sueños, son otras de las cuestiones a las que el psicoanálisis ha aportado más coherencia. Estas actividades son un buen ejemplo para explicar los mecanismos de represión y liberación que provocan la transgresión de las normas que rigen nuestra estructura social. Y si esto se produce es también porque tienen lugar asociaciones insospechadas, improvisaciones rápidas, la condensación o dobles sentidos que producen sorpresa, risa o extrañamiento y que no sólo pueden explicarse desde el punto de vista de la lógica racional sino desde su implicación con el mundo analógico.

Cuando esta liberación no se produce, cuando está bloqueada la capacidad de construir un cosmos a partir del caos, entonces, llega la represión y el olvido, la enfermedad y la neurosis. Freud indaga las cualidades terapéuticas que se dan en la capacidad de ser creativo para producir esa descarga emocional y liberarse de ella.

Jean Piaget es otro de los referentes fundamentales en este estudio, ya que sus aportaciones teóricas han tenido una repercusión importante en el estudio de la creatividad y además sus líneas de investigación reafirman la teoría de la interacción entre los dos sistemas: los tránsitos verticales. La psicología cognitiva –capítulo X– ha investigado cuestiones como la relación entre infancia y creatividad desde la perspectiva del desarrollo y del aprendizaje de las estructuras cognitivas a partir de las funciones básicas de asimilación y acomodación de la información. Establece las etapas de este proceso de aprendizaje y pone de manifiesto la flexibilidad de las estructuras cognitivas y el papel activo y, por lo tanto, creativo en las distintas etapas de progresión.

Esta última etapa del libro Gabriel Rodríguez la dedica al estudio de cuestiones de diversa índole, aunque siempre con la creatividad como hilo conductor. En el capítulo XI se propone resaltar los nexos de algunos mitos de la tradición greco-romana y judeo-cristiana con la creatividad y sus procesos cognitivos: Eco y Narciso, Orfeo, Minotauro, Prometeo, la torre de Babel, la Trinidad. La complejidad de estos mitos hace que admitan lecturas tan abiertas como la relación de la Trinidad con la división freudiana del Super-Yo (el Padre), el Yo (el Hijo), y el Ello (el Espíritu Santo); o el desencuentro fatal entre la imagen y la palabra con la historia entre Narciso y Eco.

Las complejas relaciones entre el hemisferio derecho e izquierdo con lo femenino y masculino son tratadas en el capítulo más extenso, el XII, titulado

“Sexo, género y creatividad”. Esta es la perspectiva que utiliza para tratar uno de los temas que más repercusión están teniendo en el panorama teórico: el género y el sexo. A pesar de que no se olvida de las causas históricas que han provocado la ausencia y la marginación de la mujer en el terreno de la creatividad, de la realización artística, el análisis de esta situación gira en torno a las siguientes cuestiones: ¿existen diferencias en cuanto a género en los tipos de procesamiento de la información?, ¿es el lenguaje una forma de perpetuar y mantener la postura masculina dominante? Después de revisar diferentes experimentos que parecen demostrar la especialización de los hemisferios cerebrales, concluye que la fractura entre los dos grandes sistemas se corresponde con la división de género y habla de fractura porque la relación que se establece es siempre jerárquica. Romper esta dialéctica entre dominante y dominado y sustituirla por el equilibrio entre estas dos posturas, entre los dos sistemas, es la fórmula que este texto propone para la creatividad de futuro.

A pesar de la densidad de contenidos que se manejan en este texto, su estructura es tan clara, tanto externa como internamente, que no se pierde de vista el hilo conductor que va entrelazando, a modo de arco, el caótico panorama teórico del siglo XX. Integrar, conciliar los extremos, subrayar los lugares comunes es también un ejercicio de pensamiento y una apuesta a contracorriente, en un momento en el que las tendencias mayoritarias han convertido los desencuentros, las diferencias en un modo de definición que afecta al acto creativo, a las teorías sobre la creatividad pero también a las formas de organización social marcadas por la división jerárquica y el desequilibrio.

Me gustaría resaltar esta última apreciación porque es gratificante y, últimamente, inusual, encontrarse con un punto de vista que no renuncie a una actitud crítica. El hecho de que Gabriel Rodríguez lleve a cabo esta labor de síntesis supone todo un acierto, en mi opinión, cuando además lo que está en juego es reflexionar sobre uno de los aspectos más sorprendentes y, por lo tanto, más inasibles del ser humano: la creatividad.

Vanesa González Álvarez
Universidade de Vigo

MONTERO CURIEL, María Luisa, *Prefijos aminorativos en español*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001, 91 pp.

Este estudio aborda el análisis de los prefijos aminorativos *casí-, entre-, hipo-, infra-, medio-, menos-, micro-, mini-, semi-, sub-* y *vice-*. Ofreciendo una visión general de su productividad y evolución a lo largo de la historia.

El trabajo se divide en ocho capítulos: 1. Introducción; 2. Prefijación aminorativa; 3. Prefijos aminorativos de inferioridad; 4. Prefijos aminorativos de cualidad-media; 5. Prefijos aminorativos de pequeñez; 6. Conclusiones; 7. Bibliografía; 8. Índices.

La introducción es breve y clara. En ella se expone el empleo de la prefijación como mecanismo derivativo, se presentan los prefijos y se indica el corpus de trabajo; compuesto por diccionarios de distintas épocas, obras

literarias, artículos de prensa actuales y términos extraídos de páginas de Internet.

El segundo capítulo complementa la información ofrecida en la introducción, centrándose en la delimitación del campo de estudio (prefijación aminorativa) y exponiendo como principal criterio seguido en la investigación el semántico, puesto que en todos los prefijos se reconoce un valor común intensivo-aminorativo con connotaciones de “disminución”, “atenuación” y “reducción”.

Para el análisis de los prefijos se establece una triple agrupación:

- a) Prefijos aminorativos de inferioridad: *hipo-*, *infra-*, *menos-*, *sub-*, y *vice-*.
- b) Prefijos aminorativos de cualidad intermedia: *casi-*, *entre-*, *medio-*, y *semi-*.
- c) Prefijos aminorativos de pequeñez: *micro-* y *mini-*.

El estudio de los tres grupos de prefijos se desarrolla en los capítulos tres, cuatro y cinco. Todos ellos siguen una misma organización interna; tras una presentación general, se analiza uno por uno su etimología, su presencia en las diferentes obras lexicográficas, literarias, etc. que componen el corpus, los significados que aportan, el tipo de bases a las que se unen y, por último, se presenta una visión general de sus ámbitos de uso. Todas las explicaciones son ejemplificadas mediante derivados, lo que facilita mucho la comprensión de los conceptos.

Las conclusiones son muy concisas y ofrecen una visión global de todos los prefijos exponiendo las similitudes existentes entre ellos.

Tras la extensa bibliografía se incluyen dos índices. El primero es un índice de palabras que recoge todos los derivados presentes a lo largo del estudio y el segundo es el índice general.

La organización y estructuración de la investigación es clara. Desde un primer momento se delimita el campo de trabajo con la selección de los prefijos, estableciendo su relación semántica como criterio de selección y seguimiento del estudio. También se informa desde un primer momento del carácter histórico de la investigación, pero considero que, en este caso, no es una selección lo suficientemente precisa. Sí es cierto que la bibliografía es extensa y está compuesta por obras de diferentes siglos, pero creo que se debería haber incluido una mayor variedad temática en las obras del corpus, ya que si estamos ante prefijos poco productivos, de escasa rentabilidad a lo largo de la historia y que son utilizados en ámbitos científicos, sería necesario incluir en el corpus obras lexicográficas o estudios específicos de estas materias, puesto que los diccionarios del español actual no recogen muchos de los derivados de los ámbitos científicos. Por lo que, considero que el corpus seleccionado no representa con total fidelidad la productividad real de los prefijos.

El desarrollo descriptivo de la productividad y evolución es muy general, ya que son escasas las referencias temporales concretas que nos permiten establecer una continuidad histórica. Lo mismo sucede con la semántica; a pesar de que los significados son tratados de una manera general, las nociones semánticas ofrecidas son acertadas y ayudan a tener una visión semántica global de los afijos, pero se podrían precisar mediante términos concretos en los que se reconozcan los diferentes significados.

Por lo tanto, es un estudio que ofrece una visión amplia y general de la prefijación aminorativa. Las conclusiones son claras; se trata de prefijos poco productivos que están relegados a determinados ámbitos de la ciencia y, en el caso de *micro* y *mini*, están en crecimiento en el ámbito de la publicidad y la administración. Si bien se podría profundizar más en las cuestiones analizadas, ofreciendo datos numéricos de su productividad y exponiendo una continuidad histórica de los derivados y los significados de cada prefijo, creo que es un buen estudio introductorio sobre la prefijación aminorativa. Las nociones que ofrece son claras y pueden ser consideradas para la realización de estudios más exhaustivos y de mayor profundidad.

Maria Josefa González Domínguez
Universidade de Vigo

FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos*. Estudio preliminar, edición crítica y facsímil de Alfonso Rey, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo y Biblioteca Menéndez Pelayo, 2005, XXXVI + 202 pp.

Con el título de *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos* se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo un manuscrito (sign. M-303bis) de letra del siglo XVII que constituye una de las cuatro versiones (una impresa, tres manuscritas) del *Buscón* quevedesco, la identificada habitualmente con la abreviatura *S*. Conocida desde que en 1926 Miguel Artigas diera noticia de ella ("Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 8, 1926, pp. 85-96), se ha incorporado en el aparato crítico de diversas ediciones del texto de Quevedo, pero no se ha editado separadamente. El propósito del libro que ahora reseño pretende cubrir precisamente ese vacío: "La edición de *La vida del Buscavida* cubre una laguna en los estudios sobre el célebre relato picaresco, pues es preciso conocer la fase redaccional que representa para valorar mejor el proceso creativo seguido por Quevedo. Con su lectura y estudio, completados con los de otras versiones, se podrán apoyar o desmentir varias de las hipótesis que actualmente esgrimen los críticos sobre la fecha de redacción del *Buscón*, su técnica narrativa y su estilo prosístico" (p. XIII).

El libro, concebido como un instrumento de trabajo para los quevedistas, incluye un ajustado estudio preliminar a cargo de Alfonso Rey, la edición crítica del texto a cargo del mencionado investigador y de Ana García Fuentes, y una bella edición facsímil.

El estudio preliminar recorre los puntos habituales en este tipo de introducciones, pues combina la descripción bibliográfica precisa del manuscrito y la valoración de su importancia en la tradición ecdótica del *Buscón*, con el análisis más propiamente literario del texto: aspectos estructurales, fuentes literarias, contenido ideológico, estilo e influencia posterior. La edición es crítica, con abundantes enmiendas y correcciones que se introducen "en muchos casos con la ayuda de las otras versiones del *Buscón*" (p. 5). De todo ello queda constancia en el aparato crítico.

Esqueje desgajado de otra empresa de mayor alcance, “la edición conjunta de las cuatro versiones del *Buscón*, cada una con su aparato crítico” (p. XII), el libro, editado con pulcritud, cumple con su propósito de ofrecer al especialista un texto limpio de esta versión *S* del relato picaresco de Quevedo en doble formato: edición crítica y facsímil.

José Montero Reguera
Universidade de Vigo

PUBLICACIONES CERVANTINAS DEL INSTITUTO CASTELLANO Y LEONÉS
DE LA LENGUA

La conmemoración, en 2005, del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* dio lugar a numerosos eventos a los que también se sumó el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, a través de un magno congreso celebrado en enero de aquel año, pero también por medio de interesantes publicaciones como las tres de que doy noticia ahora.

En orden cronológico, y como número dos de la colección *Beltenebros Minor*, un folleto de pequeñas dimensiones da a conocer un posible nuevo autor para el *Quijote* de Avellaneda. En efecto, en *Baltasar de Navarrete, posible autor del Quijote apócrifo (1614)*, Javier Blasco Pascual propone el nombre del dominico Baltasar de Navarrete como posible autor del falso *Quijote*, expuesta con la mayor de las cautelas, tal hipótesis se avanza en este folleto, al tiempo que se complementa y desarrolla –un libro en perspectiva– en otras publicaciones del mismo autor que están apareciendo en volúmenes monográficos y revistas especializadas: *Homenaje a Víctor Garúa de la Concha*, *Boletín de la Real Academia Española*, *Edad de Oro*, *Voz y letra*, etc.

Entre las numerosas obras atribuidas en alguna ocasión a Miguel de Cervantes se encuentra la *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor, nuestro señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron* (Valladolid: Juan Godínez de Millis, 1605). Desde su primera atribución –debida a Juan Antonio Pellicer, en 1787–, diversos han sido los cervantistas que se han mostrado favorables (Fernández de Navarrete, Cayetano Alberto de la Barrera, Narciso Alonso Cortés, Alban Forcione, Francisco Márquez Villanueva, Daniel Eisenberg), o contrarios a ella (Hartzenbusch, Rosell, Pérez Pastor, Avalor-Arce), sin que se haya llegado a una solución definitiva. Independientemente de la posible autoría cervantina, el texto constituye un buen ejemplo de este tipo de relaciones, que ahora se puede leer, bien introducido y minuciosamente anotado gracias a la pericia de Patricia Marín Cepeda (Valladolid: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, 200 pp.), quien ha identificado puntualmente a los participantes en aquella circunstancia.

Un tercer volumen editado y coordinado por Ignacio Díez Fernández analiza la labor de mecenazgo realizada por la casa ducal de Béjar en los tiempos de Cervantes a través de nueve contribuciones de diferente alcance (*El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, Valladolid: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, 284 pp.).

Ignacio Arellano analiza desde una perspectiva general la relación entre nobleza y literatura en “De príncipes y poetas en el Siglo de Oro”, pp. 23-42; Juan Matas Caballero se ocupa de las relaciones entre Luis de Góngora y el duque de Béjar (“*Un espantoso rumor de tremenda batalla* entre Góngora y el duque de Béjar”, pp. 43-74); la presencia del duque en la literatura lopeveguesca se estudia en el trabajo de Isabel Colón Calderón (pp. 75-94); la dedicatoria al duque en las *Flores de poetas ilustres* en el de Belén Molina Huete (pp. 95-129); las relaciones con Cristóbal de Mesa a través de sus *Rimas* (1611), en el de Gaspar Garrote Bernal (pp. 131-171), y las de Juan de Pineda y Francisco de Rioja en el de Jesús Ponce Cárdenas (pp. 173-210).

El volumen, que se abre con un texto introductorio a cargo del director del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Gonzalo Santonja, incluye también una importante contribución documental a cargo de Anastasio Rojo (“El duque de Béjar, Cervantes y Juan de Navas”, pp. 211-262), en la que pone de relieve la actuación de Juan de las Navas, hijo del alcaide del palacio del duque de Béjar en Valladolid, quien alquiló a Cervantes la casa en la que vivió durante su etapa vallisoletana, pero también poseedor de otras casas, asimismo en la calle del Rastro, donde se pudo forjar toda una corte literaria en el entorno del duque de Béjar: “Quizás Cervantes dedicó el *Quijote* a Alonso Diego, duque de Béjar, para mostrarle su agradecimiento por haberle dado cobijo en las casas de su mayordomo [Juan de las Navas] y quizás, también, por darle trabajo como “hombre de negocios” en los innumerables memoriales, crecimientos de censos y pleitos de la Casa. Quizás las cinco casas de Juan de las Navas en la calle del Rastro de Valladolid no acogieran a Cervantes y, casualmente, a un par de escritores en una de ellas, sino, las cinco, a toda la “Corte literaria” de los duques de Béjar, a la que en un momento dado se incorporaría el autor del *Quijote*” (p. 261). La dedicatoria, en fin, del propio Cervantes al duque de Béjar en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se analiza, con su perspicacia habitual, en el trabajo que cierra el libro, por José Ignacio Díez Fernández (pp. 263-282).

Tres libros, pues, muy interesantes para el cervantista, en los que también debe ser destacada no sólo la pulcritud sino la elegancia con que han sido editados.

José Montero Reguera
Universidade de Vigo

CASTILLA PÉREZ, Roberto Y GONZÁLEZ DENGRA, Miguel (ed.): *Escenografía y Escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004), Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005.

La lectura de esta obra nos adentra de forma plena en el ámbito de la escenografía y escenificación del teatro áureo español. Gracias a la riqueza que ofrece este arte y a la abundancia de las manifestaciones que existen y existieron, cualquier investigación realizada invita a ampliar conocimiento acerca de una materia tan atractiva como es el teatro aurisecular. En este volumen,

cuajado de datos interesantes, se incluyen veinticinco trabajos monográficos que el estudioso podrá leer y, desde luego, gozar. Debido al espacio de esta reseña, es imposible detenernos en todos los estudios, así que señalaremos los aspectos más destacados y de mayor relevancia a nuestro juicio.¹ Los artículos englobados en este trabajo, a pesar de aunarse bajo un único tema, presentan un cierto grado

¹ Quizás sea conveniente reproducir el índice para así facilitar la consulta. (No aparece alfabéticamente puesto que están ordenados según son comentados en la reseña). I. Arellano, "La escenificación de la comedia burlesca", pp. 7-56; C. C. López Carmona, "De la formación de una compañía a la confección del vestuario (un "salto a caballo" entre el siglo XVII y el XXI)", pp. 313-332; C. Ramírez Ruiz, "La escenografía del barroco: una nueva representación del mundo", pp. 423-435; M. A. Contreras Morales, "Algunas noticias sobre el teatro en el siglo XVII en Guadix, a partir de un documento de 1688", pp. 91-102; C. Argente del Castillo, "Retratos y cartas en la escena", pp. 57-71; R. Sánchez García, "Reflexiones escenográficas a partir de una comedia del Siglo de Oro: El amparo de los hombres de Mira de Amescua", pp. 453-470; A. Cruz Casado, "Prodigios y milagros: su interés escénico en algunas comedias bíblicas del Siglo de Oro", pp. 103-112; A. Muñoz Palomares, "Anotaciones sobre algunos aspectos escénicos en dos comedias del mismo tema: El santo negro de Palermo", pp. 383-401; A. M. Martín Contreras, "La presentación del pesebre en el auto navideño", pp. 333-345; A. Valladares Reguero, "La escenificación de El animal profeta de Mira de Amescua", pp. 493-515; M. González Dengra, "Arrepentidos, mártires y felones: aproximación escenográfica a Mira de Amescua", pp. 201-222; J. M. Ruano de la Haza, "El condenado por desafortunado: Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera", pp. 437-451; M. C. García Sánchez, "Escenificación de la pérdida de la privanza en dos bilogías amescuanas", pp. 145-168; J. M. Villanueva Fernández, "La escenografía de La rueda de la Fortuna, de Mira de Amescua y su influencia en Tirso de Molina y Calderón de la Barca", pp. 517-533; M. Martínez Aguilar, "Un estudiante florentino, un patio de comedias y un drama de Mira de Amescua. Reconstrucción de una posible escenificación de El primer Conde de Flandes en la Salamanca de 1605", pp. 347-382; A. Ibáñez Chacón, "Notas sobre la escenografía de Polifemo y Circe (de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca)", pp. 251-292; R. González Cañal, "El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla", pp. 169-199; F. B. Pedraza Jiménez, "Rojas Zorrilla: un teatro para los oídos", pp. 403-421; A. de la Granja, "Tras La dama duende y sus espacios: a vueltas con la alacena", pp. 223-240; F. Domínguez Matito, "Apuntes para el perfil de un dramaturgo: Álvaro Cubillo de Aragón", pp. 113-131; M. Espinar Frías, "El esclavo de su amor: aspectos escénicos", pp. 133-144; E. Hernández González, "Valores visuales en El honrado con su sangre, de Claramonte", pp. 241-250; A. Biedma Torrecillas, "La escenografía aérea y fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega", pp. 73-89; A. Serrano, "Cuando un cómico escribe comedias: las dos pasiones de Antonio Fajardo y Acevedo", pp. 471-492; M. R. Leal Bonmati, "La puesta en escena de Acis y Galatea (1708) en el Salón Dorado del Alcázar", pp. 293-312.

de heterogeneidad. Con el objetivo de convertir esta noticia en un texto llano nos hemos permitido agruparlos según su temática.

El ensayo de Arellano, que inicia el grupo que hemos denominado de aspectos documentales o teóricos, plantea cuestiones sobre el elemento cómico visual en la comedia burlesca, pues a pesar de ser considerado en alguna ocasión de menor importancia, tiene un papel totalmente protagonista, según el profesor Arellano, para así completar la visión de la puesta en escena de este tipo de teatro. La evolución de la comicidad hacia el ingenio y la depuración no es adoptada por este género dramático, sino que continúa con lo que el autor denomina “comicidad gestual primitiva” próxima a la tosquedad y la estética de lo grotesco. Estética que afecta a todos los personajes en la comedia burlesca sin excepción. Continuando con los aspectos documentales que aporta este primer grupo, López Carmona ofrece el proceso de formación que “sufriría” una compañía de teatro de la época hasta centrarse en el aparato escénico. Ramírez Ruiz expone un artículo basado en la influencia que llega a ejercer la ideología sobre la escenografía y la escenificación; según ella, en el siglo XVII el arte difunde los valores de la clase dominante. Es el teatro el mejor medio para perpetuar el orden establecido con todos los códigos morales, políticos o religiosos que se quieran transmitir, tratando de aplicar una ideología determinada; por ello la escenografía también estará contaminada de esos elementos ideológicos utilizados para el control de las masas. Esta nueva forma de entender el mundo originará distintos modos escenográficos según la tipología del espectáculo y el público al que fuese dirigido. Por ello -concluye- el mensaje ideológico no sería el mismo en un corral de comedias, en un teatro cortesano, o si se representaba un auto sacramental. Debemos resaltar también en esta primera sección, el examen minucioso que Contreras Morales realiza sobre una carta de poder incluida en una carta de obligación; ambos documentos, hallados en el Archivo Histórico de Protocolos de Guadix, contribuyen a enriquecer el conocimiento de la vida teatral en la ciudad accitana durante el siglo XVII.

El teatro de Mira de Amescua es el protagonista de los artículos siguientes y debemos tener en cuenta que se trata de la mayoría de las aportaciones de este volumen, con un total de catorce trabajos. Dentro de una escenografía pobre como es la que corresponde a la comedia *La confusión de Hungría*, Argente del Castillo analiza el efecto o juego escénico que producen retratos y cartas, objetos que estructuran el desarrollo de la obra. Los recursos escenográficos debían ser bastante pobres en los corrales de comedias, pero por eso el autor era capaz de servirse del decorado verbal o lo que ciertos críticos denominan “didascalias implícitas”. Algunos elementos escénicos lógicamente no podían tener una representación material en la puesta en escena, por ello es la escenografía verbal y el concepto ideológico de comedia religiosa o teológica los que hacen que las acotaciones o “didascalias explícitas” lleguen a ser prescindibles. La imaginación de los hombres y mujeres de aquella época facilitaba el entendimiento y comprensión de la obra que se estuviese representando. Esto es, precisamente, lo que Sánchez García observa en *El amparo de los hombres*. De la misma manera se muestra la comedia bíblica *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, donde Cruz Casado estudia también esa

primacía de los elementos verbales. Además de la consideración de estos aspectos escenográficos, Muñoz Palomares contrasta las diferencias y semejanzas de espacios, indumentaria y utilería, música teatral y otros efectos sonoros en dos comedias de un mismo tema pero de autores distintos: *El santo negro de Palermo* de Mira de Amescua y *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* de Lope de Vega. Si ya era difícil obtener información suficiente sobre la puesta en escena del teatro religioso, la falta de notas escenográficas sobre los autos navideños hace ardua la tarea de reconstrucción. Por este motivo Martín Contreras invita a consultar la tradición belenista de San Francisco de Asís además del imaginario pictórico, para una aproximación más placentera a la puesta en escena navideña en Mira. Es nuevamente la recomposición de otra comedia hagiográfica de Mira, *El animal profeta*, el objetivo de Valladares Reguero con un fino trabajo rico en sugerencias.

Otro aspecto destacable en la estructura del espectáculo es el referente a la construcción de los personajes. En un breve recorrido por la obra amescuana, González Dengra llama de nuevo a comprobar la influencia ideológica religiosa, moral y política que presentan los personajes. Según él en el teatro existen “arrepentidos, mártires y felones” porque a la ideología de la sociedad de ese momento le interesa. Apartándonos un poco de los tópicos acerca de la tipología de los personajes del teatro áureo español, Ruano de la Haza ofrece una serie de pautas para la construcción de un personaje *auténtico* (es decir, lejos de convenciones) dentro de la obra amescuana, más concretamente en las dos comedias sobre don Bernardo de Cabrera. La escenificación de la bilogía miramescuana que García Sánchez expone está compuesta por otras dos comedias sobre el valimiento: *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna* y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. Dentro de las listas de utilería, empleada para la representación de tales obras, es de destacar esa mesa con faldilla negra que seguramente provocaría en los espectadores de la época un efecto asombroso. El trabajo de Villanueva Fernández pone de manifiesto la dependencia e influencia (no sólo escenográfica) que plantea *La república al revés* de Tirso de Molina de *La Rueda de la Fortuna* de Mira; al igual que ocurre con la obra de Calderón, *La gran Cenobia*. Gracias al hallazgo del *Diario* de Girolamo da Sommaia, Martínez Aguilar documenta una cadena de sucesos que hacen conocer, con precisión, la puesta en escena de *El primer conde de Flandes*. Para concluir con el grupo de obras dedicadas al teatro de Mira hemos de señalar el trabajo realizado por Ibáñez Chacón, quien propone un estudio escenográfico sobre *Polifemo* y *Circe*, obra de autoría compartida entre Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán y Pedro Calderón de la Barca.

Las siguientes aportaciones, y tercer grupo, se centran en distintos autores, algunos más estudiados que otros. Al teatro de Rojas Zorrilla, González Cañal dedica su estudio haciendo hincapié en la escenografía del espacio doméstico en las comedias de capa y espada. Sin embargo, Felipe Pedraza observa lo que ya venimos apuntando a lo largo de la reseña, Rojas Zorrilla “confía a la palabra” lo que no es posible representar. El autor de comedias es capaz de guiar al espectador gracias al oído sin necesidad de que todos los elementos descritos tengan su representación escenográfica en la escena de un modo tangible. El profesor A. de la Granja dedica un análisis monográfico a los

numerosos aspectos sin resolver de *La dama duende* en cuanto a su puesta en escena se refiere. Esa misteriosa alacena hace que la escenografía en la obra de Calderón resulte, una vez más, interesante. Además de esto, el profesor De la Granja propone una posible fuente inspiradora en la que (quizás sí o quizás no) se basara el autor de esta divertida comedia. Es la reivindicación de un dramaturgo denominado “menor” la que pone de manifiesto Domínguez Matito en su trabajo sobre Álvaro Cubillo de Aragón. El siguiente estudio de Espinar Frías detalla los aspectos técnicos de la obra de una dramaturga anónima, *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*. María Antonia de Blancas debió ser una mujer tremendamente aficionada al teatro. Es también Claramonte otro autor considerado de poca importancia para la Historia de la Literatura en general. Para Hernández González esto no impide que *El honrado con su sangre* sea una obra de gran interés para el análisis. Hacer una crítica justa en cuanto a la puesta en escena de Lope de Vega es la labor de Biedma Torrecillas. A pesar de que su teatro sea considerado plenamente textual concluye su exposición afirmando la importancia del elemento escenográfico. El trabajo de Antonio Serrano trae a la luz lo que sería la puesta en escena de otro dramaturgo poco conocido también, Antonio Fajardo y Acevedo. Su teatro está dirigido a un espectador que prefiere visualizar todo lo que ocurre en la comedia en lugar de imaginar tanto. Para concluir, Leal Bonmatí expone en un minucioso artículo la relación de todo el aparataje y tramoyas necesarias para llevar a cabo la representación palaciega de esta zarzuela de principios del XVIII, *Aás y Galatea*.

De un modo general puede decirse que la mayoría de los trabajos reunidos en este libro ofrecen un alto nivel científico, y aportan un bagaje atractivo para los estudiosos e interesados en la escenografía y escenificación del teatro del Siglo de Oro español. Brindan, además, el estudio de obras que podríamos denominar fundamentales, aunque también, y de manera sobresaliente, comedias poco conocidas. Del mismo modo invitan al descubrimiento de autores poco entendidos por la crítica. Con todo, es nuestra libertad de imaginación la que nos hace simular cómo sería el arte teatral áureo en todo su esplendor. Reflejo deformado de una realidad que no podremos llegar nunca a conocer plenamente. El arte teatral, como apuntaba Varey en su célebre *Cosmovisión y escenografía*, es un arte efímero, condición breve y fugaz que nos hace volar tras su estela.

Antonia María Mora Luna
Universidad de Granada

HUERTA CALVO, Javier y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, coord., *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid: Pliegos, 2002. 528 pp.

El *Diccionario de personajes de Calderón* es una de esas obras que desde el momento mismo de su nacimiento, por su propia naturaleza y envergadura, parecen destinadas a convertirse en herramientas de obligada consulta y consideración para aquellos estudiosos que se embarquen en futuros trabajos sobre la obra del genial dramaturgo madrileño. Los autores, y el nutrido grupo de colaboradores que han participado en este proyecto, han llevado a cabo el vaciado de personajes del ingente corpus calderoniano, labor nada fácil teniendo

en cuenta no sólo la abundancia del material en cuestión, sino también los problemas que surgen a la hora de censarlo, materia ésta en la que a veces los especialistas no logran ponerse de acuerdo. Han sido, finalmente, doscientas veintidós las obras (comedias, autos sacramentales y teatro cómico breve), aceptadas más o menos unánimemente como propias de Calderón, que han servido como fuente de información para su elaboración.

Aunque los autores se han fijado en varios trabajos de naturaleza similar a la hora de proyectar los criterios de elaboración de las entradas (como, por ejemplo, la *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, de Juana de José Prades, y el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* de Ignacio Arellano), lo cierto es que el único verdadero precedente de un trabajo como el suyo es la obra titulada *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega* que fue escrita por Sylvanus Griswold Morley y Richard W. Tyler, y publicada hace más de cuarenta años. Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada han tenido muy presente este libro a la hora de establecer su propia metodología con la que, a toda costa, han querido evitar caer en los puntos débiles u oscuros que aquella presenta y así evitar, a través de una estructuración coherente, clara y sencilla, que el lector se extravíe o se frustre durante su consulta y que, por consiguiente, el innegable valor de su contenido se pierda o desaproveche por culpa de un poco eficiente camino de acceso a los mismos.

Las entradas de cada uno de los personajes aparecen divididas, generalmente, en dos partes bien diferenciadas. En la primera, tras el nombre del personaje en cuestión y la mención a la obra u obras en las que aparece, se incluye una explicación de su participación o función dramática en la trama de la misma así como, cuando la información lo permite, una descripción de sus peculiaridades físicas, psicológicas o de su vestuario. El segundo cuerpo de la entrada se dedica a diferentes asuntos extratextuales relacionados con el nombre cuando éstos existen. En este apartado se incluyen aspectos biográficos en aquellos casos en los que se trata de un personaje histórico y, además, se establece la posible relación de éstos con lo narrado en la obra. En el caso de que sea ficticio se intenta averiguar si se trata de un personaje puramente folclórico o con base real, si es literario, si el nombre tiene algún tipo de connotación (religiosa, moral, semántica), si tiene un significado etimológico concreto, etc. Por último, a veces se incluye alguna breve referencia bibliográfica básica al respecto.

El libro arroja toda una serie de interesantes conclusiones sobre las técnicas de caracterización onomástica empleadas por Calderón que demuestran que, aunque en algunas ocasiones la elección de los nombres pudo efectuarse de manera más o menos fortuita o neutra, por lo general no solía dejar al azar el bautismo de los personajes que pululan por sus obras. Muchas veces se aprecia cómo la elección del nombre en cuestión responde a motivaciones de índole fonética, semántica, psicológica, etc. Esta circunstancia, más estudiada en su teatro cómico breve y sus autos sacramentales (géneros de una semiótica especial), sólo ha podido ser constatada a través de un proyecto tan ambicioso como éste.

Parece difícil, a partir de ahora, poder pasar por alto la consulta de esta obra que, a buen seguro, va a satisfacer, por un lado, el interés del curioso lector

y, por otro, a facilitar extraordinariamente la labor de tantos estudiosos de Calderón en particular y del teatro áureo español en general.

Francisco Sáez Raposo.
Vanderbilt University.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jairo Javier, *Toponimia mayor de la provincia de Toledo (zonas central y oriental)*, Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 2004, 573 pp.

Ha llegado a nuestra revista el libro de García Sánchez, un estudio sobre toponimia, campo actualmente olvidado por casi todos los lingüistas embarcados en otras tareas que pueden parecer más científicas o elevadas; sin embargo, la toponimia interesa tanto a profanos como a expertos, si estos se acercan a ella con una mente abierta. A todos ellos les habla de su pasado y del transcurrir y cambios de su propia historia, de la lengua y de sus formas de pensar.

Ahora bien, es un campo que facilita que sea abordado desde una actitud pueril y charlatana, en la que se da rienda suelta a la imaginación y la fantasía, creando así una nueva historia y, por tanto, un nuevo presente; pero también se puede abordar desde la rigurosidad científica haciendo que las explicaciones estén justificadas, documentadas y, a la vez, mostrando aquellas facetas en las que por uno u otro motivo se carece de bases para adoptar una única posición segura. Este último es el enfoque que adopta García Sánchez y, para ello, divide su estudio en cuatro partes principales, completadas con un prólogo de Manuel Alvar, las fuentes documentales, la bibliografía, un índice de abreviaturas y un índice toponímico.

La primera parte –Introducción– traza el método seguido para la investigación y explica la estructura de la segunda parte. De este capítulo, sin duda alguna, lo fundamental es que sitúa el ámbito de estudio geográficamente, tanto política como físicamente, y elabora de forma sucinta pero suficiente, las claves históricas de la zona y las peculiaridades de su habla.

La segunda parte desarrolla los topónimos, desde los corónimos hasta los de aldeas y caseríos. Cada uno de ellos se desarrolla mediante una ficha invariable, siempre que sea posible rellenar los cuatro campos que la componen. El primer campo es la situación geográfica, descripción que se realiza a partir del diccionario e Madoz; eché de menos, aunque no tiene una importancia fundamental, una pequeña descripción actual, ya que nos separa más de un siglo desde el trabajo de Madoz. En el segundo campo se hace una aportación importante para la formación de gentilicios, pues en él se da el o los gentilicios del lugar. Le sigue, en un tercer campo, la documentación del topónimo y finaliza la ficha una explicación del mismo. Este último campo se divide en motivación, sección en la que muchas veces sólo se pueden realizar hipótesis pero que el autor resuelve con rigor y seriedad, aportando algunas veces varias soluciones, criticando otras las motivaciones dadas con anterioridad y no ocultando aquellas en las que la propia solución puede presentar dudas, muestra de honradez científica; trata después la etimología y concluye con los topónimos análogos y de referencia de la geografía española.

Acaba el libro con un análisis léxico y morfológico. En el primero se agrupan y analizan los topónimos tratados a partir de la lengua de origen y de las asociaciones semánticas (odónimos, orónimos, hidrónimos, fitónimos, etc.). En cuanto a la morfología, aborda en la derivación los distintos sufijos empleados en la formación desechando algunos tratados anteriormente como por ejemplo, el sufijo *-que*, haciendo una crítica muy acertada. Trata después la flexión y, por último, el gran número de topónimos formados por composición, clasificándolos por el tipo de compuesto empleado.

Estamos pues ante un interesante estudio que no sólo puede ayudar a comprender mejor la historia de Toledo, en concreto, y de la península, en general, sino también de un estudio que aporta datos para comprender las motivaciones léxicas y las operaciones morfológicas empleadas para la formación de la toponimia.

Antonio Rifón
Universidade de Vigo