

RESEÑAS

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, edición, introducción y notas de Ana Rodríguez-Fischer, Barcelona, PPU, 1992, 2ª edición.

Uno de los síntomas más inequívocos de la vigencia de Bécquer es sin duda la permanente aparición de ediciones de su obra y en particular de sus *Rimas y Leyendas*. Ediciones, además, que se agotan en breve espacio de tiempo como ha ocurrido con la aquí reseñada, que comento en su ya segunda edición. Dirigida a un público universitario ofrece en primer lugar una ponderada semblanza biográfica del poeta (pp. 9-22), seguida de dos apartados sobre las *Rimas* (pp. 23-45) y las *Leyendas* (pp. 45-74) y otro breve sobre la presencia de Bécquer (pp. 74-80) en la literatura española posterior, punteándolo con referencias a grandes autores como Juan Ramón Jiménez, Machado, Unamuno, etc. El criterio seguido en la edición de los textos es el siguiente: para las *Rimas* se parte del manuscrito del *Libro de los gorriones*, dando como buenas en general las correcciones efectuadas y añadiendo en notas las variantes que presentan los textos en sus versiones periodísticas publicadas en vida del autor o después. Agrega ocho rimas que no figuran en el *Libro de los gorriones*, excluyendo la obra que se considera apócrifa. La "Introducción sinfónica" y el texto de la reseña que hiciera a *La soledad*, de A. Ferrán, acompañan a las *Rimas*. Para las *Leyendas* se ha partido de los textos fijados por Rubén Benítez considerando las versiones periodísticas por él estudiadas. Excluye las narraciones apócrifas "La voz del silencio" y "La fe salva", ordenando las leyendas según fueron apareciendo en la prensa por primera vez. Añadidas las notas que acompañan a los textos, todo ello convierte este libro en una buena edición escolar en la que se encuentra la información necesaria para afrontar la lectura de los textos bien sopeada. El mayor reparo que cabe hacer tal vez

a esta edición como a otras aparecidas en los últimos años es que se impone ya ampliar la colación de los textos con las nuevas ediciones de estos hechas en vida del poeta de las que se va teniendo noticia, no tanto porque se hayan producido novedades textuales grandes cuanto por una necesaria exhaustividad, para que vaya quedando perfilada cada vez mejor la primera difusión impresa de los textos becquerianos, controlada o no por el poeta. Todo ello a la espera de una cada vez más urgente edición de sus *Obras completas*, realizada con todo el rigor posible. El obstáculo mayor al respecto es la coincidencia de fechas entre la realización de estas ediciones y la noticia de nuevas versiones de algunos textos que se viene produciendo sobre todo a partir de 1990, pero que habrá que tener en cuenta en futuras revisiones. (J. Rubio)

Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, prólogo y notas de Rubén Benítez, Labor, Barcelona, 1993. Bécquer, *Leyendas*, estudio y notas de José B. Monleón, Akal, Madrid, 1992. Bécquer, *Leyendas*, edición de Joan Estruch, con un estudio preliminar de Russell P. Sebold, Biblioteca clásica, Crítica, Barcelona, 1994.

Es Gustavo Adolfo Bécquer, a pesar del tiempo y de las modas, uno de los escritores que goza de más reediciones de sus obras. Unas, filológicas; otras, más populares. No hay año en que por gusto o por negocio algún editor no se aventure a publicar alguna obra del poeta sevillano. Prueba todo ello del evidente fervor y buena acogida con que se siguen recibiendo sus obras.

La prosa becqueriana, como ya denunciara Rubén Benítez, parecía estar menos considerada que la poesía de las *Rimas*, pero tanto los estudios críticos como las reediciones muestran desde hace tiempo

una tendencia más igualada.

Existen, entre los muchos que en el mundo han sido, dos grandes editores de las *Leyendas* becquerianas: los amigos del poeta (Correa y Ferrán principalmente; y aunque a éste último se le cita menos ahí está Rafael Montesinos para deshacer el entuerto con sus últimos trabajos), que tomaron sobre sus hombros la delicada tarea de compilar póstumamente la obra de Bécquer, para lo cual coleccionaron todos los escritos que pudieron (o quisieron) hallar: gracias a ellos nos han llegado muchos textos becquerianos que estaban sin firmar. Y, en nuestro tiempo, el profesor Rubén Benítez, maestro indiscutible de toda una legión de becquerianistas jóvenes y menos jóvenes, que se atrevió a enmendar la plana a los amigos del poeta y retrotrajo los textos en prosa a la primitiva versión periodística, única, aunque con las lógicas erratas, fiel a la voluntad de su autor, porque Correa, Ferrán y Campillo quisieron, sobre todo el último, hacer, con la mejor intención, más académica la fresca prosa becqueriana.

Rubén Benítez publicó en 1974 la edición crítica que ahora se reedita (en 1990, además, cuidó para la editorial Taurus de una antología de prosa y verso becquerianos), donde incluía entonces textos apócrifos inventados por Iglesias Figueroa (aunque con dudas explícitas sobre su autoría) que Montesinos ha terminado por desterrar del *corpus* becqueriano y que, por tanto, desaparecen ahora. Benítez da las variantes de la edición póstuma de 1871 y las de las *Obras Completas* de Aguilar (¿Gamallo Fierros?), y su texto reproduce la versión periodística primera, de la que corrige las erratas. Como bien dice Estruch en la introducción de sus *Leyendas*: "De la edición de Rubén Benítez han partido casi todas las ediciones posteriores" (p.37).

José B. Monleón, colega de Benítez en UCLA opta por reproducir los "textos periodísticos originales tratando de seguir-

los con la mayor fidelidad posible" (p.43), sin anotar variantes que considera, con buen criterio, ajenas al autor y que no aclaran demasiado: lo que es peor, "eliminan muchas veces elementos del 'habla popular' que Bécquer trata de recrear" (*id.*).

Joan Estruch, que añade a las variantes un denso y útil repertorio de notas eruditas, pretende: "establecer, o mejor, reestablecer el texto becqueriano no sólo mediante la lectura *ad litteram* de la primera versión, sino también de una prudente *emendatio ope ingenii* de erratas que han quedado inadvertidas hasta ahora" (p.37). Su aparato crítico tiene en cuenta, además de la primera versión periodística, la edición póstuma de 1871, la de Aguilar, la segunda versión periodística de *El Español* realizada en 1866 y hasta una edición fraudulenta de *Maese Pérez* de Cádiz, 1862. Agradeciendo al editor el inmenso trabajo que ello ha supuesto anotarlas para curiosidad del lector, puede ocurrir que, a medida que la investigación becqueriana progresa, cada vez salgan a la luz más ediciones realizadas en vida de Bécquer sin que esté documentada la intervención del autor, de modo que se haga imposible tenerlas todas en cuenta. Y no digo esto precisamente por los textos de *El Español*, en los que se puede suponer con fundamento la vigilancia de Bécquer y, por tanto, es un acierto del editor haberlos tenido en cuenta por primera vez en las ediciones críticas de las *Leyendas*. Cito, a modo de ejemplo, por mi parte, dos versiones más que Estruch lógicamente no ha revisado: las que aparecen en el *Diario de Alcoy* en 1865-1866, al cuidado de Augusto Ferrán, futuro coeditor de las *Obras* póstumas becquerianas, lo que realza la importancia de esta edición (de la que se dio cuenta en *El Gnomo* de 1992); y las del periódico valenciano *La Opinión* (1861-1862), de las que hemos dado cuenta José Luis Bartolomé y yo mismo en la misma revista, años 1993-1994. Pero no pueden tomarse en cuenta tantas versiones en una

edición crítica a menos que hayan razones muy justificadas que permitan extraer resultados útiles de la *collatio*, sobre todo por lo frecuente de las ediciones *pirata* en muchas de las publicaciones periódicas decimonónicas.

En cuanto al estudio de fuentes e interpretación de las *Leyendas* vuelve a imponerse el magisterio indiscutible de Benítez. En 1971 publicaba su *Bécquer tradicionalista*, fundamental estudio tanto de la ideología becqueriana como de las fuentes de las *Leyendas*, cuyas conclusiones nutren la introducción de su edición crítica y, en buena medida, son base principal de los estudios posteriores, matizados o ampliados, como es el caso de los ensayos de Monleón y Estruch, cuyas ediciones reseñamos.

Benítez, tomando en consideración los métodos sociológicos, es un pionero en la interpretación del pensamiento social y político becqueriano: ha sacado las necesarias consecuencias de la relación del poeta con su protector González Bravo y con el partido moderado, nos ha explicado la coexistencia en el poeta sevillano de ideas de tradición y progreso, la simpatía que pese a todo sentían por él radicales como los de *Gil Blas*, etc. Le era fácil a Benítez, con su documentada información, ofrecernos una imagen conservadora y retrógrada de Bécquer; en cambio, la sensibilidad y delicadeza con que trata estos aspectos consigue no enemistar a Bécquer con los lectores progresistas, de modo que Gustavo Adolfo suscita la paradoja de ser admirado por igual tanto por tirios como por troyanos, por amigos de ideología contraria como Ferrán o Manuel del Palacio, por críticos de ideas enfrentadas o por lectores muy variados. Y es que todos confluyen en el Bécquer poeta, artista de la palabra, cuyo arte suele estar muy por encima de su biografía o de sus ideas políticas: en su tiempo, con sus circunstancias, vamos descubriendo que Bécquer tuvo que

hacer de todo para tener una posición decorosa, pero ahí está su obra, resistiendo al tiempo.

El profesor Benítez nos muestra cómo no es incompatible un acercamiento sociologista con una comprensión cabal del arte becqueriano, desautorizando con su ejemplo a quienes enfocan a Bécquer exclusivamente desde las ideas, o intentan entenderlo como producto mecánico de la "superestructura", extraviándolo a menudo por los vericuetos del análisis, de modo que llegan al final a una brillante disección sin haberse acercado siquiera a la médula del arte becqueriano, que exige sobre todo sensibilidad en el asedio crítico.

Rubén Benítez, al contrario, no pierde nunca al poeta sevillano entre las ideas o la política: consigue integrar la ideología con la poesía y con la prosa del vate en el tradicionalismo y el popularismo poético, lo que junto a un casi definitivo estudio de fuentes de las *Leyendas*, nos devuelve una imagen de un Bécquer total y armónico en diálogo con su tiempo.

Tanto Monleón como Estruch, en sus respectivas introducciones, se interesan además por un aspecto importante de las *Leyendas* que ha cobrado auge en los últimos tiempos: su carácter de literatura fantástica. Estruch ya había editado los relatos fantásticos y terroríficos de Bécquer en 1982, y Monleón ha publicado en 1990 un libro sobre literatura fantástica decimonónica. En la edición de Estruch, además, Russell P. Sebold nos ofrece un curioso y documentado ensayo sobre la presencia de lo fantástico en la literatura española desde el siglo XVIII. Para Monleón "las leyendas de Bécquer son, en efecto, cuentos fantásticos que vendrían a representar, en España, el surgimiento del relato 'gótico'". Con Benítez, todos le reconocen a Bécquer el tremendo mérito de haber adaptado el elemento maravilloso de la leyenda romántica a tiempos realistas, contemporizando con el racionalismo y la ironía

modernos, más cerca de Poe que de Zorrilla.
(J. Costa)

Gustavo Adolfo Bécquer, *Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional), Estudio preliminar y edición de Leonardo Romero, Barcelona, Puvill Libros S. A., 1993.*

Desde 1929 en que Santiago Montoto dio noticia de la existencia de este importante manuscrito becqueriano, propiedad entonces de los hermanos Alvarez Quintero, diversos críticos se han referido a él, reproduciendo en ocasiones alguno de sus dibujos o textos tal como detalla con gran precisión el editor de la edición que reseñamos: Luis de Armiñán (1939), Dámaso Alonso (1961, 1962 y en sus *Obras completas*, IV, 1975), Gamallo Fierros (1948) o Rafael Montesinos (1977). Las *Obras completas* del poeta de la casa Aguilar llegaron a incorporar sin precisiones algunos de sus textos y diversos estudiosos venían aludiendo al manuscrito de forma imprecisa por la imposibilidad de consultarlo al haberse perdido la pista.

La fortuna ha querido, sin embargo, que en marzo de 1987, se recuperara, incorporándose a la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional. Desde ese momento ha sido consultado y estudiado parcialmente por distintos becquerianistas: Juan María Díez Taboada (1990), Rafael Montesinos (1992) y el propio Leonardo Romero (1990, 1992).

Mención especial merece el folleto de Pablo Luis Avila, *L'altra arpa di Bécquer* (Torino, C.O.A.M., 1993), al que ya se refirió Leonardo Romero en *El gnomo*, 2 (1993), al anunciar su edición, discrepando en ocasiones de sus lecturas. Contiene este estudio noticia del manuscrito, una descripción de su contenido y la edición de algunos de sus textos de contenido erótico.

Supuso la recuperación de la edición parcial del manuscrito, interrumpida con su desaparición. Este crítico volvió a llamar la atención sobre aspectos poco conocidos de la obra del poeta sevillano ahora en plena discusión sobre todo desde la edición de la colección de acuarelas *Los Borbones en pelota* (Madrid, El Museo Universal, 1991), firmadas con el seudónimo SEM y atribuidas por sus editores a los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, partiendo del uso que éstos hicieran del citado seudónimo. Atribución sobre la que algo se comenta en este mismo volumen.

Además de facilitar la lectura de algunos textos, el trabajo de Pablo Luis Avila tiene el mérito y valor de ensayar una descripción del contenido del manuscrito, tarea nada fácil por su carácter misceláneo, la existencia de fragmentos diversos y la propia caligrafía, difícil de descifrar en ocasiones.

Son aspectos todos ellos sobre los que vuelve Leonardo Romero en su edición que recoge en esta ocasión la totalidad de los textos y dibujos del poeta, que se reproducen facsimilarmente y transcritos, proponiendo una organización de sus fragmentos e indicando que su escritura debió producirse entre los años 1848 a 1854, con lo que estos autógrafos del "libro de cuentas" -como se conoce tradicionalmente el manuscrito- se convierten en el documento más importante de los conocidos hasta la fecha para estudiar la formación del poeta. Densas y atinadas son al respecto las páginas 13-24 del estudio preliminar donde se traza una convincente imagen de "La formación del artista adolescente" en su Sevilla natal, situándolo en su ambiente artístico familiar, en la importante tradición poética sevillana -cultura y popular-, en los centros en que estudió y las amistades que frecuentó. Estos autógrafos juveniles permitirán en estudios futuros superar el impresionismo crítico con que a veces se ha abordado la etapa juvenil del poeta, decisiva en la confi-

guración de su mundo y en la que se advierte ya que estamos ante un adolescente dotado para la literatura -y aun para la pintura- de forma poco común.

La huella de Lista y de su discípulo Rodríguez Zapata se hacen especialmente evidentes ahora en la escritura del joven Bécquer al conocer gracias a este manuscrito mucho mejor, por ejemplo, la génesis de su "Oda a la muerte de don Alberto Lista" o sus referencias a Lista en sus reflexiones sobre *Hamlet*, que acompañan a su sorprendente versión del célebre drama de Shakespeare, en mi opinión la mayor novedad de esta colección de autógrafos.

Igualmente precisa es la descripción del manuscrito (pp. 31-33), mostrando la doble ordenación de sus páginas a que ha sido sometido, así como la variedad de contenidos que, excluidas las anotaciones pictóricas y de economía doméstica atribuibles al padre del poeta, o palabras y frases sueltas, Leonardo Romero agrupa en cuatro apartados:

I. *Poemas*: que comprende los textos versificados, ya sean fragmentos o completos. Con ser la parte del manuscrito que viene siendo más citada y editada, es ahora cuando cobra su total relevancia al rescatarse textos como la *Epístola a N*, que dirige al Narciso Campillo y editada ahora por primera vez, si se excluye el adelanto de edición realizado en *El gnomo*, 2 (1993).

II. *Prosas*: que incluyen un *Diario*, un fragmento sobre el amor y la poesía o borradores de relatos, además de unos apuntes de gramática latina.

III. "*Hamlet*" y sus comentarios. Una versión en prosa y en tres actos de la célebre tragedia más diversos comentarios. En todos ellos se aprecia una pugna entre la voluntad del aprendiz de escritor por hacer una tragedia clasicista y su imposibilidad al dar a la imaginación un lugar relevante. Y por otra parte, suponen estos textos el inicio de la presencia del personaje shakespereano en la biografía y en la obra

del poeta que permanecerá indeleble hasta su final.

IV. *Tragedia sin título*. Bajo esta denominación se agrupan diversos fragmentos versificados en endecasílabos blancos que recogen diálogos de personajes sin que sea fácil ir más allá de su transcripción.

Las precisiones que el editor de los autógrafos realiza a lo largo de su estudio preliminar hacen de este libro no sólo una pieza imprescindible en la obra del poeta, que otras lecturas del manuscrito corregirán en algún detalle tan sólo, sino también una obra importante de la crítica becqueriana por su cuidada síntesis de la historiografía anterior acerca de los aspectos que va tratando así como por los nuevos temas que plantea.

Con la recuperación de estos autógrafos juveniles y con su ejemplar edición por Leonardo Romero avanza la crítica becqueriana de forma importante en la reconstrucción de los años juveniles del poeta. (J. Rubio)

Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa, eds., Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras de Gustavo A. Bécquer* [edición facsímil y en un solo volumen de la primera edición de las *Obras en Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1871*], Málaga, Arguval, 1993.

En pocas ocasiones como en la presente es de agradecer la salida de una edición facsímil de un libro tan capital como el que nos ocupa. Cuando la crítica textual y el cotejo de variantes se erige en principio inexcusable de interpretación y lectura, y es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, lo que podría parecer capricho de bibliófilo u homenaje arqueológico deja de serlo para convertirse en herramienta indispensable en manos del filólogo. Si a todo esto añadimos que Cristóbal Cuevas y Salvador

Montesa han escrito, en breves pero densas páginas, una introducción que funciona como manual para el uso y lectura *correctas* de la edición facsimilar, no nos queda más opción que felicitar sinceramente la idea de dar a la luz, de este modo y factura, la famosa edición póstuma de las *Obras* de Bécquer de 1871.

De similar manera, y dado el excelente prólogo de los dos filólogos citados, esta recensión cumple limitándose a glosar lo que Cuevas y Montesa nos resumen en aquél. Así, debe decirse que la edición original de las *Obras* se ideó al poco de fallecido Gustavo Adolfo, en diciembre de 1870, y en el estudio de Casado del Alisal. El pintor, R. Rodríguez Correa, A. Ferrán y N. Campillo son considerados como las auténticas almas de esta edición, desechándose la opción de que tanto Julio Nombela como Manuel Silvela, pese a lo que ellos mismos pregonaron, participaran directamente en los preparativos del libro póstumo. Ramón Rodríguez Correa limitaría su actuación a la escritura del prólogo, mientras que el catedrático de Retórica Narciso Campillo y, especialmente, Augusto Ferrán -aunque Campillo minimizase injustamente la gran labor de Ferrán-, se encargaron de la ardua tarea de recoger, ordenar y revisar los materiales de Bécquer para la edición.

La idea inicial de estos dos amigos de Bécquer fue la de recoger en un solo volumen la prosa y las rimas de Gustavo Adolfo, en un proyecto homólogo al que ofreciera Bécquer en el manuscrito del *Libro de los gorriones*. El resultado, empero, fue distinto. Del volumen primitivo se pasó a dos; en el primero concurren dieciséis leyendas, mientras que engrosaron el segundo nueve cartas literarias “desde mi celda”, once “artículos varios” y cincuenta y seis rimas. De la que resultaba antología selectiva -el escueto título de *Obras* ya era indicativo de ello- quedaban fuera la obra juvenil de Bécquer, las *Cartas literarias a una mujer*, la *Historia de los templos de*

España, los poemas que Gustavo Adolfo llevó de Sevilla a Madrid, las obras dramáticas y la inmensa mayoría de los artículos periodísticos.

El problema para Campillo y Ferrán no estribó tanto en la selección de las leyendas -están casi todas-, ni en el de los artículos varios -los once más "literarios"- como en la de los textos poéticos. Contaban los amigos de Bécquer con el manuscrito del *Libro de los gorriones* como texto base para sus elecciones y correcciones. De un cotejo de este texto y el del segundo volumen de la edición de 1871, se detecta con rapidez que Campillo y Ferrán espigaron minuciosamente y con buen criterio los mejores poemas, alteraron el orden en que aparecían en el *Libro* y, con la opinable legitimidad de albaceas, escogieron las variantes que creían más convenientes, añadiendo ellos -en la mayoría de las ocasiones de la mano de Campillo, ya avezado en vida de Bécquer en estas lides- las, en su juicio, más convenientes ética y estéticamente. Cuevas y Montesa recogen, en este sentido, las diferentes opiniones de los becquerianistas en torno al acierto o desbarro de las alteraciones del supuesto texto original de Bécquer, inclinándose ellos mismos a pensar que en absoluto desdoraron la calidad primitiva de la pluma del poeta sevillano. De todas formas, la edición de 1871 sirvió para aquello por lo que se había imprimido, para servir de homenaje y fama póstuma de Gustavo Adolfo Bécquer, puesto que a los cinco años la tirada se agotó y hubo de acometerse una segunda edición, ampliada, en 1877.

La edición facsimilar de estas *Obras* de Bécquer se suma, pues, a otras no menos imprescindibles, como la reciente de los *Autógrafos juveniles (Ms. 22511 de la B.N.)*, editada de un modo impecable por Leonardo Romero Tobar, o la del *Libro de los gorriones*, que la Biblioteca Nacional llevó a cabo por primera vez en 1971, conmemorando precisamente el centenario de la salida de

las prensas de Fortanet de la *editio princeps* de las *Obras*. Los degustadores e investigadores de los textos de Bécquer están de enhorabuena, ya que esta reedición, en palabras de Cuevas y Montesa, "se trata, sin duda, de una de las más bellas antologías de autor de la literatura española de todos los tiempos. Sus materiales fueron seleccionados con exquisito gusto -y con profesionalidad: no lo olvidemos- por quienes conocían de cerca al poeta y podían hacer un libro que él habría aprobado sin reservas. Investigadores, amantes de la obra de Bécquer y lectores en general pueden acceder cómodamente a la que podría considerarse 'colección canónica' de sus escritos". Convenimos con ellos: colección "canónica", en efecto, excelentemente editada, pero también capricho, homenaje y herramienta. (J. C. Ara)

* * *

José Luis Jiménez Ruiz, *Campo léxico y connotación: a propósito de la inspiración y la razón en Bécquer*, Alicante, Universidad de Alicante, 1993.

De seguro, la presente monografía podrá interesar, y mucho, a los lingüistas, pero bastante menos a los estudiosos de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. La condición subtítular de lo estrictamente becqueriano en el rótulo del libro parece suficiente indicación del lugar ancilar que Bécquer ocupa en su denso contenido. De hecho, el estudio que aquí reseñamos no es sino una ejemplificación práctica de las posibilidades hermenéuticas que ofrece el nuevo método de interpretación textual construido por Jiménez Ruiz en su Tesis Doctoral *Bases metodológicas para el estudio dialéctico del significado*, defendida en la Universidad de Málaga en enero de 1992. Este, y no otro, es el interés del profesor Jiménez Ruiz, que su método sea conocido; y como suele ocurrir en estas

ocasiones, los resultados desmerecen del camino seguido, que es al cabo lo que se pretende divulgar en este caso.

Los propósitos -también suele pasar en estos edificios semantistas- son de lo más loable, entre ellos, el de desechar la intuición o los ejercicios de interpretación subjetiva y parafrástica de los análisis literarios al uso, o aquel, afanosamente perseguido, de alcanzar una necesaria interdisciplinariedad en ellos. Si este supuesto cientifismo radical -aquel que aparca la condición positiva, no científico-empírica de lo literario- ya nos mueve a prevención, otro pequeño detalle anticipa alguna malicia, que no prejuicio, ante el cariz con que se nos presenta el estudio por parte del profesor Juan Andrés Villena; este es el de anunciar como "hallazgo" el asedio interpretativo a partir "de la dicotomía entre la inspiración y la razón" en Bécquer. Desconfiamos de que esta afirmación pueda ser aceptada sin reparos entre los becquerianistas.

En lo que a Bécquer afecta, diremos a través de las palabras del autor que el objetivo de su estudio consiste en "analizar el léxico poético de Bécquer en el marco de una teoría semántica explicativa que integre los puntos de vista funcional lingüístico, semántico sintomático y hermenéutico filosófico" (pág. 19). Lo que importa de esta receta es el método mismo, no Bécquer, así que obviaremos, por opinable y "no científico", el hecho de que el profesor Jiménez restrinja su campo de estudio, por principio, a todo aquello que no sean las rimas de Bécquer, pues al parecer, los textos en prosa -y es opinable- no son "poéticos" y tal vez, sólo tal vez, en ellos no funcione como eje de explicación la dicotomía Inspiración/Razón.

Como el que suscribe estas líneas no es semantista, intentaremos resumir las tres plantas del edificio hermenéutico construido por el profesor Jiménez Ruiz, de una manera sencilla, lo más simple posible y

atentos a no desbarrar frente a tanta exactitud. Yendo por orden, la primera de ellas es la más puramente lingüística y se ciñe a un estudio riguroso e inmanente de los campos léxicos -en punto a la denotación-inferidos de la muestra elegida -Inspiración/Razón en la famosa rima III de Bécquer- para el ensayo; en esta planta o, mejor, bloque, del modelo, caminamos por el ámbito de la descripción y de la lengua. De la explicación y del habla es el ámbito de la segunda planta, en el que se analiza la tópicica léxica -en punto a la connotación- de las rimas becquerianas; esta fase sería, según el modelo pergeñado, la más literaria. La tercera resulta, por mor de la logoarquía establecida en el modelo, la más importante, pues es la fase en la que se establece la interpretación filosófica global, el sentido final de las rimas de Bécquer y, por ende, donde la dicotomía Inspiración/Razón aparece explicada de una forma definitiva.

Ahorramos al lector la traslación de las prolijas operaciones de semántica estructural que jalonan las severas fases del proceso hermenéutico que entraña el modelo de Jiménez Ruiz; no hablaremos aquí de microcampos, de macrocampos, de lexías, de semántica sintomática, de léxico-estadística, de la suficiencia apodíctica con la que se nos ofrece una interpretación asumida como válida y científica, ni de la paradigmática "prueba X²" con la que el autor, junto a otros juegos estadísticos, dice suplir la intuición de otros estudios que no creyeron "hallazgo" la dicotomía Inspiración/Razón en Bécquer. Utilizando una legítima preterición, diremos que tal prueba consiste en la siguiente fórmula estadística: el cociente resultante entre la resta "frecuencia observada" "frecuencia esperada" elevada al cuadrado, y la "frecuencia esperada".

De un libro planteado para exponer un método semántico cientifista era esperable que como principal conclusión se extrajese que la mejor conclusión es que

el modelo funcionaba, tal cual, sin más. La, en gran medida, tautología -los propósitos justifican el modelo y los resultados, y los resultados el propósito y el modelo-, queda establecida, en palabras del autor, de la siguiente manera: "lo primero que debe anotarse, a la vista de los resultados obtenidos, es la comprobada capacidad de lo que hemos denominado 'estudio del significado' en su propuesta de aplicación al análisis de los campos léxicos, superando las distancias nocionales entre los tres modelos propuestos" (pág. 259). En cuanto a Bécquer, lo que concluye son puras obviedades ampliamente conocidas por la crítica. Convertido en mera excusa, Bécquer resulta una simple justificación del método: "la importancia de la aportación becqueriana en el discurso sobre la dualidad Inspiración y Razón se puso de relieve en el estudio genealógico que realizamos, el cual puso de manifiesto la exaltación de la sensibilidad en Bécquer y la importancia de la Inspiración como motor de la composición artística, tomando como base un léxico adquirido del ámbito de la Naturaleza y de la exaltación del yo" (pág. 267).

Un semantista, repetimos, sería la persona más adecuada para reseñar este libro, riguroso, esforzado y válido en sí mismo, tan inmanente y cerrado como el modelo que propone. Sin embargo, las conclusiones, en cuanto que lo único que hacen es justificar intuiciones -reconocido a lo largo del libro-, nos inducen a sospechar que algo falla también en el método. Tal vez su fundamentación en una semántica estructural de estirpe funcionalista -europea-, excesivamente estática; tal vez que de la interdisciplinariedad perseguida se obvia -astutamente, para un cientifista- la disciplina que más importa en Literatura, la Historia -por ello, el capítulo de mayor interés del libro, al menos para los historiadores de la Literatura, sea el que hace el número XX, titulado "estudio genealógico de los macrocampos léxicos de la Inspiración y la

Razón"-; tal vez que en lugar de estudiar acrónicamente significados y lexías dadas, resulta más lógico y fructífero estudiar modos de producción de significado, o significados *dables*; tal vez el olvido de que si bien la epistemología, por "abajo", y la ideología, por "arriba", son los umbrales naturales de la semiótica -palabra, y es sintomático, que no se cita por asomo en el texto de un semantista estructural más o menos *clásico*-, son dos campos que *existen* y lugares únicos, pese a quien pese, en los que puede acabar -y empezar- cualquier estudio del significado; tal vez, en fin, que lo que aparece como científico no deja de ser tan opinable como otras cosas, incluidas las intuiciones que dice querer fundamentar, de tal manera que la pátina matemática que las adorna llega a percibirse, en último término, como sólo eso, como pátina.

Por todo lo expuesto, poco hay que objetar a un modelo semántico que parece válido en sí mismo, y en todo caso no sería adecuado juzgarlo desde aquí de ninguna manera. En cuanto a lo que atañe a los intereses de los becquerianistas podemos afirmar que el libro adolece de un excesivo cientifismo y de una cierta sensación de infalibilidad que no acompaña a unas decepcionantes conclusiones. El autor cree plenamente en su método de trabajo como verdadero -es su deber, en parte-, y verdad absoluta -científica, empírica- parecen ser también los materiales que investiga; nosotros, siguiendo a Umberto Eco, continuamos creyendo que la filología, como la semiótica, es la "disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir". (J. C. Ara)

Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad, 1993.

El libro que nos ocupa constituye la última de las aportaciones a la bibliografía

sobre el escritor decimonónico Alejandro Sawa, libro que viene a completar, mediante el estudio de la etapa "naturalista" de su obra literaria, los anteriores trabajos de Allen Phillips (1976), Iris M. Zavala (1977) y Gilbert Paolini (1979, 1984, 1986), entre otros.

En *Alejandro Sawa y el naturalismo literario* se nos ofrece un estudio biográfico (cap. I) y literario (II) de ese peculiar escritor que fue Sawa, autor de una muy breve y diversa obra literaria, cuyos dos extremos son las novelas naturalistas de los años 80 y el volumen póstumo *Iluminaciones en la sombra* (1910). El trabajo de Amelina Correa se ciñe al primero de ellos, realizando una irreprochable tarea de recopilación bibliográfica y estudio de lo que fue la trayectoria vital y literaria de Sawa, y analizando sus cuatro novelas largas y dos breves deudoras de la estética naturalista, aunque precisando sus aspectos románticos (admitiendo así lo que no es sino un lugar común en la crítica sobre Sawa, basado en el temprano comentario de López Bago a la novela del autor sevillano *Crimen legal*, de 1886).

No resulta igual de convincente el planteamiento que la autora hace del trasfondo literario, ideológico y estético sobre el que se dibuja la obra de Sawa. El panorama trazado es correcto en sus líneas generales, pero los temas aludidos son muchos (v.gr. naturalismo, romanticismo, modernismo y 98, sociología criminal, erotismo, anticlericalismo) y se hallan escasamente desarrollados, en parte porque la bibliografía que se maneja es bastante elemental (se echa de menos, por ejemplo, la referencia al libro de Luis Maristany, *El gabinete del Doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo en España*, Barcelona, Anagrama, 1973), y en parte porque no se aprovecha de modo suficiente (v.gr. las apreciaciones de J. F. Botrel sobre el naturalismo español, o las de Gonzalo Sobejano sobre el lenguaje de la novela naturalista, en el volumen *Realismo y naturalismo en España en*

la segunda mitad del siglo XIX, 1988, pp. 183-197 y 583-615 respectivamente).

El tema del naturalismo es el que se resuelve de modo menos satisfactorio, ya que se presenta de modo bastante confuso y un tanto desordenado. En la exposición no queda suficientemente aclarada la diferencia entre el naturalismo francés y el peculiar naturalismo español, así como tampoco las imprecisas relaciones que éste mantiene con el realismo. Las observaciones sobre el naturalismo no se realizan a partir de los textos de Zola, sino de las elaboraciones críticas en torno al tema (Mercedes Etreros, Walter Pattison). Y se alude sólo de pasada a la polémica naturalista, restringiéndola a una brevísima referencia a *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán (sin citar los debates que tienen lugar en el Ateneo entre 1881-1882, ni el conjunto de artículos de Clarín acerca “Del naturalismo” publicados en *La Diana* en 1882).

Alejandro Sawa y el naturalismo literario es un trabajo escrito con rigor, al que hay que reconocerle un esfuerzo de análisis de las novelas y de síntesis de la bibliografía sobre el escritor, pero un tanto endeble en su planteamiento teórico y escasamente novedoso en sus observaciones, insinuadas éstas, en su mayor parte, en los trabajos de Phillips y Paolini. (A. Ezama)

Salvador Rueda, *El ritmo*, Exeter, University Press, 1993. Colección Exeter Hispanic Texts LIII. Edición de Marta PALLENQUE.

El Ritmo es un breve texto de 1894 sobre los problemas de renovación de la lírica castellana del siglo XIX. Pese al título, que parece querer anunciar un tratado académico, se trata de un *folleto literario*. Valga la troquelación que acabo de hacer tomando el título que Clarín puso a una serie de

artículos suyos sobre el panorama de las letras contemporáneas. *El Ritmo* tiene que ver con este género de crítica literaria, muy ligado al ejercicio periodístico y por tanto vinculado a la actualidad, y a veces teñido de desparpajo, ironía y sátira en las valoraciones. El propio autor manifiesta en la última de las cartas que componen esta obra, cartas supuestamente dirigidas a Josep Yxart para ayudarle en la elaboración de un estudio sobre el tema: “Su libro no será acaso de crítica palpitante y actual como es este mío, sino más bien de tendencia filosófica, técnica, abstracto”.¹

El conjunto de cartas que componen *El Ritmo* fue publicado en 1894 por la Tipografía de los hijos de M.G. Hernández dentro de la serie “Biblioteca Rueda”, con un anexo de varios artículos críticos del autor. Como hace saber Marta Palenque, las cinco primeras epístolas aparecieron entre julio y septiembre de 1893 en *La Ilustración Ibérica*. La presente edición recoge los textos de la revista y recupera únicamente los fragmentos del libro que pertenecen al estudio del ritmo. Acompañan al texto reeditado una introducción de treinta y cinco páginas (en las que se explica la relación del tratadito con las propuestas renovadoras de Rueda, con las teorías poéticas de la época y se ofrece un análisis de los contenidos), una bibliografía de y sobre Rueda y una serie de notas al texto. Esta edición consigue así poner al alcance del investigador y del estudiante universitario un texto significativo, siguiendo el criterio de la utilidad y la relevancia por encima de la exhaustividad. Subrayo esto porque tal criterio se hace extensivo a la forma en que viene anotado el texto. Marta Palenque ha realizado un inteligente esfuerzo por convertir las notas en una guía de lectura, en aportaciones sintéticas e interpretativas dotadas tanto de valor didáctico, con aclaraciones obvias -por ejemplo fechas de nacimiento y muerte de los autores-, como de datos eruditos de

primera mano, extraídos del trabajo de esta profesora en el fondo hemerográfico de la época². En las notas se contiene una importante labor de síntesis sobre el significado que figuras como Quintana, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce tuvieron en la lírica del XIX: sobre quiénes influyeron y de qué modo. Estas aclaraciones permiten que el texto de Rueda se entienda adecuadamente en su contexto y se hagan más evidentes las parodias de los estilos poéticos de su tiempo que realiza el malagueño en *El Ritmo*.

La introducción pretende una contextualización amplia que excede las pretensiones, un tanto perentorias, del propio Rueda. Marta Palenque amplía el significado de *El Ritmo* en un contexto de controversias y polémicas sobre la poesía, sus fines y sus límites que retrotrae hasta 1870: las polémicas sobre la ciencia y la poesía, sobre el arte docente³. Nombres propios de este ambiente reflexivo y polémico fueron entre otros Juan Valera, Manuel de la Revilla, Campoamor, Clarín, Gaspar Núñez de Arce. También Francisco de Paula Canalejas, en el Ateneo de Madrid; Pedro Antonio de Alarcón y Emilio Ferrari en la Academia, estos dos últimos en momentos extremos del arco cronológico 1870-1905.

El texto de Rueda, que no excede las dimensiones de un discurso -cuarenta y seis páginas en esta edición-, es bastante monotemático, y frente a los textos de los autores antes mencionados resulta muy claro en cuanto al mensaje que pretende transmitir y en cuanto a la interpretación de la lírica del XIX. Quintana, Bécquer y Campoamor, además de Espronceda y Zorrilla, son el origen de la repetitiva poesía que se estaba haciendo. Dice Rueda: "Dio Quintana (...) esas odas al mundo, y todos los demás malandrines y follones de la poesía han estado remedando, calcando, repitiendo sus temas y su *modo* (...). Todavía nos acosan las mujeres que *no tienen corazón*, el *chisporroteo de los cirios*, las

fantasías sin fantasía (...) y ¿qué me cuenta usted de los *retruecanistas*, *psicólogos de a ochavo*, *frasistas* y *originalistas* que tanto nos han fastidiado con motivo de Cam-poamor?" (pp.11 y 12). El blanco de las censuras en este libro es la corriente de poesía cívica, la quintanesca, la de los grandes temas históricos y patrióticos, la que adopta el tono de la oda. Para Rueda la limitación de la mayoría de estos poetas, a los que denomina versificadores, al uso casi exclusivo del endecasílabo y el heptasílabo, es la prueba del agotamiento de la lírica vigente en la burguesa sociedad de la Restauración. Rueda propone la revolución del ritmo tras observar que todo en la naturaleza está sometido a impulsos rítmicos y que toda expresión lingüística es igualmente rítmica. Para esta revolución es necesario que el poeta se olvide de los preceptos retóricos, se olvide sobre todo de contar sílabas y haga recaer la fuerza de su verso en el orden acentual.

Otros autores son más exhaustivos que Rueda en la descripción de las corrientes literarias del siglo y también menos concluyentes: Francisco de Paula Canalejas, en su discurso de 1876, *Del estado actual de la poesía lírica*, o Juan Valera en el prólogo a su *Florilegio* de 1902. *El Ritmo* se halla más próximo a textos de polémica literaria como *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888), *Folleto literario, V. A 0'50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara* (1889), "La crítica y la poesía en España" (1890) de Clarín. El texto de Rueda es, pues, uno de esos textos críticos de primera mano que constituyen un testimonio genuino para la reconstrucción de gustos y tendencias de un período. La Restauración y sus autores fueron especialmente prolíficos en este terreno, cuyo interés para la Historia de la Literatura puso de relieve tiempo ha Sergio Beser al destacar esta faceta en la figura de Leopoldo Alas⁴. Esta reedición contribuye a la recuperación del pensamiento poético del

período y viene a sumarse a otras recuperaciones, como la de Adolfo Sotelo de *Apolo en Pafos*, y a indicar la conveniencia de prestar atención a otros textos críticos además de los de Clarín. Antonio de Valbuena, Armando Palacio Valdés, Vicente Barrantes, Ramón de Campoamor entre otros, además de los ya citados, ofrecen textos críticos que merecen un rescate.

Dentro de la contextualización que lleva a cabo Marta Palenque en la introducción, sitúa en sus justos términos la novedad que Yxart y Rueda atribuyen al texto. Lingüistas como Bello, Eduardo de la Barra o Benot, y preceptistas como Coll y Vehí habían profundizado ya en la definición de un ritmo para el verso castellano basado en pies o cláusulas acentuales.

El estudio de la novedad de las ideas de Rueda, su conexión con corrientes románticas o finiseculares, puede ser el aspecto más polémico de esta introducción. Marta Palenque sigue en su análisis la valoración de Rueda y otros escritores como Reina e Icaza ha realizado Richard Cardwell⁵. Retoma las polémicas sobre la primacía modernista de Rubén o de Rueda y aclara las circunstancias del distanciamiento de ambos poetas. Establece conexiones para el panteísmo, el sentido de la armonía y el idealismo que subyacen a la teoría del ritmo de Rueda sirviéndose de las aportaciones de Cristóbal Cuevas y de Ricardo Gullón, y señala la conexión del pensamiento lingüístico de Rueda con la interpretación psicofisiologista del desarrollo de las lenguas y sus fundamentos evolucionistas. Para Marta Palenque el concepto de la poesía que emana de las páginas de *El Ritmo* conecta con la concepción becqueriana, hace notar en ambas un resabio platónico.

La valoración definitiva de la figura de Rueda y de las diferentes corrientes filosóficas o pseudofilosóficas que confluyen en su concepción del ritmo es compleja. Al comentar el hecho de que Rueda proclame la naturalidad como fundamento de su teo-

ría poética, pueden establecerse relaciones con el pensamiento romántico o con rasgos primitivistas y panteístas modernos o simbolistas. El discernimiento de lo verdaderamente relevante, susceptible de constituir categorías que permitan aclarar si hay o no un cambio de período o de estética en el ámbito cronológico finisecular está provocando aportaciones bibliográficas en diferentes sentidos. Valgan de ejemplo el variado volumen colectivo que han reunido G. Oliver y otros bajo el título *Romanticismo y fin de siglo*⁷, o desde el planteamiento contrario, el de poner vallas al cercado, la tesis contraria de Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*⁸. Esta última autora, que distingue en su obra entre Premodernismo y primer Modernismo español rechaza la idea de una crisis finisecular general, sostenida por la *Antología* de Federico de Onís, y entra en liza con los planteamientos generales de Cardwell, con los que coinciden Palenque y otros.

Esta oportuna reedición, además de constituir un interesante material de trabajo docente universitario, viene a arrojar un documento más para la consideración del investigador y para el debate sobre la periodización de la poesía del siglo XIX. (M^a. A. Naval)

NOTAS

1. Todas las citas de *El Ritmo* se harán por la ed. que es objeto de esta reseña, y se consignará únicamente el número de página entre paréntesis junto a la cita. El texto transcrito se encuentra en la p. 46.

2. Marta PALENQUE ha investigado el panorama de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX desde diferentes ópticas. Ha escrito en *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990, una descripción e interpretación global de la evolución de la poesía de estos años. En otros trabajos ha estudiado la

difusión y recepción de esta poesía en un contexto social y editorial más amplio. Entre estos destaca *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español. "La Ilustración Española y Americana" (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990. Es autora de *Aura, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900)*, una antología de poesía "realista", que es la manera en que esta autora denomina a la poesía del período 1850-1900, siguiendo la pauta marcada por Jorge URRUTIA en "Reconsideración de la poesía realista del siglo XIX", *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad, 1983, pp. 85-114.

3. Sobre estas polémicas se han escrito algunos artículos de referencia obligada: Mariano LÓPEZ, "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *Bulletin Hispanique*, LXXXI (1979, 1 y 2), pp.51-74; Fernando GONZÁLEZ OLLÉ, "Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: Clarín contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), pp. 208-27.

4. *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968; y *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela en España*, Barcelona, Laia, 1972.

5. Cf. "Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del Modernismo", *Revista de Literatura*, XLV, 89 (1983), pp. 57-72; y las introducciones a Manuel REINA, *La vida inquieta* (Exeter, Univ. Press, 1978) y Francisco A. de ICAZA, *Efimeras & lejanías*, en la misma colección, 1983.

6. Cf. C. CUEVAS, "Introducción" a Salvador RUEDA, *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, CEURA, 1986, pp. LXXIII y ss.; y Ricardo GULLÓN, "Pitagorismo y modernismo", en Homero CASTILLO, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1968.

7. Barcelona, PPU (Univ. de Barcelona), 1992.

8. CSIC, 1992.

Carolina CORONADO, *Obra poética*, ed., notas y est. preliminar de Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Editora Regional de Extremadura (Serie Rescate, 7), 1993, 2 vols., 996 pp.

Hasta no hace mucho, Carolina Coronado (Almendralejo, 1820-Lisboa, 1911) era acaso más recordada por el exquisito retrato de Gioconda burguesa y recatada

que le dedicó Federico Madrazo que por su varia producción literaria. Sin embargo, y en buena medida por mor de esas contingencias a cuyo influjo no se sustraen la historiografía ni la estimativa críticas, obra y figura de la extremeña vienen suscitando desde hace más o menos una década renovada y creciente atención entre un público compuesto fundamentalmente por profesionales del hecho literario. Merece la pena recordar la cuidada biografía que Alberto Castilla publicó en 1987 (*Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Beramar) y el sagaz estudio que Susan Kirkpatrick nos proporcionaba poco tiempo después en su volumen *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley, University of California Press, 1989, cap. 6, pp. 208-243; trad. española de A. Bárcena, Madrid-Valencia, Cátedra-Instituto de la Mujer-Universitat de València, 1991, pp. 195-225). Este remozado interés se ha encaminado especialmente hacia la poesía caroliniana, que ha pasado de nuevo, en los últimos años, por el trajín de las prensas. Antonio Porpetta y Luzmaría Jiménez Faro dieron a la luz en 1983 una atractiva antología, de carácter más bien divulgativo (C. C., *Apunte biográfico y antología*, Madrid, Torremozas). La profesora Noël Valis llevó a cabo una empresa mayor con la reedición íntegra -esto es, respetando los elogiosos y reveladores textos liminares de Angel Fernández de los Ríos y Juan Eugenio Hartzenbusch- del volumen *Poesías de la señorita Carolina Coronado* (Madrid, 1852), enriquecido con un esclarecedor estudio de índole sociocultural (C. C., *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991). Por otra parte, la notable "Serie Rescate" que publica Editora Regional de Extremadura había iniciado su andadura *poco* antes, precisamente con una atinada selección de textos de la Coronado a cargo de Gregorio Torres Nebrera (*Treinta y nueve poemas y una prosa. Antología poética: 1840-1904*, Mérida, ERE, 1986). El editor pasaba revis-

ta en una excelente introducción a la circunstancia vital, la biografía intelectual y el conjunto de la obra caroliniana -que comprende poesía, ensayo, novela y teatro-, al tiempo que adelantaba en la parte antológica unas cuantas composiciones posteriores a 1852 que la autora no llegó a recoger en libro. Era de esperar que Torres Nebrera culminase esa obra ya iniciada asentándola sobre los cimientos que él mismo había construido a partir de una metódica recopilación de fuentes y textos dispersos y aprovechando los materiales que los ya citados trabajos, entre otros, habían puesto a su disposición. Cristaliza por fin todo ello en la voluminosa *Obra poética* de Carolina Coronado cuya reseña nos ocupa, y que constituirá sin duda piedra angular de futuros estudios sobre la autora extremeña e importante punto de referencia para cualquier trabajo acerca de la poesía española del período.

Pero vayamos por partes. El amplio estudio preliminar de Torres Nebrera ("La obra poética de C. C.", t. I, pp. 9-93) transita sustancialmente por las mismas vías que hemos comentado más arriba a propósito de su antología citada, dejando ahora al margen la producción en prosa y el casi totalmente desconocido teatro (sobre esas parcelas, *Treinta y nueve poemas...*, pp. 19-40) a fin de centrarse en la poesía. Baste decir por el momento que el editor sintetiza y evalúa con rigor y perspicacia la más bien parca tradición crítica en torno a la autora e inscribe correctamente su producción poética en las oportunas series literarias. El estudio se complementa con un útil y muy actualizado repertorio bibliográfico de carácter secundario (I, 94-97), al que cabría incorporar ahora el *Panorama crítico del Romanticismo español* de L. Romero Tobar (Madrid, Castalia, 1994; para Carolina Coronado, *vid.* pp. 203, 216ss., 373). Hubiera sido conveniente incluir en esta sección un catálogo convencional de la bibliografía primaria que Torres Nebrera reseña

escrupulosamente en el estudio (I, 38-45), al objeto de facilitar cualquier consulta eventual y, en particular, el cotejo con anteriores repertorios -pensamos en los de G. Rokiski y M^a C. Simón Palmer- que las diligentes pesquisas del editor permiten ahora matizar.

El *corpus* poético que Torres Nebrera compila es "el más amplio de cuantos se han editado hasta la fecha" (t. I, p. 98), por cuanto comprende las piezas que la poetisa dio a las prensas en sus dos colecciones de 1843 y 1852 más "medio centenar largo de composiciones aparecidas en diversos lugares, y que nunca fueron recogidas en volumen por la autora" (*Ibid.*), ni tampoco, salvo muy contadas excepciones, por editores y antólogos. Con criterio discutible -todos lo son- pero bien argumentado (*vid.* t. I, pp. 56ss.), Torres Nebrera opta por parcelar la colección textual en "diez apartados temáticos que se presentan bajo epígrafes tomados del conjunto de versos carolinianos" (I, 98) y pretenden constituir un "abanico de posibilidades que no es sino el reflejo de los surcos de interés por los que discurre la poesía en la segunda mitad del siglo pasado" (I, 56). Cada una de estas secciones acoge poemas que la propia autora publicó en los volúmenes aludidos "junto con otros posteriores" (I, 98) y observa, en la medida de lo posible, el orden cronológico de composición. En tal división es patente -y Torres Nebrera no lo oculta: *cf.* t. I, p. 37 n. 55; p. 57, nn. 80 y 81, etc.- la deuda para con una importante monografía de M. Palenque (*El poeta y el burgués. Poesía y público 1850-1900*, Sevilla, Alfar, 1990) que en su momento reseñamos en esta revista (junto con la antología *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900)*, Badajoz, UNEX, 1991, a cargo de la misma editora: *vid.* *El Gnomo*, 1 [1992], pp. 136-138). Cada poema viene acompañado -y es muy de agradecer- de breve anotación que ubica la pieza en su marco espaciotemporal, aclara referencias

de difícil inteligencia, proporciona variantes textuales y comenta aspectos métricos y estilísticos. Los diez bloques temáticos aludidos son los siguientes:

[1] "La soledad del campo y su belleza" (t. I, pp. 103-206).

[2] "Amor es gloria de las glorias" (I, 207-319).

[3] "La planta en el campo estéril nacida" (I, 321-398).

[4] "Nunca vuestras luces esplendentes hubieran mis tristezas disipado" (I, 399-506).

[5] "En despedidas nuestra vida pasa" (t. II, pp. 517-570).

[6] "Aquí de la creadora fantasía" (II, 571-631).

[7] "Y la poesía levanta la cabeza entre tanta aspereza" (II, 633-694).

[8] "¿Por qué no eternos son los reyes?" (II, 695-755).

[9] "Las nuevas de este mundo tormentoso" (II, 757-859).

[10] "De álbumes tan fecundo semillero" (II, 861-937).

Como ya hemos advertido, el editor razona detenidamente tal parcelación en su estudio preliminar (I, 56ss.), donde asimismo se demora en un análisis global de cada uno de los bloques preestablecidos. Perfilando Torres Nebrera la adscripción temática y genérica de los poemas, elucida ecos de (y en) la lírica hispana coetánea, valora la presencia y tratamiento de motivos, *topoi* y símbolos -con frecuencia un tantico manidos-, estilo, modelos y posibles influjos, etc., notas estas que en todo caso han de complementarse con los comentarios pormenorizados al pie de cada poema.

La naturaleza, el tiempo y el amor, en una serie de evocaciones intimistas y sentimentales que comparten acentos con la lírica becqueriana, protagonizan las secciones [1], [2] y [5]. No falta en [2] la vertiente religiosa del amor, pues Carolina Coronado fundió los registros sacro y profano en amalgama contemplativa que se proyecta sobre los

elementos de la naturaleza: a menudo la extremeña "practica una especie de misticismo profano", al decir de Torres Nebrera (I, 61). El ejemplo máximo de tal tendencia es probablemente "El Amor de los Amores", una de las más logradas -y conocidas- composiciones carolinianas (Vid. t. I, pp. 63ss., 242-248; cf. *Treinta y nueve poemas...*, pp. 74ss., 174-179).

La poesía civil a lo Núñez de Arce se hace presente en los bloques [7], [8] y [9], y se orienta hacia un incipiente feminismo en las composiciones de la sección [3], que constituye, a juicio del editor, "la faceta más personal y peculiar que ofrece la poesía coronadiana" (I, 72). Comprende textos tan interesantes como el programático "Cantad, hermosas" (I, 345-350), "La flor del agua" (I, 336-341) o "La poetisa en un pueblo" (I, 330-332). El apartado [7] constituye una suerte de galería literaria memorativa que corre desde Francisco de Rioja hasta Espronceda, Zorrilla o Eulogio Florentino Sanz. Decidida admiración profesada Coronado por Quintana, Lista, Cienfuegos -pagando así un tributo muy de época- o Lamartine ("A Alfonso de Lamartine", II, 640-644), cuya influencia sobre la extremeña han señalado Torres Nebrera y otros críticos. Se trata, en fin, de composiciones "escritas en función de unos nombres propios" (I, 83), reveladoras por lo general de afinidades socioliterarias.

La historia -pasada y presente- señorea en los apartados [8] y [9], reservando para este último sus perfiles más ásperos. Comparecen ocasionalmente tonos y trenos a nuestro entender casi regeneracionistas (Vid. por ejemplo "La desgracia de ser hijos de España", II, 796-799, o "Sobre la construcción de nuevas plazas de toros en España", II, 824-826). Son poemas que "sirven para que Carolina tome el pulso a su tiempo y a su historia" (I, 84), distanciándose en buena medida de la introspección lírica que predomina en sus textos primeros.

Una poesía más "conceptual", más "filosófica" -en el lato sentido que la época dio a estos términos-, más próxima en suma a la práctica de coetáneos como Campoamor, ocupa el bloque [4], que acoge preferentemente composiciones de madurez, posteriores a la compilación de 1852. De ellas trasciende -si bien no de modo exclusivo- desazón, pesimismo, ya formulados por otra parte en textos tan tempranos como "Dolor" (1841). Para entender cabalmente la cosmovisión de la Carolina Coronado madura deberán leerse con atención "Vanidad de Vanidades" (1875: t. I, pp. 458-466) y "A un poeta del porvenir" (c. 1874: I, 484-490).

A medio camino "entre la modalidad de la 'fábula', en la que destacó Hartzenbusch, y la leyenda en verso" (I, 57) cabe situar los poemas del apartado [6]. Y, en fin, la sección [10] reúne, según su título indica, poesía de circunstancias y "de salón", directamente ligada con los burgueses compromisos de la vida social que motivaron las composiciones.

La colección de textos se complementa con un abultado "Apéndice" (II, 939-976) que recoge veintiún poemas de problemática atribución, todos posteriores a 1852. Proceden de fuentes diversas: un álbum familiar manuscrito y varios trabajos de Díaz y Pérez, Ruiz Fábregas y Adolfo de Sandoval. Torres Nebrera incluye aquí además, como botón de muestra de una práctica muy habitual en la época, "dos poemas escritos en elogio de la poetisa de Almendralejo" (II, 941), uno, famoso, de Espronceda, y otro, menos aireado, de Sixto Sáenz de la Cámara.

La *Obra poética* de Coronado se cierra con esos útiles instrumentos de consulta que debieran ser preceptivos en cualquier trabajo de estas características: un "Índice de títulos de los poemas y de primeros versos" (II, 979-994) y otro "de revistas y publicaciones colectivas en las que se incluyó [*sic*] poemas de Carolina Coronado" (II, 995-996). Éste quizás se hu-

biera debido completar con una mínima noticia aclaratoria sobre las publicaciones periódicas ahí relacionadas. Obviamente, no todas son tan conocidas como *Heraldo de Madrid* o el *Semanario Pintoresco Español*, y con poco esfuerzo se puede orientar muy adecuadamente al lector, que es de lo que se trata.

El aspecto técnico alcanza una más que notable resolución, si bien no faltan erratas comprensibles y disculpables. Bailan algunas fechas ("1920" debería ser "1820" en t. I, pp. 11 y 107n.; "1866" en vez de "1966", t. I, p. 96) y nombres ("Berkely" por "Berkeley", t. I, p. 95; "Hartzenbuchs" por "Hartzenbusch", I, 83; "Lincoln" en vez de "Lincoln", I, 86, etc.). Desde un trabajo anterior de Torres Nebrera -la antología *Treinta y nueve poemas...*, p. 14- se ha deslizado una frase que debe ignorarse en aras de una correcta interpretación: "ambos [textos son] seleccionados en esta ocasión" (I, 17). De vez en cuando faltan signos de puntuación y se detecta algún error debido a la moderna composición informática, pero todo ello, en fin, puede suplirlo sin mayor problema la discreción del lector, que disfrutará sin duda leyendo esta valiosa y ponderada edición. (J. A. Sánchez)

Pedro Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra*. Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Patronato de la Alhambra y Generalife, Ediciones El Viso, 1992, 211 pp., profusamente ilustrado en color.

Existe un estilo artístico decorativo que se podría denominar alhambriismo utilizado en la arquitectura y en las artes aplicadas, caracterizado por el uso del alhambresco, motivo inspirado en la ornamentación del palacio nazarí de la Alhambra de Granada. El movimiento nació en Gran Bretaña a mediados del siglo XIX, aunque ya existían importantes precedentes en el

último tercio del siglo XVIII, y rápidamente se extendió a toda el área de influencia cultural anglosajona. Lo propició el gusto romántico por lo oriental y lo exótico, beneficiado por la reviviscencia de lo medieval en la literatura y en las artes, y por las narraciones de los viajeros, especialmente los relatos de los británicos, redescubridores de España junto con los franceses, en torno a las fechas de la Guerra de la Independencia (1808-1814). A este alhambrismo anglosajón consagró una aguda e interesantísima monografía la profesora Tonia Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico* (Madrid: Taurus, 1989). Ahora, el profesor de la Universidad de Granada, el historiador Pedro Galera Andreu, en su estudio *La imagen romántica de la Alhambra*, ha establecido un selecto *corpus* de las principales imágenes grabadas de este monumento cardinal del arte hispanomusulmán, reproducidas con extraordinaria calidad. Esta bella publicación se halla en la línea de los magníficos volúmenes de la serie *Iconografía de Sevilla* (3 vols., el último de los cuales, dedicado a la Sevilla romántica, lo reseñamos en estas mismas páginas en el pasado número), también realizados por Ediciones El Viso.

En la España del ochocientos, Granada, junto a Sevilla y Toledo, constituyó la meta de todo viaje pintoresco que se preciara. Esta ciudad era como el "Oriente inmediato" en plena civilización occidental tal como nos hace ver el doctor Galera (pp. 10-25). Pero es sobre todo la estampa, objeto de gran belleza estética y capacidad de reproducción múltiple, el vehículo que canalizará esta divulgación internacional del sitio real. James Cavanah Murphy (1760-1814) dirigió la edición de *The Arab Antiquities of Spain* (Londres, 1813-15), en la que se incluían más de setenta litografías dedicadas al palacio de la Alhambra. En su libro, que en cierta medida seguía los pasos de *Las antigüedades árabes de España* (Madrid, 1756-80), obra dirigida por la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, mostró una marcada preferencia por el lujo de la ornamentación nazarí, comparándola favorablemente con la decoración primitiva gótica. Su obra inició una discusión científica sobre el origen "sarraceno" (incluyendo en el término lo hispanomusulmán) del estilo gótico (*vid.* pp. 52-64).

Los arabescos del palacio nazarí cautivaron la atención de numerosos arquitectos y artistas ingleses de la época, familiarizados ya con lo hispanomusulmán por medio de la ingente y fascinante literatura de viajes -en la que destacó la obra de Richard Ford (1796-1858), que vivió en Granada- en muchos casos ilustrada por grabados idealizados como los de David Roberts, Lewis o Doré, de todos los cuales existe un buen repertorio de reproducciones en el libro del doctor Galera. Estas estampas se convierten así en testimonio/*souvenir* e imaginación sublime del viaje romántico (*Cf.* pp. 28-40).

Concluye el libro con una interesante síntesis sobre la Alhambra como "Gramática del ornamento" (pp. 180 al final), dedicado al comentario acerca de la aplicación de las teorías estéticas del arquitecto británico Owen Jones (1808-1874) -colaborador y amigo del gran arabista español Pascual de Gayangos- sobre la ornamentación. Éste concibió *The Grammar of Ornament* (1856), verdadero catecismo en el arte de la sociedad industrial victoriana, sobre los principios estéticos por él observados en su estudio del palacio granadino. El alhambresco se convirtió en el motivo director de la "gramática del ornamento" de la segunda mitad del XIX gracias no sólo a la obra teórica y arquitectónica de Jones, sino a la controvertida situación entre las artes y la producción industrial en las sociedades avanzadas de la época. (R. Centellas)

José Manuel Arnáiz, Javier López Jiménez y Manuel Merchán Díaz (dirs.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo XI (Germana Thierry - Antonio de Zuzuarregui). Madrid: Eds. Antiquaria, S.A., 1993, 493 pp., profusamente ilustrado en color. Ana García Loranca y J. Ramón García Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (IberCaja), 1992, 466 pp., profusamente ilustrado en color.*

La editorial madrileña Antiquaria se ha distinguido desde su fundación en la pasada década por la promoción y divulgación del mercado del arte anticuario, además de la dedicación a la pintura del siglo XIX español: ahí están las monografías que ha editado sobre Josep Cusachs, Mariano Fortuny, Francisco Pradilla o Eugenio Lucas, entre otras, o el gran diccionario *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, comenzado en 1988 y cuya edición ha concluido recientemente.

En los últimos años los estudios sobre la pintura del XIX han recibido un notable impulso al igual que toda la bibliografía sobre este período crucial de la historia española. A ello han contribuido tanto la revisión historiográfica de todo el siglo como la creciente moda por todo lo referente al ochocientos. En el caso de la pintura se han publicado varias obras básicas de referencia que vienen a añadirse a la meritoria y todavía utilísima *Galería biográfica* de Ossorio y Bernard, y a las voces sobre artistas españoles del *Allgemeines Lexikon* dirigido por Thieme y Becker, y del *Dictionnaire* de Benezit; en primer lugar, destaca el mencionado diccionario *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, editado desde 1988 por Antiquaria y del que se acaba de publicar el último tomo (t. XI, 1993). Complementan

esta obra de carácter general otros diccionarios y monografías, obras regionales y aún locales de las que el lector puede encontrar una completa lista bibliográfica en las pp. 413-18 del último volumen.

Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930) constituye una gran obra de referencia imprescindible tanto para anticuarios, historiadores del arte o coleccionistas, como para las bibliotecas públicas y de centros de investigación especializados. Los once tomos que la forman contienen casi 6.500 biografías de pintores españoles, portugueses y de otras nacionalidades -especialmente artistas franceses y británicos- activos en la Península Ibérica en el período que va de las postrimerías de la época de Goya y el auge de Picasso (1830-1930). Alrededor de 5.000 páginas e igualmente más de cinco mil ilustraciones, la inmensa mayoría de las cuales son en color, dejan constancia de la labor artística de al menos 2.000 pintores; además, estas reproducciones poseen el valor añadido de mostrar cuadros inéditos pertenecientes a colecciones privadas (hubiera sido conveniente la indicación en los pies de las fotografías de las medidas, si están firmados y fechados, junto con la procedencia). Casi todas las biografías poseen una bibliografía crítica y están redactadas por expertos provenientes de la Universidad, el Consejo Superior, los museos estatales o el mundo del anticuario.

El tomo undécimo y final de la obra abarca las biografías en orden alfabético que van desde **Tierry (Germana)** hasta **Zuzuarregui (Antonio de)**. En sus 423 lujosas páginas se recogen las noticias biográficas de 638 artistas activos en la Península. Entre éstas destacan las del montevideano Joaquín Torres-García (1874-1949), forjador catalán del llamado constructivismo pictórico; el aragonés Marcelino Unceta y López (1835-1905), buen representante del género de historia y excelente ilustrador, posee una extensa reseña

firmada por los anticuarios García Loranca y García-Rama; la del barcelonés Modest Urgell i Inglada (1839-1919), cuya pintura impresionante rescató recientemente La Caixa con una magnífica exposición antológica, no es tan afortunada en extensión y bien se hubiera merecido el doble; Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), tímido cubista; el gran pintor de historia Alejo Vera Blasco Estaca (1834-1923), popularmente conocido por “Destrucción de Numancia”, óleo difundido hasta la saciedad en todos los manuales escolares de historia de España. Entre los portugueses, Eduardo Viana (1881-1967) sorprende por su calidad vanguardista; la nota de María Helena Viera da Silva (1881-1967) es mínima: la pintora vanguardista lusitana más conocida internacionalmente debiera haber tenido una biografía extensa y bien ilustrada; sorprendente e insólita la pintura de Miguel Viladrich Vilá (1887-1956), injustamente desconocido en España aunque la Hispanic Society of America de Nueva York posee toda una sala monográfica sobre él, honor sólo conferido en la institución a Joaquín Sorolla; el sevillano José Villegas Cordero (1848-1921) es otro pintor que debe ser rescatado, sorprendente en su pintura fantástica además de ser un paisajista delicadísimo; magnífico como pintor de historia y de género, Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (1862-1915), pintó un famoso cuadro sobre el Compromiso de Caspe; Hernando Viñés Soto (1904-1993), el de la famosa cena homenaje de los del 27 y otras tribus de vanguardia. Cierran con la Z el volumen las biografías de tres pintores de nuestro siglo excepcionales: Zabaleta, Zubiarre y Zuloaga.

Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara es la última gran aportación al panorama de obras de referencia sobre el arte del ochocientos español. Está redactado por Ana García Loranca y J. Ramón García-Rama, anticuarios a la par que historiadores del arte conocidos ya por su voluminosa monografía acerca de la *Vida y*

obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz (Zaragoza: iberCaja, 1987). Este nuevo libro viene a cubrir por tanto un vacío bibliográfico sobresaliente.

La monografía de García Loranca y García-Rama contiene trescientas cuarenta biografías de pintores aparte de los tres estudios histórico-artísticos introductorios que preceden a cada una de las tres grandes circunscripciones geográficas -Aragón, La Rioja y Guadalajara- en que está dividido el libro, impuestas por el área de mayor influencia de iberCaja, patrocinadora de la obra. El ítem de Aragón posee el más cuantioso número de biografías (239), seguido por Guadalajara (55) y La Rioja (46). Casi una tercera parte de las biografías están ilustradas con la reproducción en color de muy buena calidad de varios cuadros inéditos o poco conocidos del pintor. Este esfuerzo de búsqueda, tanto en instituciones públicas como en colecciones privadas, especialmente en éstas últimas, es encomiable y más por los futuros historiadores del arte. Las biografías incluyen a todos los pintores nacidos en el siglo XIX (con la única excepción del oscense Valentín Carderera, nacido en 1796), aunque en algunos casos su producción pertenezca enteramente a nuestro siglo (p.e., Ramón Acín, Lapayese, Santiago Pelegrín, etc.), de los que los autores han tenido noticia -y pasa la sobresaliente cifra de más de tres centenas-, organizados por la comunidad o provincia de origen y en orden alfabético. Sólo en el caso de Aragón se ha incluido una tercera parte dedicada a los pintores no nacidos en el viejo reino pero que estuvieron activos en buena parte de su vida, como es el caso de Manuel Aguirre, malagueño que pintó toda la serie de retratos de los reyes de Aragón conservada en el Palacio de Sástago. Cada entrada biográfica posee además una completísima bibliografía, prácticamente exhaustiva.

Este libro revela numerosos pintores menores totalmente desconocidos (los

autores han revisado por completo los libros de matrícula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando o los de la de San Luis) a la par que relaciones o circunstancias novedosas o muy poco divulgadas, como, por ejemplo, la gran fama toledana del aragonés Arredondo, los paisajes casi impresionistas de Mariano Fález, la obra veneciana de Gonzalvo, las pinturas rescatadas del premio Nobel Ramón y Cajal, la gran calidad del arte de Manuel San Gil y Villanueva, descendiente del francés David y cuya pintura es digna del mejor Rosales (de este gran artífice totalmente desconocido prepara una monografía su descendiente José Pascual de Quinto y de los Ríos), etc. Todo esto sin desdeñar las mujeres pintoras, de las que el libro da dieciocho biografías, entre ellas la de Agustina Atienza, nieta de la célebre Agustina de Aragón, que fue artista de gran mérito y de la que guarda el ayuntamiento zaragozano una correcta copia de Rafael. (R. Centellas)

Colección "Sierra Nevada y la Al-pujarra", dirigida por Manuel Titos Martínez. Edita: Caja General de Ahorros de Granada.

Una decena de títulos ha publicado ya esta singular colección dedicada a recuperar escritos del pasado de todo tipo, referidos a Sierra Nevada y a La Alpujarra.

Su director, excelente conocedor del tema sobre el que ha publicado notables monografías (*La aventura de Sierra Nevada, 1717-1915*, Universidad de Granada, 1990; o en esta misma colección, *Textos primitivos sobre Sierra Nevada*, Granada, 1991) ha conseguido una colección bien diseñada donde se recogen cuidadas ediciones sobre el tema con gran amplitud de criterios, conjugando rigor editorial (un especialista prologa todos y cada uno de los volúmenes), cuidada tipografía y reproducción de los documentos gráficos como

grabados, mapas o fotografías.

Si Granada resulta de consideración indispensable en cualquier acercamiento al estudio de la literatura de viajes por España durante el romanticismo, otro tanto ocurre en buena parte con Sierra Nevada cuya majestuosa presencia suscitó en no pocos viajeros el deseo de visitarla o posteriormente se convertiría en centro de atención no solo de viajeros sino de científicos dedicados a diversas disciplinas como muestran algunos de los títulos ya publicados: *Sierra Nevada* (Madrid, 1923), de Constancio Bernaldo Quirós (núm. 9, Granada, 1993) o *Sierra Nevada, Montblanc de España y otros escritos*, de Juan Carandell (núm. 10, Granada, 1994). El primero de ellos con un atractivo estudio de Octavio Ruiz Manjón, "Educación y paisaje en la España de comienzos del siglo XX" y una cuidada bibliografía sobre escritos relacionados con el viaje del autor (pp. 11-48). En su estudio muestra la importancia que adquiere el viaje a la montaña para educadores y pedagogos que seguían la tradición y las directrices de la Institución Libre de Enseñanza.

Federico Mayor Zaragoza, por su lado, glosa la trayectoria del geólogo y geógrafo andaluz Juan Carandell en el ensayo "La morfología y el habitat de Sierra Nevada en la obra científica de Juan Carandell" (pp. 11-27).

Voy a referirme, sin embargo, con más detenimiento a títulos relacionados con el viaje y los viajeros románticos de los que ha ofrecido muestras no menos notables:

Sierra Nevada en los viajeros románticos, estudio preliminar de Cristina Viñes Millet, Granada, núm. 4, 1992.

Acoge este volumen textos de Sir Arthur de Capell Brooke (pp. 65-80), Samuel Cook (pp. 81-94), Richard Ford (pp. 95-110), Teófilo Gautier (pp. 11-124), William George Clarke (pp. 125-150), Lady Louisa Clarke (pp. 151-188) y Barón Charles de Davillier (pp. 189-219). Cada uno de ellos precedido

de una breve presentación y el conjunto por el ensayo de Cristina Viñes Millet, "La imagen literaria de Sierra Nevada" (pp. 9-64).

La historiadora Cristina Viñes viene ocupándose de la historia de Granada hace tiempo y ha publicado sobre el tema del viaje un completo libro: *Granada en los libros de viaje* (Granada, Miguel Sánchez Editor, 1982). En esta ocasión realiza un promenorizado recorrido por la obra de literatos españoles como Alarcón, Valera o Zorrilla referida a Sierra Nevada, pero sobre todo a la literatura en que se funda la imagen romántica de Granada y su entorno, que tiene tanto que ver con el papel jugado por la ciudad en el pasado como con las ensoñaciones de los viajeros románticos.

La áspera sierra llamó ya la atención a Fray Luis de Granada que la canta en su *Introducción del símbolo de la fe* o a Navagiero en su *Viaje por España*. Será con todo a partir de W. Irving o Chateaubriand cuando entre de lleno en la literatura romántica, produciendo textos como los aquí antologados.

En su estudio, con todo, Cristina Viñes, destaca bien el peso de la historia como mediadora de las contemplaciones ahora de los visitantes. Irving no se entiende sin las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita o después no se entenderían los escritos de los románticos sin los *Cuentos de la Alhambra* del norteamericano o el impacto que produjo en sus lectores *La aventuras del último Abencerraje*, de Chateaubriand. Este ir de la historia y la literatura a la contemplación de lo real resulta así decisivo en la configuración de una imagen romántica de Granada y Sierra Nevada, de la que los textos antologados constituyen una bella muestra.

*

Charles Didier, *Un viaje a La Alpujarra en 1836*, estudio preliminar de Miguel

Carrascosa Salas, Granada, núm. 7, 1993.

Charles Didier publicó "L'Alpuxarra" en la *Revue de Deux Mondes* (vol. IX, 1845, pp. 487-518 y 812-841), texto que se ofrece aquí traducido e ilustrado con fotografías que fueron tomadas en 1901 y 1905 por Leopoldo Soler y Pérez.

El viajero francés recorrió la comarca a caballo durante el verano de 1836, publicando después la crónica de su experiencia, que ahora por primera vez ve la luz en español. Su primera parte, con todo, es una síntesis de literatura histórica sobre la región, para pasar cada vez más a ofrecer sus impresiones de viaje y las reflexiones que en él suscitan. Como "visión desgarrada, crítica y realista de La Alpujarra" (p. 25) califica es libro Leopoldo Soler en el prólogo a lo largo del cual va punteando las fuentes históricas y literarias utilizadas por Didier o después describiendo su itinerario y temas más frecuentes. De este modo, el lector se adentra en la lectura del texto de Didier con paso seguro, aclaradas con corrección todas las circunstancias que rodearon su escritura.

Con títulos como los citados, la colección ocupa ya por derecho propio un lugar enviadable, ofreciendo un atractivo modelo de lo que debiera hacerse respecto a otras regiones españolas. (J. Rubio)

Consol Freixa, *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas durante el siglo XVIII*, Barcelona, 1993.

La reciente contribución de Consol Freixa al conocimiento de los libros de viaje ingleses por la España dieciochesca, más allá de engrosar la ya copiosa bibliografía al propósito, supone una nueva consideración global de dichos testimonios. El trabajo reseñado, fruto directo de la tesis doctoral

de la autora, puede equipararse en razón de su interés con aportaciones como las de Ian Robertson (*Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, Editora Nacional, 1976; 2ª ed. en Barcelona, Serbal, C.S.I.C., 1988) o Ana Clara Guerrero (*Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1990) y plantea algunos aspectos habitualmente poco atendidos en los estudios sobre los viajeros, como la peculiar manera en que éstos perciben las ciudades peninsulares.

El bello libro de Consol Freixa comienza situando la práctica del viaje por España durante el siglo XVIII en el contexto del *grand tour* británico y de la exclusión que sufre la Península Ibérica de sus circuitos al uso, a pesar de lo cual no faltaron en nuestro país los visitantes foráneos. Estos hombres -comerciantes, militares o viajeros profesionales- compartieron una gran curiosidad, un cierto nivel cultural y una situación económica que les permitía desarrollar su actividad turística y escribir sus relaciones sobre la misma, aunque su estancia tuviera una duración diferente o se llevara a cabo en diversos momentos. Precisamente basándose en el cambio de circunstancias históricas, la autora delimita las distintas oleadas de desplazamientos de ingleses a la España dieciochesca: la primera de ellas comprende gran parte del siglo, cuya actividad viajera, regular hasta los años sesenta -con relaciones como las de Breval, Baretto o Clarke-, se ve truncada por la participación española en la guerra contra Inglaterra y conoce una gran expansión en la década de los setenta -con visitas como las de Dalrymple, Swinburne o Dillon-; tras la Guerra de la Independencia Norteamericana se inicia una segunda oleada -que trajo a viajeros como Beckford o Townsend-, frenada por la Revolución Francesa y reanudada después -con Southey o Semple- hasta el estallido de la que para los ingleses fue *Peninsular War*. Simultáneamente a esta

periodización, que bien podría complementar la propuesta por Alberich para la primera mitad del siglo XIX [cfr. *Del Támesis al Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976], Consol Freixa ofrece interesantes datos sobre la biografía y el desarrollo de la estancia de cada uno de los viajeros.

La autora toma en consideración algunos de los muchos textos dieciochescos que enumeraban instrucciones y consejos para coadyuvar al perfecto aprovechamiento de los viajes; asimismo, analiza las útiles reflexiones de Twiss y recuerda las recomendaciones de Townsend o Croker sobre el modo más provechoso de viajar por España, con los transportes, alojamientos y relaciones sociales convenientes. Tal enfoque constituye uno de los mayores aciertos de su trabajo. Libros como las *Instructions for travellers* (1757) de Josiah Tucker o el *Essay to Direct and Extend the inquiries of Patriotic Travellers* (1789) de Leopold Berchtold contribuyen a determinar la importancia de una adecuada planificación y observancia de determinados comportamientos o precauciones, esos consejos prácticos que anegarán luego el *Handbook* de Ford; pero, en mi opinión, también muestran el verdadero sentido instructivo de la experiencia del viaje como tal y en tanto escritura y, por ende, permiten reconsiderar el alcance de una modalidad literaria de la cual existía explícita conciencia genérica.

No faltan tampoco referencias a los aspectos más materiales de la aventura del viaje: las rutas habituales de entrada en la Península, a través de Portugal y de los Pirineos; el tránsito por caminos, en coche, a caballo o a pie; el desarrollo de las jornadas; o la experiencia -en muchas ocasiones desagradable- del alojamiento en las posadas españolas y sus posibilidades de disfrute gastronómico. No obstante, el libro se detiene especialmente en la percepción, contemplación y conocimiento que el viaje-

ro realiza de la ciudad; todo ello sin olvidar las experiencias que son objeto de su relato.

Según señala Consol Freixa, el viajero procedía a ponerse en contacto con las autoridades de la ciudad a la que llegaba, lo que le proporcionaba una vía directa de acceso a la vida social y cultural del lugar; esta sociabilidad se encarna perfectamente en Twiss, que asistió a bailes y conciertos en casas particulares de Valencia y Cartagena, participó en la tertulia del Marqués de Gabia en Córdoba y contactó con Olavide en Sevilla. De esta manera los visitantes extranjeros accedían al teatro, de cuya infraestructura y aspectos materiales de las representaciones ofrecen datos significativos, a bailes como el perturbador fandango o la seguidilla y a corridas de toros prolijamente descritas. Además de al conocimiento de espectáculos y de actividades como paseos, tertulias y cortejos, los viajeros prestaron atención a la situación económica de las ciudades: unas, como Cádiz y Barcelona, cuyo dinamismo representaba un excelente presente y un prometedor futuro; otras, como las pertenecientes a la Meseta, reliquias de un esplendoroso pasado hecho añicos. El estudio de Freixa sigue la línea expositiva consagrada para estas cuestiones por la bibliografía al uso, aunque hace hincapié en algunos datos de interés y contiene reveladoras observaciones sobre geografía humana y económica.

Más sugerente resulta el análisis realizado a propósito de la apreciación urbanística y artística de las ciudades. Freixa explica la preferencia de los viajeros ingleses por la amplitud espacial teniendo en cuenta la realidad compleja de su país de origen, donde se producía la urbanización de nuevas zonas londinenses, el apogeo de las construcciones georgianas, la unión de utilidad y belleza o la conversión de campos y bosques en paisajes; tal trasfondo sirve para explicar el choque entre el aspec-

to de ciudades españolas como Toledo y la nueva sensibilidad de sus visitantes británicos, al tiempo que justifica el entusiasmo despertado por Aranjuez. A pesar del sustancial acierto de este enfoque, debo matizar siquiera algunas de las interpretaciones estéticas esbozadas aisladamente por la autora (p. 105): las que soslayan la hondura de la impresión causada en los viajeros europeos por la naturaleza alpina, cuyo reflejo sí cristaliza en transfiguraciones artísticas y en descripciones de la su-blilidad de sus parajes -entre otras, las de Coxe-; y aquellas que minimizan el alcance del nuevo sublime dieciochesco en la literatura viajera del momento. El carácter colateral en el libro reseñado de tales observaciones me exime de discutir los entresijos de la contribución de los relatos de viaje a la construcción de una nueva sensibilidad paisajística, cuestión que ha sido magistralmente iluminada para el caso inglés por el especialista Raymond Immerwahr ("Romantic' and its Cognates in England, Germany and France before 1790", en *"Romantic" and its Cognates. The European History of a Word*, ed. de Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press, 1972, pp. 17-97).

Cosol Freixa aborda las apreciaciones que los viajeros realizan sobre el arte español con una detención que le permite consignar la polémica sobre las excelencias o defectos del nuevo Palacio Real, o sintetizar los testimonios acerca de la singularidad de El Escorial y la estancia en los Reales Sitios restantes. La observación de los monumentos antiguos por parte de dichos visitantes revela tanto el grado de valoración del clasicismo en aquel momento como la manera de comprender tales manifestaciones artísticas, mientras que la contemplación del gótico suscita opiniones problemáticas. Mención aparte merece la indudable atracción que produjo la singularidad del arte árabe, cautivador de los ojos, palabras y dibujos del visitante de Córdoba

o Granada; esta semilla orientalista fructificará en el alhambrismo del siglo XIX (cfr. Tonia Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1990).

El modo de percepción de los ya citados aspectos sociales, culturales, económicos, urbanísticos o artísticos depende directamente de la fosilización de una serie de tópicos asociados a una identidad nacional, al tiempo que el relato de las impresiones del viaje contribuye a la conformación de una determinada imagen -similar o diferente- de dicho país. La autora señala atinadamente la falacia de la supuesta objetividad de los viajeros y apunta algunos de los rasgos de la visión de España (re)creada por los visitantes británicos, desde la frugalidad y fortaleza de sus habitantes a los factores religiosos y políticos que dificultaban los progresos y las reformas necesarias para el progreso patrio.

El camino transitado por Consol Freixa constituye sin duda un peregrinaje notablemente instructivo en torno a los viajeros ingleses por la España del siglo XVIII, aunque todavía queden por trazar muchos itinerarios: los que deberá recorrer el historiador del arte o de la literatura con su curiosidad siempre pertinente. (E. Ortas)

J.M. Fiol Guiscafré, *Descobrint la Mediterrània. Viatgers anglesos per les Illes Balears i Pitiüses del segle XIX*, Palma de Mallorca, Miquel Font editor, 1992.

El libro de Joan Miquel Fiol recoge los testimonios de los ingleses que visitaron las Baleares durante el siglo XIX, centuria en la que proliferaron los libros de viajes sobre estas islas, cuya imagen tranquila y paradisiaca sería difundida con creciente insistencia. El autor dedica un capítulo a cada uno de los viajeros estudiados; tanto las diversas ocupaciones como los

diferentes propósitos de dichos visitantes conforman un curioso mosaico plural, compuesto por profesionales de este tipo de relatos, militares, aristócratas, sacerdotes, diplomáticos e incluso miembros de asociaciones turísticas.

Aparecen esparcidas en las páginas del estudio algunas observaciones relativas a aspectos genéricos de los libros de viajes, que constituyen sin duda una modalidad literaria especialmente interesada por el testimonio directo y la elaboración de una historia viva. Los viajeros profesionales del siglo XIX supieron que la importancia de sus experiencias estribaba precisamente en convertirse en escritura leída por un público; de ahí que Carr pusiera especial cuidado en anotar detalladamente las incidencias acaecidas en sus desplazamientos y en captar cualquier peculiaridad de su entorno, procurando suscitar así la expectación de sus lectores. También la visita misma puede estar condicionada por libros de viajes anteriores, cuya lectura ofrecía al nuevo visitante un modelo capaz de influir en la elección de sus itinerarios o en su propia percepción del lugar; así, Bellingham incorpora incluso a su relato una descripción del paisaje valdemosí tomada del celeberrimo libro -también frecuentado por Wood- de George Sand.

Fiol presenta las diversas actitudes de estos ingleses desplazados a Baleares, y resume atinadamente aquellos elementos que contribuyen a conformar la imagen que todo viajero se forja del lugar visitado. La reacción ante la naturaleza isleña se manifiesta con peculiar entusiasmo en la descripción de la Sierra Tramontana realizada por Bartholomew, y se torna reflejo del paisaje inhóspito de Sóller en Clayton; la contemplación del pasado encuentra un digno exponente en Bidwell, que esboza una historia de las Baleares basada en fuentes españolas; las circunstancias económicas, agrícolas y comerciales son sintetizadas por Bartholomew, que ofrece un sumario y es-

tadísticas de las mismas; por su parte, Bidwell da detallada noticia de la inauguración del ferrocarril que unió Palma e Inca a partir del 24 de febrero de 1875, acontecimiento que supuso una revolución en esa sociedad isleña cuya realidad describió Dodd; los tópicos sobre los inconvenientes de las posadas pueden incluso desmentirse ante la pulcritud que Clayton observa en la Fonda de la Paz; la descripción de los festejos y bailes habituales ocupa la atención de viajeros como Christmas o Clayton; Dodd consigna las particularidades lingüísticas de las Baleares y analiza los graves problemas ocasionados por un sistema educativo monolingüe que arrinconaba la lengua autóctona; finalmente, las bellezas artísticas captan la atención de Carr, impresionado por la magnificencia de la catedral de Palma, o de Wood, las láminas de cuyo viaje contienen un notable repertorio de perspectivas arquitectónicas.

Cada capítulo concluye con un útil apartado bibliográfico donde se ofrece tanto una descripción precisa del libro de viajes estudiado como su localización exacta en la British Library y, en su caso, noticia complementaria de otros textos del mismo autor; especial atención se dedica a los aspectos materiales de dichas obras viajeras y a las características de las láminas contenidas en ellas. El bosquejo de una historia editorial de estos relatos sobre las Baleares complementa las referencias de los repertorios de conjunto al uso, inevitablemente incompletos e imprecisos en ocasiones; así, Fiol (p. 33) rechaza la existencia de una edición de 1801 del *Journal of the Late Campagne in Egypt* de Thomas Walsh, que Foulché Delbosc había registrado como la primera (*Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, París, H. Welter, 1896, p. 157, f. 214).

Los datos aportados acerca de las ilustraciones y la reproducción por parte de Fiol de algunas de éstas, de notabilísima

presencia en obras como las *Letters from Mallorca* (1888) de Charles Wood, pueden facilitar ulteriores análisis sobre la relación entre textos e imágenes en estas descripciones de las Islas Baleares; no debemos olvidar la importancia del componente visual en toda la literatura viajera del siglo XIX, que usó y abusó del *pintoresquismo*. En el seno de dicha interconexión entre escritura e ilustración deben considerarse casos como el de William Clayton, cuyos propios dibujos sirvieron de base a las litografías incluidas en *The Sunny South* (1869); la costumbre del viajero de convertirse, además de en narrador, en pintor de gentes, monumentos y paisajes, puede rastrearse en el siglo XVIII -por ejemplo, en Swinburne- y aparece consagrada en la centuria siguiente por manuales tan difundidos como el de Ford.

El bello libro de Fiol Guiscafré continúa una tradición crítica que ha facilitado el acceso a los libros de viajes mediante amplios resúmenes de su contenido; en este sentido, completa un vacío, un hueco en los múltiples estudios (*cfr.* sólo la bibliografía esbozada en este mismo número) que toman los testimonios de viajeros como fuente para reconstruir la situación -y la visión concreta de una zona en un momento preciso.

La exposición de las experiencias de estos visitantes ingleses de las Baleares en el siglo XIX ofrece al lector impresiones curiosas: las que estaban configurando la siempre interesante, mirada del otro. (E. Ortas)

M^a. Dolores Cabra (ed.), *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*. Madrid: Compañía Literaria, S.L., 1994, 148 pp., 191 reproducciones en color. Guillermo de Osma (ed.), *Vistas románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870*. Madrid: Guillermo de Osma,

Galería, 1994, 31 pp., 38 reproducciones en color.

La litografía es una técnica de grabado casi bicentenaria (el primer ensayo lo hizo en 1796 Alois Senefelder) basada en el estampado a partir de una piedra calcárea. Su introducción revolucionó la historia universal del arte gráfico. El primer gran artista español en utilizar dicha técnica fue Francisco de Goya en diversas estampas sueltas y en la serie *Los toros de Burdeos*. Sin embargo, la implantación definitiva de este arte en España, tras la corta etapa anterior del Establecimiento Litográfico de Madrid, se debió al pintor y grabador José de Madrazo y Agudo (1781-1859), padre de la saga de los Madrazo y director del Museo del Prado. En 1825, el rey Fernando VII concedió a su pintor de cámara José de Madrazo el privilegio en exclusiva del uso de la nueva técnica. Así se fundaría posteriormente el famoso Real Establecimiento Litográfico de Madrid, en el que trabajaron artistas como Rosario Weiss -confidente y amiga de Goya en su madurez-, José María Avrial, Pharamond Blanchard o Vicente Camarón Torra (1803-1864).

La gran facilidad de ejecución así como las especiales calidades de la técnica litográfica permitió expresarse a través del grabado a muchos artistas de la época. La literatura de viajes romántica es inconcebible sin el acompañamiento solidario de la imagen grabada. Con este motivo, el Museo Romántico de Madrid presentó entre los días 24 de marzo y 15 de mayo de 1994 una bella exposición de litografías románticas referentes a sus lugares y tipos pintorescos: "Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica". Los fondos expuestos, de magnífica calidad, fueron cedidos por la galería Frame de Madrid, dirigida con gran inteligencia por Jaime Armero, y seleccionados por M^a Dolores Cabra Loreda, gran conocedora de la litera-

tura romántica como lo acreditan sus numerosas publicaciones. El catálogo editado para tal efecto y patrocinado por los Amigos del Museo Romántico recoge un total de 191 estampas todas ellas reproducidas en su color original. Preceden al catálogo varios estudios breves acerca de la visión romántica que de los españoles se formaron los ingleses ("Imagen de España vista por los ingleses", Ian Robertson, pp. 15-18), franceses ("*Id.*", Robert Pageard, pp. 19-22) y alemanes ("España, un tañido a lo lejos", Martin Adel, pp. 23-27), escritos por otros tantos hispanistas de prestigio de las respectivas nacionalidades.

Los grabados están organizados en series temáticas acerca de los principales lugares pintorescos, las regiones españolas, algunos tipos costumbristas, etc. Las estampas de los mejores artistas litógrafos menudean: Roberts, Villaamil, Parcerisa, Blanchard, Hawke, Lewis, etc. Al fin, los listados completos de las litografías, que contienen una serie de libros de viajes clave como los *Recuerdos y bellezas de España* de Parcerisa o la *España artística y monumental* de Genaro Pérez Villaamil.

En las mismas fechas coincidió otra interesante muestra de imágenes románticas organizada por la galería madrileña de Guillermo de Osma: *Vistas románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870*. En su breve pero exquisito y selecto catálogo, integrado por 42 piezas, casi todas ellas se reproducen en su color. Los artistas representados son de gran calidad: Avrial, Blanchard, Fortuny, Lewis, Pérez Villaamil..., constituyendo algunos de estos dibujos/acuarelas el original de una estampa ya conocida. (R. Centellas)

Imágenes de un coloso. El Mar en la Pintura Española, Ministerio de Cultura, 1993.

Siendo España un país marítimo y que históricamente ha tenido un gran imperio sorprende que no haya desarrollado más la pintura referida al mar. O tal vez, no se ha estudiado el tema lo suficiente haciendo aflorar obras de esta temática. Es una carencia que viene a paliar en parte esta exposición, cuyo catálogo reseñamos.

Se compone éste de una serie de estudios sobre el marinismo en España (pp. 12-63), seguida de la reproducción de las obras expuestas, acompañadas de textos literarios referentes al mar (pp. 65-163), unas breves fichas de los pintores (pp. 165-175) y una Bibliografía general (pp. 177-178).

En primer lugar, Enrique Arias Anglés ofrece un panorama del surgimiento de la pintura de temas marinos en la segunda mitad del siglo XVIII (así el notable pintor Mariano Sánchez) y cómo en los años de transición hacia el romanticismo el tema fue haciéndose más frecuente de la mano de pintores como Fernando Brambila y después con pintores como Antonio de Brugada, Vicente Camarón o el gallego Jenaro Pérez Villaamil.

Sería, sin embargo, unos años después cuando esta pintura alcanzara todo su apogeo al extenderse el gusto -y hasta la moda- por la pintura de paisaje y como una modalidad más de ésta desde el maestro de paisajistas Carlos de Haes a numerosos paisajistas del cambio de siglo y como tema ya habitual en la pintura de nuestro siglo.

Se ha optado por incluir una serie de ensayos para describir este proceso, agrupándolos por las zonas marítimas españolas y encomendándolos a especialistas: Cataluña (F. Fontbona); Andalucía (L. Quesada); Valencia (Carmen García); Galicia, Asturias y Cantabria (J. Barón) y País Vasco (J. M. Álvarez Empanza).

El conjunto proporciona una acertada visión del tema a lo largo de estos dos siglos con una selección excelente de piezas, que se reproducen en un catálogo sobrio en el que se han cuidado los mínimos deta-

lles. Todo un acierto en esta tan necesaria como grata aproximación a un tema inexplicablemente poco tratado en nuestra cultura. (J. Rubio)

Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918), Barcelona, Ambit Servicios Editoriales-M. de Cultura, 1993.

Corresponde esta publicación al catálogo de la exposición que con el mismo nombre tuvo lugar en Madrid (Palacio de Velázquez) y Bilbao (Museo de Bellas Artes) entre 1993 y 1994.

Su comisaria, Carmen Pena, adelanta en las primeras páginas que se trata "de presentar en esta exposición los orígenes de la modernización de la pintura española a través de los procesos nacionalistas y regionalistas de aquella época llamada 'fin de siglo'" (p. 18). Un ambicioso proyecto, pues, donde se entrelazan diversos asuntos de gran complejidad, que implican no sólo al momento historiado sino a los usos diversos que de la cultura de aquellos años se ha ido haciendo o se hace ahora en que la configuración de España como un estado formado por múltiples autonomías está forzando a una reflexión sobre el pasado inmediato español que justifique la unidad en la variedad y su articulación en la España contemporánea.

Aunque se ha elegido la pintura española como punto de partida para esta reflexión es evidente que es todo el proceso cultural español lo considerado del que la pintura de aquellos años proporciona una atractiva imagen mostrando visualmente los intereses y las preocupaciones de entonces.

Se planteó el problema de la identidad española y cómo expresarla en imágenes. Se ha vuelto a plantear en los últimos años el mismo asunto y esta exposición nace así como fruto natural de las

zobras intelectuales en que vivimos entre centralismo (centro) y tendencias centrífugas (periferia), entre unidad y desmembración. Difícilmente se podía abordar un tema más "comprometido", actual e incitante y de tal forma que la reflexión sobre la pintura de entonces se convierte en motor de una reflexión sobre el presente.

La propia disposición del catálogo reproduce este planteamiento general, insertándose a su comienzo ensayos sobre cuestiones más generales y globales y después otros referidos a la pintura producida en diversas regiones.

Como en toda publicación colectiva -y aquí son 19 los ensayos acogidos- el alcance de los estudios es diverso y condicionado en buena medida por la propia entidad que la pintura regionalista tuvo entonces en los muchos distintos lugares, evidenciándose -no podía ser de otro modo- que aquellos lugares que tuvieron una mayor inquietud cultural generaron un arte más rico y ambicioso. No es fácilmente comparable así lo ocurrido en Cataluña con lo sucedido en Murcia o Asturias pongo por caso, por más que a la postre acaben aflorando algunas inquietudes similares.

J. C. Mainer (pp. 26-32) aborda el complejo problema de la periodización cultural, para destacar que "En la cultura todo tiende a ser acumulativo, todo vive con fluidez en estados de superposición o de transición y nos debe importar más el síntoma que la característica, lo aparentemente contradictorio que lo enumerable en forma de decálogo" (p. 27). El periodo historiado lo ejemplifica de manera singular, convergiendo en él preocupaciones que venían del siglo XIX a las que se fueron añadiendo otras todavía hoy vivas. Determinados acontecimientos catalizan con todo los distintos momentos y en el *fin de siglo* la "rebelión de las regiones" se manifestó como síntoma de la diversidad nacional que contrapesó sobre todo unos años después cierta reacción nacionalista y una muy abundante

literatura ocupada en reflexionar sobre "el alma española".

F. Calvo Serraller (pp. 34-39) por su parte centra su ensayo en una reflexión donde se enhebran acontecimientos políticos y producciones pictóricas, para mostrar cómo la pintura se hacía eco de las preocupaciones del día.

Carmen Pena se ocupa a continuación de Madrid y Castilla como centros de la imagen de España a través de la pintura de paisaje (pp. 42-48) y M. Valdivieso de la estela de la *generación del 98* en la pintura del primer tercio de siglo (pp. 49-55) con unos conceptos historiográficos que se me antojan anticuados y que malogran uno de los apartados más atractivos de la exposición.

Siguen después los ensayos referentes a la periferia, desiguales como queda dicho, pero que suman una constelación de datos e imágenes realmente singular: Cataluña (F. Fontbona y Mireia Freixa); Baleares (C. Cantarellas); Valencia (F. J. Pérez Rojas); Murcia (F. J. Pérez Rojas); Andalucía (A. Villar Movellán); Canarias (P. Almeida Cabrera); Extremadura (María del Mar Lozano Bartolozzi) Castilla y León (J. C. Brasas Egido); Galicia (María Victoria Carballo-Calero); Asturias (J. Barón); Cantabria (J. Barón); País Vasco (J. González de Durana); Aragón (M. García Guatas).

Cada ensayo va acompañado de un catálogo de obras expuestas, que se reproducen con gran calidad, y de una cuidada ficha que lo comenta. Se añade al final una *Bibliografía general* de gran utilidad.

Centro y periferia resulta de este modo una de las aportaciones bibliográficas más relevantes de los últimos años sobre la cultura del llamado *fin de siglo*, expresión que ha venido a sustituir con su carácter globalizador e internacional otras acuñadas antaño en las que el paso del tiempo nos ha hecho ir descubriendo intereses partidistas en su elaboración que se compadecen poco con la actitud abierta con que hoy se tiende

a analizar aquel periodo tan vigente, como se ha dicho, en la cultura española actual. (J. Rubio)

Soria entre dos siglos (Catálogo), Soria, Archivo Histórico Provincial de Soria, 1994. Coordinación: Carlos Álvarez García.

Patrocinada por el Ministerio de Cultura, la Junta de Castilla y León y el propio Archivo Histórico Provincial de Soria, acoge esta exposición una muestra excelente de imágenes fotográficas sobre todo de Soria desde la segunda mitad del siglo pasado a los años cincuenta del presente.

La íntima vinculación de la obra becqueriana con la ciudad y paisaje sorianos justifican su reseña en *El gnomo*, destacando el interés que para el estudio del poeta ofrecen esta exposición y su cuidado catálogo.

Incluye éste una "Historia de la fotografía en Soria" (pp. 15-27), firmada por Carlos Álvarez, impulsor no sólo de la muestra sino de la creación de un ya muy valioso archivo fotográfico -unas 4000 fotografías catalogadas ya- en el Archivo Histórico Provincial, que dirige; siguen textos sobre la evolución urbanística de la ciudad firmados por Emilio Pérez Romero y Montserrat Carrasco García (pp. 29-62); y, en fin, la reproducción y catalogación de las fotografías y otras imágenes expuestas (pp. 63-250).

El recorrido por la exposición o ahora por el catálogo permiten retroceder en el tiempo y ver una ciudad y un entorno muy diferentes a los actuales, mucho más cercano a los parajes que realmente inspiraron las leyendas *El monte de las ánimas* o *El rayo de luna*, los escritos costumbristas de Gustavo Adolfo o los dibujos de su hermano Valeriano.

Los cambios producidos son bruta-

les. La ciudad es otra. Su entorno es otro. Y las modificaciones afectan tanto al paisaje en su conjunto como a monumentos y parajes concretos. Se impone releer a Bécquer teniendo estas imágenes delante y al hacerlo se produce una curiosa situación: se acrecienta en el lector la imagen del Bécquer soñador capaz de crear un paisaje fantástico a partir de muy poco. Las márgenes del Duero no tenían apenas el arbolado que imaginamos leyendo *El rayo de luna*, mediatizada la lectura por la lozana vegetación actual. El carácter medieval de las calles de la ciudad por contra era mucho más acusado que actualmente. De algunos monumentos no quedan ya sino estas viejas imágenes fotográficas. Y otro tanto cabe decir de numerosos tipos y costumbres que aquí aparecen inventariados, rescatados del poder destructor del tiempo.

En aquel paisaje y en aquellas gentes puso sus ojos el poeta sevillano, no en los que hoy vemos, pues lo que ha sobrevivido vemos ahora cuán profundamente ha sido modificado. Es un favor impagable el que los promotores de esta exposición nos hacen para una lectura más apegada al terreno de los textos de Bécquer. No excluye otras y habrá quien legítimamente la subestime, pero lo cierto es que hasta esta exposición no era posible. Y ello la convierte en una exposición memorable. (J. Rubio)