

# *Lazarillo de Tormes*. Guía de Lectura

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

Navarra, Cénlit Ediciones, 2010.

Entre las grandes obras de la literatura española consagradas a través de los tiempos y constituyentes del canon contemporáneo, se destacan ciertos títulos cuyo estudio resulta ineludible a lo largo de los distintos niveles educativos. En lo que respecta a la narrativa del primer Siglo de Oro, el nombre del *Lazarillo de Tormes* es el más popular entre los alumnos de todas las edades y de singular relevancia al haber sido esta una obra introductora de novedosas aportaciones de estilo, que marcan un cambio paradigmático en el desarrollo de la narrativa de ficción y en la que los estudiosos han visto el germen de la novela moderna.

En el año 2010 aparece, de la mano de Cénlit Editores, una nueva guía de lectura dentro de la colección del mismo nombre, esta vez a cargo de Fernando Rodríguez Mansilla y cuyo objeto es *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Este libro, como corresponde al carácter didáctico de una guía de lectura, no ha sido escrito con la finalidad de aportar nada

a lo dicho anteriormente acerca del hito literario que supone el *Lazarillo de Tormes* en la historia de la literatura; cumple de forma muy clara su finalidad didáctica al ofrecer al lector un intenso acercamiento a la obra, suponiendo un compendio de las visiones hasta ahora ofrecidas por los investigadores acerca de la misma, lo que contribuye, al mismo tiempo, a la comprensión del análisis del texto incluido también en la obra.

Debido a la finalidad didáctica de esta obra, el lector se encontrará en primer lugar con un contexto histórico-literario que facilite la comprensión del texto del *Lazarillo* y su relevancia en la historia de la literatura española. Para ello, se hace referencia a los principales géneros de ficción que anteceden al nacimiento del *Lazarillo* y se repasan las características esenciales de cada uno de ellos. Así pues, hacen aparición la novela de caballerías, la novela sentimental (con su vertiente paródica, cuyo máximo exponente será la *Celestina*, que dará lugar al subgénero de la comedia celestinesca), y los diálogos

o “coloquios” (en lo que respecta a textos que circulaban manuscritos), de corte moralista y surgidos bajo la influencia de Erasmo, deteniéndose también el autor a referir los antecedentes clásicos de los mismos, que habían sido recuperados por el Renacimiento italiano, para acercarnos de este modo al Siglo de Oro siendo capaces de reconocer la diferencia y novedad que el *Lazarillo* supone dentro de este panorama. Si bien comparte algunos puntos en común con la *Celestina* o con los diálogos erasmistas, las semejanzas con estos textos no explican la perspectiva y estilo narrativo adoptados, que difieren totalmente de cualquier texto de la época, lo que hace inferir que el incierto autor del *Lazarillo* fue a beber directamente de una fuente antigua e integrada en el canon del momento: el *Asno de oro* de Apuleyo, influencia a la que se unió la elección de un modelo epistolar.

La existencia de cuatro ediciones del *Lazarillo* aparecidas en un mismo año procedentes de diferentes imprentas ha dado pie a la crítica a plantearse la pérdida de una edición que probablemente fue publicada el año anterior, en 1553. Fernando Rodríguez Mansilla ofrece los datos fundamentales al respecto y señala las principales diferencias entre las distintas ediciones de 1554, para a

continuación exponer el ambiente de clandestinidad en que probablemente fue leída y transmitida la obra en los años siguientes, a partir de su inclusión en el índice de libros prohibidos, y los aspectos conocidos sobre su recepción en la época a través de una versión censurada (el *Lazarillo castigado*).

Numerosos han sido también los debates que ha generado la concepción ideológica que subyace al relato de la vida del pícaro, cuya aparición el investigador coloca en su marco ideológico bajo el proliferante contexto humanista del quinientos. De este modo, el hispanista peruano contextualiza la proyección de las ideas erasmistas y el reformismo luterano en España, que dará lugar a la persecución del pensamiento heterodoxo y la consiguiente emigración de buena parte de los intelectuales españoles seguidores de Erasmo. Esta visión de conjunto es la que permite, si no afirmar como filoerasmista la autoría del *Lazarillo*, sí influenciada por una corriente ideológica de primera fila en la realidad contemporánea. A partir de este punto, recorre el autor de la guía una serie de obras mencionadas por la crítica como posibles influencias del *Lazarillo*, deteniéndose en las variaciones y matices que a lo largo del tiempo realizan los expertos en sus teorías al respecto.

Directamente vinculadas al aspecto de la ideología presente en la obra, encontramos las propuestas de autoría que, a lo largo de los siglos, han sido ofrecidas y argumentadas, con mayor o menor fortuna, por muy diferentes estudiosos, sin que hasta el día de hoy haya sido comúnmente aceptada ninguna de ellas. Fray Juan de Ortega, Diego Hurtado de Mendoza, Sebastián de Horozco, el bachiller Pedro de Rhúa, Lope de Rueda, Hernán Núñez, Juan Luis Vives, los hermanos Valdés y Juan de Timoneda son solo algunos de los nombres que se han visto involucrados en la pugna por el descubrimiento del *verdadero* autor del *Lazarillo*, en un trayecto que Fernando Rodríguez Mansilla delinea a través de sus páginas para terminar ofreciendo al lector ciertas características de ese escritor desconocido que sí se han podido extraer de tan diversos estudios: la erudición humanista, la probable formación universitaria, el moralismo, la visión escéptica de la sociedad o el humor, entre otras.

Todo análisis del *Lazarillo* que se precie debería comenzar por la observancia de su novedoso diseño narrativo, sobre el que se sustentan todos los demás logros del texto. La escritura pseudoautobiográfica bajo el esquema epistolar fundamenta,

desde el inicio, la obra literaria en una apariencia de objetividad y veracidad fruto de un objetivo específico que será desvelado al final del texto, con la exposición del *caso*. El propósito ficcional de la carta posibilita el desdoblamiento de Lázaro en protagonista y narrador que cuenta su vida como una sucesión de faltas, persecuciones y huidas hasta ese presente en el que, a través del desajuste entre el ser y el parecer que se manifiesta en el texto, va a derivar, de acusado que se defiende, en acusador. Junto a estos aspectos, Rodríguez Mansilla analiza la evolución desde el Lázaro víctima, en los primeros tratados, al Lázaro convertido en cómplice. Posteriormente, los restantes apartados de este capítulo están destinados a los personajes, a la comicidad, folclor y realismo como aspectos esenciales en diferentes lecturas de la obra, y la fortuna literaria del *Lazarillo*, punto éste en el que se repasan la recepción de la obra y la influencia del texto sobre otras manifestaciones de la picaresca, sobre la vida del género y sobre la configuración de la novela moderna, y queda resaltada la fortuna del *Lazarillo* por medio de sus recreaciones en otras obras, que alcanzan el siglo XX.

El siguiente capítulo (tercero) será, junto con el quinto, el que más

específicamente responda a la finalidad didáctica del libro, puesto que está formado por tres breves comentarios de fragmentos de la obra (correspondientes a los tratados 1º, 3º y 7º), que sirven al lector como modelos y ejemplarizan una metodología (la propuesta por Lázaro Carreter y Correa Calderón en su libro *Cómo se comenta un texto literario*) para la realización del comentario.

A continuación encontrará el lector una bibliografía dividida en tres subapartados que recogen las “Primeras ediciones del *Lazarillo de Tormes*”, “Estudios y artículos” sobre la obra y “Recursos de internet”, respectivamente. En este punto hemos de resaltar el acierto del autor al comentar la literatura erudita, de modo que sirvan dichos comentarios como orientación para el lector que se inicia o profundiza en el estudio del *Lazarillo*, así como la presencia de un espacio propio para los cada día más imprescindibles recursos electrónicos.

En el apartado cinco el autor se limita a recoger una serie de citas de algunas de las obras teóricas previamente mencionadas en el cuerpo de otros capítulos, que incluyen estos planteamientos de prestigiosos críticos acerca del *Lazarillo*.

Esta guía de lectura se cierra, como no podía ser de otra manera,

con una propuesta de actividades cuyas preguntas se adecuan a los contenidos que encontramos en la guía. El apartado de actividades facilita la labor a los docentes a la hora de fomentar la reflexión de los alumnos acerca del texto y su capacidad de comprensión lectora por medio de una orientación didáctica.

Nos encontramos, por tanto, ante un texto que resulta absolutamente recomendable para profesores, estudiantes y lectores varios interesados en aproximarse al conocimiento de esta cumbre de la literatura española, puesto que, de forma ordenada, con un lenguaje sencillo y un estilo ameno, ofrece un amplio panorama que atiende a pasado, presente y futuro de la obra (respecto del nacimiento de la misma), en el que se incluye un estado de la cuestión para situarnos antes de proceder a un completo análisis del texto en el que se desvelan las claves del mismo y aporta una serie de herramientas apropiadas para profundizar en el conocimiento del *Lazarillo*, como a la finalidad didáctica del libro corresponde. Fernando Rodríguez Mansilla ha elaborado una guía de lectura muy práctica, tanto por el cómodo y manejable formato como por su contenido.

Ana Isabel Martín Puya

## El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro

DIRS. JUAN MATAS, J. M. MICÓ Y JESÚS PONCE CÁRDENAS.

Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 413 pp.

Probablemente el reinado de Felipe III sigue siendo uno de los menos conocidos por el gran público. Considerado como un gobierno de transición entre dos colosos de nuestra Historia como fueron su padre y su hijo, Felipe II y Felipe IV, respectivamente, esta consideración ha lastrado sin duda la investigación en algunas cuestiones de relevancia para el conocimiento de la España de principios del XVII, mucho más sugestiva de lo que se pensaba, a la luz de las publicaciones surgidas en los últimos veinte años. Sobre una de dichas carencias esta interesante colectánea viene a cubrir un hueco: el que analiza las relaciones entre las letras y el poder.

Pero no será la figura regia quien centralice precisamente este volumen sino el personaje más poderoso, quizá, de la Europa de principios del Seiscientos: don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma y valido de la Monarquía Hispánica desde la llegada al trono de Felipe

III hasta que cayó en desgracia en 1618. Bajo su valimiento el mundo de la cultura continuará con la deslumbrante calidad artística del Barroco: los Góngora, Quevedo, Lope, Cervantes, Velázquez, Vives, El Greco, etc., son algunos de los protagonistas de aquella pléyade de cimas.

El libro consta de quince capítulos encargados a diferentes especialistas, más una brevísima introducción a cargo de los coordinadores del libro, autores a su vez de tres capítulos diferentes, y de un apéndice final donde se transcribe el gongorino *Panegírico al duque de Lerma* (1617). Este texto laudatorio resultará fundamental para entender la publicación, ya que vertebrará en buena medida el volumen, con casi la mitad de los trabajos dedicados a su estudio.

Góngora llegó a Madrid en la primavera de 1617 dispuesto a introducirse en una vida cortesana que le permitiese obtener cargos y honores. Y no empezó nada mal el veterano poeta, ya que en diciem-

bre del mismo año fue nombrado confesor real de Felipe III gracias, en parte, a la influencia y mecenazgo que el duque de Lerma había ejercido sobre don Luis desde su llegada a la capital del reino. Para ello, Góngora no dudó en iniciar una carrera a través de la loa a grandes señores entre los años 1614 y 1617 que le allanase el camino a la corte. Especialmente atento se mostró don Luis con los familiares del duque de Lerma y con este personaje en concreto.

El *Panegírico* dedicado al valido está compuesto por 79 estrofas que esbozan cronológicamente una vida heroica y ejemplar, como bien detalla Mercedes Blanco en el primer capítulo: “va alzando un retrato del valido acorde con las semblanzas ideales del *Héroe* o del *Discreto* que trazará Gracián veinte años más tarde”. Heroicidad y estética serán los pilares fundamentales de esta pieza gongorina, como defiende Jesús Ponce en un bello estudio sobre la estética del *Panegírico*. Analiza cómo Góngora se inserta en una línea de escritura encomiástica siguiendo los cauces de la *imitatio* y la *aemulatio*: “Góngora debió de rastrear los grandes monumentos del género panegírico romano (ya en prosa, ya en verso) para fecundar su obra”. Pero no

menos curioso será el peso que el genio cordobés otorgaría a la alegoría, llegando a legitimar la política pacifista del duque de Lerma por medio de la asociación de la *Pax Hispánica* con la *Pax Augusta* y, por ende, a Felipe III con el propio Octavio Augusto a través de su valido.

A los anteriores ensayos viene a sumarse otro magnífico de Antonio Carreira. Detalla los tres pilares para la creación de este poema laudatorio: la genealogía, la biografía y la actuación política. Todos debían ser respetados con máxima pulcritud y para ello fue preciso un enorme esfuerzo documental por parte de Luis de Góngora: “el *Panegírico*, al margen de los fines que Góngora persiguiera, es una versión poética de hechos prosaicos, grandes y pequeños, y pertenece a un género donde, más aún que en la épica, la fabulación solo se admite como ornato”.

Juan Matas presenta, por su parte, un exhaustivo trabajo de sistematización de las relaciones estilísticas desde los sonetos laudatorios de Góngora hasta el *Panegírico*: cultismos léxicos y sintácticos, sintagmas y expresiones, la perífrasis, alusiones mitológicas, metáforas...: “el *Panegírico* –y, en general, la creación poética de Góngora– puede entenderse mejor si atendemos

a sus sonetos, en especial los dedicatorios o heroicos, que ofrecen no pocas claves de su estilo”. En línea con otros autores, Matas sostiene que sin la escuela de sus sonetos Góngora jamás hubiera llegada a tal grado de perfección poética en sus grandes obras, ni hubiese sido tan reconocido por admiradores y detractores.

Los años clave del Panegírico fueron 1617 y 1618. Antonio Pérez Lasheras traza, justamente, un recorrido por el bienio en que Luis de Góngora y el duque de Lerma coinciden en la Corte antes de que este último fuera repudiado, dejando patente la trayectoria creativa de la última etapa (1617-1626) del autor de las *Soledades*, en la que las burlas y las veras conforman una literatura desengañada y descreída. Laura Dolfi firma otro estudio acerca de la estilística en el *Panegírico al duque de Lerma* para mostrar un asunto en el que todos están de acuerdo: la calidad inherente al poema.

José Manuel Martos y José María Micó desbrozan la octava como forma métrica por excelencia en la producción de Góngora entre el *Polifemo* y el *Panegírico*. La octava alcanza su cumbre en el *Panegírico* aunque, como bien advierten los autores, “hay que ser prudente

a la hora de analizar la estructura del conjunto y el sometimiento de las octavas, porque es un poema inacabado”. Será esta cuestión la clave para la gran pregunta: ¿el texto está inacabado voluntaria o involuntariamente? El *Panegírico*, que recorre la vida del duque de Lerma desde el año de su nacimiento en 1553, culmina en 1609, tras la tregua con los holandeses. Algunos sospechan que fue la injustificada expulsión de los moriscos (decretada el mismo día que la firma del tratado en Amberes) lo que hizo que Góngora decidiera abrocharlo en dicho año. Otros piensan que podía estar vislumbrando la pérdida del favor real por el válido y su pronta caída. Pero la mayoría de los críticos sugieren que la indiferencia, o peor, la incompreensión por parte del duque de Lerma cuando el propio don Luis se prestó a que lo leyera, fue lo que lo movió a cerrar sus versos.

Desde la época clásica, una de las obsesiones de los líderes políticos ha sido legitimar su poder, sea cual fuere el medio utilizado para ello. Por ello, María D. Martos traza una ajustada comparación entre el texto laudatorio de Góngora, el retrato del válido, obra de Pantoja de la Cruz, y el debido a Rubens, un retrato ecuestre claramente des-

tinado a un proceso de legitimación del favorito real, como indicara en su momento Antonio Feros. Para ello hacía falta una réplica de la imagen del soberano, un proceso de *imitatio* por el que la estampa del primer ministro es reflejo de la del rey. La pintura y las letras se unieron para acreditar el poder de Lerma.

Sagrario López Poza analiza la cultura emblemática bajo el poder del duque, proceso consolidado en Francia e Italia antes de su llegada a España. En este sentido, repasa las *empresas* o *divisas*, los emblemas y los jeroglíficos. Francis Cerdan se centra en el sermón a la dedicación de la iglesia colegial de San Pedro (Lerma, Burgos), en el haber del más reconocido predicador del primer tercio del XVII: fray Hortensio Paravicino. Un discurso donde los paralelismos entre la dedicación del Templo de Salomón en Jerusalén y la del Templo de Lerma se entremezclan con la advertencia de que la admiración humana hacia el Templo debía despertar en los corazones cortesanos piedad y obligación. Un sermón, pues, cortesano a todos los efectos.

María Luisa Lobato rubrica un análisis de la comedia caballeresca cortesana de Vélez de Guevara, *El caballero del Sol*, y todo lo que

conllevó la organización para su representación en Lerma. Es el único trabajo que presenta referencias archivísticas de primera mano. En una obra donde se mezclan política y cultura en España no podía faltar un trabajo como el de Araceli Guillaume-Alonso sobre los juegos taurinos, que ocuparon un lugar primordial en el espacio festivo del hombre español del Siglo de Oro. Fue, probablemente, el espectáculo más universalmente apreciado por los españoles de la época. Durante el valimiento del duque de Lerma se produce una constante relación entre la fiesta y los espacios de su jurisdicción. Con ello pretendía, además, acaparar al rey, distanciarlo de los demás, dirigir su ocio u organizar sus devociones; en suma, retener su atención y controlar sus movimientos. Se produce así una instrumentalización de la fiesta por intervención del valido. Considero que Guillaume-Alonso está en lo cierto cuando afirma que el duque de Lerma fue “el impulsor de una nueva tauromaquia transformada en espectáculo en vías de ordenamiento y codificación”.

Los tres últimos capítulos los integran los trabajos de Isabel Colón sobre Luisa de Carvajal y su visión de las relaciones entre Rodrigo Calderón, Bernardo de Sandoval y

Rojas, Francisco Gómez de Sandoval y la propia Luisa de Carvajal, abordando, a su vez, las opiniones de la primera sobre el sexo femenino o el mecenazgo que le ofrece el propio Rodrigo Calderón a cambio de escritos espirituales. Carlos Primo estudia la poesía encomiástica de Góngora hacia don Pedro Fernández de Castro, séptimo conde de Lemos, sobrino del valido, y uno de los grandes defensores del cordobés en la corte, junto al marqués de Siete Iglesias, degollado en 1621, el conde de Villamediana, asesinado en la Calle Mayor de la capital, y el propio Lerma, caído en desgracia en 1618. No fue muy ducho don Luis a la hora de elegir a sus amigos.

Un buen complemento para los deslindes antedichos el bosquejo del traslado de la corte de Madrid a Valladolid entre 1601 y 1606 por influencia, sin duda, de Lerma. Germán Vega García-Luengos nos detalla espléndidamente la vida teatral de aquella sede en virtud de una doble visión: el teatro del poder, con la Plaza de San Pablo como máxima expresión; y el teatro de los comediantes: “durante cinco años la ciudad se convertiría en el gran teatro del mundo”. El despliegue de celebraciones fue tan inusitado y desconocido que

produjo un auge exponencial de las compañías, gracias en parte al mecenazgo y financiación tanto de la Casa Real como del valido o de la aristocracia en general.

Pero no todo han de ser loas en estas páginas. El primer apuro se deriva del título del libro, mucho más ambicioso, sin duda, que su contenido, más allá de que este, insisto, sea de alto nivel. Ya hemos referido que más de la mitad se dedica a Góngora, y casi exclusivamente al citadísimo *Panegírico*. No podemos por menos que echar en falta a más representantes del mundo de las letras durante el valimiento de Lerma. Lo que sorprende más aún al comprobar que Góngora y don Francisco Gómez apenas coinciden en la corte durante dos años (1617-1618). Si a ello le unimos que dos trabajos, y parte de un tercero, versan alrededor de hitos político-culturales acaecidos durante las fiestas organizadas por el propio valido en Lerma (octubre de 1617), no es difícil colegir que tanto el arco temporal como los personajes y obras analizadas son perfectamente ampliables. Tal vez en un próximo volumen.

Sea como fuere, desde la ladera filológica la colectánea resulta valiosísima. No tanto en lo que toca a las perspectivas política e históri-

ca. Aunque citados de pasada, en algún caso, las señeras contribuciones de Fernando Bouza Álvarez (*Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, 2001; *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada, 2003; o *Papeles y opinión: políticas de publicación en el Siglo de Oro*, CSIC, 2008), Santiago Martínez Hernández (*El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III. Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de oro*, Junta de Castilla y León, 2004;) o Luis Salas Almela (“Vasallos de su rey: legitimación social y discursos de poder nobiliario de la casa de Medina Sidonia”, *Entre Clío y Casandra*, pp. 95-118), por no extendernos, brillan por su ausencia. Ello no es óbice para recomendar de forma entusiasta la lectura de *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, si queremos entender un poco mejor el fascinante siglo XVII español.

Santiago Otero Mondéjar

## Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juan Inés de la Cruz

VERÓNICA GROSSI

Madrid, Iberoamérica, 2007, 187 pp.

Este estudio se presenta como una aproximación parcial a la obra de Sor Juana desde un punto de vista diferente y renovador que pretende conciliar perspectivas actuales con cierto rigor historicista. Un repaso por la recepción de la obra sorjuanina deja clara la visión reduccionista a que esta se ha visto sometida dada la importancia otorgada a su biografía, dejando de lado su vocación artística e intelectual, la clara presencia de un ideario político, filosófico y literario y, en definitiva, el icono cultural institucionalizado en que se había convertido. Sirviéndose de un amplio panorama bibliográfico que abarca desde su recibimiento más inmediato hasta los estudios más recientes, V. Grossi propondrá el rescate de la obra de Sor Juan a través del diálogo entre los diversos campos del saber, deteniéndose así en aquellos planos que, en su opinión, quedan aún por analizar.

Para ello, partirá de un enfoque interdisciplinar que pueda albergar el carácter híbrido de los textos de

la monja y que le permita situar la escritura en el espacio móvil del discurso. Siguiendo las perspectivas ofrecidas por Jean Franco (1994, parodia de su escritura alegórica frente a los discursos de la época) y Mabel Moraña (1998b, su escritura dentro del discurso barroco americano), se propone la consecución de un objetivo primordial: el análisis alegórico de la obra de Sor Juana centrado en la intertextualidad existente en tres obras que, hasta ahora, no habían sido relacionadas, como son el *Neptuno Alegórico*, el *Divino Narciso* y el *Primero sueño*; si positivo, tal análisis retórico, semiótico, intertextual e ideológico dará cuenta del proyecto literario, intelectual y político que subyace en la obra de la mexicana. Así, combinará los postulados feministas y los del análisis cultural en un marco historicista que le permita tanto acercarse al horizonte de expectativas del siglo XVII como al de la crítica más contemporánea: “el acto interpretativo depende de la reconstrucción de la situación o

contexto de producción implícito en el texto cultural” (p. 25). Empleará una noción de intertextualidad que le permita establecer una relación dialógica entre los textos y que, al mismo tiempo, dé cuenta de la mezcla de discursos verbales y no verbales, así como un concepto de alegoría que, más que como tropo retórico, funcione como una práctica cultural multiforme que se abre a una diversidad de discursos semiológicos, sociopolíticos e ideológicos. De esta forma, enlazando lo textual y lo contextual, intentará combinar ese rigor historicista en que tanto nos insiste con las teorías que surgen de los desencuentros con el espacio sociocultural.

Tras la introducción, en la que se sientan adecuadamente las bases del discurso, el resto del estudio se divide en seis capítulos: los cuatro primeros se dedican al análisis por separado de las obras, incluida también la loa *El Divino Narciso*; el quinto estudia el papel de la fantasía y los sentidos en la *Explicación del Arco*, *El Divino Narciso* y el *Primero Sueño*, y el sexto resume y relaciona las ideas expuestas. Se incluye, tras las notas finales del Epílogo, un apéndice con la prosificación de los ocho lienzos de la *Explicación del Arco* “*Neptuno Alegórico*” y una bibliografía detallada;

la prosificación, claramente sometida a criterios modernizadores de transcripción, incluye algunas notas aclaratorias a pie de página que asisten al lector para la comprensión del texto. Se trata, en ambos casos, de útiles herramientas para los estudiosos interesados en la obra de Sor Juana.

El primer capítulo, “Alegorías de poder y conocimiento en el *Primero sueño*”, muestra cómo la escritora convierte toda la tradición de que se sirve en una suerte de creación personal, original; por eso, no se debe hablar de un modelo de escritura, sino más bien de una “recreación” (de ahí lo rupturista de la obra). El diálogo intertextual que se establece entre este escrito y otros próximos (cercaños a 1690-1691) permite vislumbrar cómo Sor Juana pretende legitimar simbólicamente el establecimiento y mantenimiento de su espacio literario, descubriendo tal diálogo una serie de sentidos políticos detectables en la semántica empleada y en los temas tratados. La escritura, así, se presenta como un acto prometeico (subvirtiéndolo el orden establecido), transgresivo y heroico; un triunfo que le permitirá construir nuevos espacios y abrir nuevas fronteras, como demostrará más adelante.

En “Subversión del discurso imperial de conquista y colonización en la “Loa para el auto sacramental *El Divino Narciso*” los textos de la Décima Musa se nos manifestarán como dinámicos, plurívocos y abiertos al debate, como textos que se oponen diametralmente con su relativismo a la verdad absoluta que se intenta imponer desde las jerarquías de poder. Los ejemplos aducidos suponen, además, una táctica de defensa y afirmación, un ejemplo más de transgresión: una monja que compone y, lo que es más importante, publica textos de carácter teológico-literario, otorgando así un importante valor a la búsqueda de conocimiento y poder a través de la escritura femenina. “La relativización del dogma institucional en *El Divino Narciso*”, por su parte, insiste en el carácter ambiguo y polisémico del lenguaje, en el sentido temporal del texto y en la fuerza de la imaginación femenina (el ingenio poético), aspectos que subvierten de nuevo la jerarquía tradicional y que ayudan a concebir la incursión cognoscitiva como algo ejemplar y digno de continuación.

El cuarto capítulo, “Simulacros icónicos y verbales en el *Neptuno Alegórico*”, nos presenta a una mujer religiosa que se coloca a sí

misma, como mínimo, a la altura de los expertos que han de entender el texto en cuestión. De hecho, la recreación escrita que ella realiza sustituirá al objeto visual, ganando así terreno en el espacio de la significación y de la escritura. Su texto se despliega, por tanto, como una teatralización fruto del artificio y que sostiene una verdad entre muchas posibles: desde este lugar, Sor Juana puede permitirse tanto controlar la significación como sobreponerse a la jerarquía existente. Sobre esta superioridad se habla también en el siguiente capítulo, “El papel de la fantasía y los sentidos en la *Explicación del Arco, El Divino Narciso* y el *Primer sueño*”; a través de la retórica de la presencia (juego de los sentidos) y de la ausencia (el silencio como defensa), el entendimiento se nos planteará como la fantasía creadora de la escritora, su ingenio poético, que ocupa ciertamente el espacio público del poder político: sus elocuentes silencios conseguirán, en efecto, acallar el ruido de la Inquisición.

“Hacia una lectura alegórica e intertextual de tres obras de Sor Juana” recapitula todo lo ya explicado: el uso intencionado de la alegoría como parte de las estrategias de que se sirve para forjar

su proyecto intelectual y cultural personal, un proyecto que intenta escapar de las verdades absolutas que emanan del dogma oficial, un proyecto que lanza una mirada crítica y que otorga un valor positivo a la audacia del saber, rompiendo los cánones de la época. Sus textos dialogan con el entorno cultural en que fueron gestados y, por eso mismo, la actividad poética se presenta para Sor Juana como un espacio de poder y conocimiento alternativo que triunfa frente a las constricciones marcadas por la ley del momento.

En resumen, el estudio está bien justificado y, como anuncié al principio, se trata de una aproximación diferente que arroja una nueva luz sobre una autora cuya obra y vida ha dado lugar a un sinnúmero de trabajos. Lo planteado en la introducción se ha llevado a cabo y los objetivos anunciados se han cumplido: la escritura de Sor Juana se nos revela como un indicio de actitud prometeica, actitud que la llevó del espacio público (y masculino) de la fama a los tan elocuentes silencios de su última etapa vital. La exposición de los datos y observaciones ha sido clara, con abundantes ejemplos que corroboran e ilustran las explicaciones. Y la materia de investigación, inagotable

en el caso de la Décima Musa, será de gran utilidad tanto al crítico envuelto en la obra de la mexicana como a aquel que quiera acercarse a cualquier otro autor sirviéndose de esta metodología, es decir, aunando posturas tan divergentes a primera vista como puedan ser los estudios feministas, por un lado, y una perspectiva historicista, por otro; posturas que, dado el caso, parecen ser perfectamente combinables.

Almudena Marín Cobos

## Del Sacro Imperio al Hechizado. Libros de los siglos XVI y XVII en el Real Círculo de la Amistad

ED. RAFAEL BONILLA CERZO

Córdoba, Círculo de la Amistad / El Olivo Azul, 2011, 156 pp.

Como las misceláneas de base humanista y desarrollo barroco, con algunas muestras relevantes en la presente obra, el catálogo de exposición es un género proteico y de perfiles heterogéneos, heteróclito en su composición y múltiple en sus planteamientos. Los correspondientes a exposiciones bibliográficas presentan, en general, un aire de familia bastante más marcado, aunque en ocasiones, y esta es una de ellas, exploran todas las posibilidades del género, con sus componentes estrictamente académico y cultural en sentido amplio. En parte, pero solo en parte, la génesis de exposición y catálogo podría dar cuenta de esta variación sobre los modelos.

La exposición, celebrada durante el mes de junio de 2011 en las propias dependencias de la entidad que muestra sus fondos, tiene en este rasgo una de sus principales características. La otra es su relación directa con una actividad académica, la de un máster donde se conjugan la formación profesiona-

lizadora y la de investigación, ambas confluyentes en la actividad, desarrollada por alumnos bajo la dirección de Rafael Bonilla Cerzo, también responsable del catálogo. Como resultado, se ofrece un ceñido repertorio bibliográfico y catalogación de los ejemplares expuestos (con reproducciones de notable calidad), para dar cuenta de la riqueza patrimonial en este ámbito de un fondo completamente desconocido e inexplorado hasta la presente iniciativa. Justamente, lo derivado de las particularidades de este fondo (una entidad privada de ámbito local, con un acervo centenario, compuesto con fondos de distinta procedencia y dispar intención y carente de inventario y descripción) justifica, junto con el carácter de la exposición, el perfil de este catálogo y también su valor singular.

Aun con piezas valiosas, el fondo en cuestión no encierra ejemplares relevantes de las habituales complicaciones bibliográficas en las impresiones de los siglos XVI y

XVII; sí ofrece una rica muestra de la diversidad de manifestaciones de la cultura áurea que encontraron cauce de formalización y de difusión en la página impresa. Es por ello que en el catálogo priman las cuestiones relativas al contenido de las obras sobre los propios de las minucias tipográficas y, con mayor trascendencia historiográfica y crítica, de la bibliografía material. Así, se encomiendan a algunos de los más destacados especialistas de la materia unos comentarios sobre el sentido y el valor de la obra expuesta; en ellos, sin excluir las pertinentes referencias a las particularidades del ejemplar expuesto o los rasgos de su edición en el panorama de la transmisión del texto, se presentan aproximaciones críticas que sirven de valiosa introducción a un lector no especializado, al tiempo que ofrecen a los estudiosos una pertinente actualización de los datos sobre la materia, con observaciones de provecho fruto de la investigación de años. A través de las páginas de nombres destacados, como Giuseppe Mazzochi, Paolo Tanganelli, José Enrique Laplana, Rodrigo Cacho, Enrique Soria Mesa o Jonathan Bradbury, hasta un total de 17 contribuciones de otros tantos especialistas, se pre-

sentan obras realmente destacadas en la configuración de la cultura áurea, con ejemplos del humanismo latino (las *Opera* de Vives) y traductor (la versión por Bernardino de Mendoza de una obra de Lipsio, con trasfondo en Plutarco), pero también del humanismo romance renacentista y barroco (con las variadas obras de Mexía y Gracián), de la espiritualidad más refinada (Juan de la Cruz, Osuna) a la de más amplia proyección (Guevara, fray Luis de Granada), de los tratados políticos (Saavedra Fajardo) e históricos (Morgado) al poema épico (Valdivieso). Con estas y otras muestras de los 82 títulos expuestos se podría recomponer lo esencial de la cultura letrada de un período que, como el título de exposición y catálogo explicita, abarca el apogeo y el declive de la España imperial y sus manifestaciones letradas, incluyendo las obras producidas por sus autores y las consumidas por los súbditos de los Austrias, con independencia del origen de su escritura o de su impresión.

No es esta una de las facetas menos interesantes de exposición y catálogo, al poner de manifiesto el enciclopedismo y el cosmopolitismo de una cultura que no se

encerraba en una sola faceta ni en un estrecho nacionalismo, construyendo un entramado de relaciones susceptible de recomposición a partir de estos volúmenes y los trabajos a que han dado lugar. Sin duda, la concepción de una obra de esta infrecuente naturaleza es merecedora de felicitación y corona un proyecto igualmente loable en su diseño y pleno en su realización. El catálogo, cuidadosamente maquetado y enriquecido con abundantes ilustraciones de gran calidad, prolonga más allá de la duración de la exposición el atractivo de unos volúmenes y, a través de los estudios, proyecta su interés y el que han de poner los investigadores en conocer, visibilizar y usar un fondo que, dentro de sus características, presenta un valor singular. La labor de Rafael Bonilla como conexión entre la Universidad y el Círculo, como promotor y productor de la exposición y como coordinador de este singular volumen es el fundamento sobre el que estas tareas deberán realizarse.

Pedro Ruiz Pérez

# Lengua Madre

MARÍA TERESA ANDRUETTO

Buenos Aires, Mondadori, 2010

Muchas son las maneras de acercarse a un texto como el que aquí reseño. Podría empezar hablando, por ejemplo, de este título polisémico con el que la escritora cordobesa María Teresa Andruetto ha decidido trabajar literariamente lo que, críticamente, la ha llevado a realizar talleres e incursiones periodísticas varias –buen ejemplo de ello es la simbiosis que realiza de esta doble dedicación en un blog de creación reciente: <http://narradorasargentinas.blogspot.com/>–, a saber: el trazado de un linaje que, transmitido palabra a palabra, nos habla de un saber *otro*, femenino y ancestral, cuya línea de fuga pasa, precisamente, por el uso subversivo de ese supuesto saber masculino que es el logos y lo simbólico. Podría empezar sugiriendo, digo, la apertura de las significaciones que el título impone: porque la lengua madre es la única e inconfundible, pero también la que, en el instante de su transmisión, dispone todas aquellas discontinuidades que dibujan la identidad de un sujeto.

No en vano, *Lengua madre* es, ante todo, el relato de un (auto) descubrimiento, un claro y moderno ejemplo de esas *bildungsroman* que en época decimonónica relataban el crecimiento y evolución de un ser en contacto consigo mismo y con su entorno. La diferencia es que la protagonista de esta novela, Julieta, lo hace a través de un gesto, la lectura, que no solo se revela fuente de escritura sino también, y muy especialmente, lugar de encuentro: entre el pasado, el presente y el futuro; entre la historia de un país y la historia personal de aquellos que lo habitan (–“nada informa mejor de un país que esas cartas familiares –anota la voz narradora hacia el final del texto–, esas vidas sencillas dando cuenta de sí”, 225). En definitiva, entre la abuela que es madre para la hija y la nieta, la madre que es solamente hija y la hija que, tras el largo recorrido por las palabras de una y otra, recupera el lugar que le ha sido sustraído por las circunstancias. Y es que, “detrás de las palabras, bien lo sabe, está la

historia y a ella le ha llegado la hora de preguntarse detrás de qué palabras, de qué hechos está su historia” (193). A lo que cabría añadir: porque detrás de cada palabra y de cada hecho está el cuerpo, su cuerpo, aquel que tan pronto se hace espacio de secretos como se revela receptáculo para el conocimiento completo del yo.

Las mujeres de María Teresa Andruetto leen y escriben. Y al hacerlo ponen en marcha una hifología (Barthes, 1973: 85-86) que no clausura el sinfín de textos que manejan, sino todo lo contrario: los instala en una dinámica de interconexiones que, al mismo tiempo, los vincula estrechamente a esa mortífera tela de araña en la que, al decir de Roland Barthes, “(...) el sujeto se deshace, igual que una araña que se disuelve ella misma dentro de las secreciones constructivas de su tela”. ¿Qué sentido podría tener, si no, la articulación de la enfermedad de la madre con la progresiva inscripción de Julieta a esa “(...) genealogía de la que es parte” (155)? No es solo que, como parece indicar la voz narradora, la disposición a conciencia de las cartas por parte de una madre en estado terminal la obliga a un encuentro *post mortem*, sino que, de algún modo más sutil, la

lectura de las mismas la conduce a una suerte de auto-biografía.

Y separo ambos términos con plena conciencia, puesto que *Lengua madre* tiene tanto de la recuperación autobiográfica de estas tres mujeres que son una y tres a un mismo tiempo, como de relato biográfico al bies: el de la voz narradora que, en cada una de sus palabras, denota el pulso de una escritura nacida de un deseo personal –intersectado éste en el pensamiento de Julieta cuando se confiesa que su elección por la Escritura de Mujeres como tema de tesis tiene tanto de experiencia propia como de necesidad intelectual (41-42)–, pero también de esta Julieta doblemente lectora –aunque obligada– de las cartas de su madre y abuela, y de las novelas de una Doris Lessing comprometida con su ser mujer y, además, mujer escritora.

Entre el trabajo crítico que la recoloca en la esfera de lo metaliterario y el oficio escritural –resumido, quizá, en el homenaje y la deuda a que apuntan las palabras de la autora inglesa en su última entrevista –¿real, ficcional?– con Julieta: “*Es poco probable que se escriba con cierta profundidad si se tiene un temperamento diametralmente opuesto a lo melancólico*” (192)–, la novela de la cordobesa se revela así como un

buen ejemplo de escritura epistolar, elegíaca y premonitoria, órfica y sibilina. Los tres personajes —cuatro si contamos esos hombres que permean el relato como sombras que acompañan y, a veces, iluminan el camino real— se retroalimentan, en un ejercicio de desposesión y restitución que acaba afectando a la estructura misma de la novela, concebida entonces como un flujo de confluencias que no dudan en manifestar el haz del envés. Esto explicará, por ejemplo, la mezcla de distintos registros: el literario, concebido a modo de narraciones epistolares; el fotográfico, entendido como un para-texto del anterior; y, por último, el fenomenológico, construido a partir de las pequeñas incursiones de los dibujos hechos por la mano de una niña (134 y 170) o de la cartilla de escuela del abuelo de Julieta (139).

Novela amena y entretenida, *Lengua madre* se descubre así como una de esas pequeñas joyas que la literatura contemporánea acostumbra a brindarnos a modo de regalo. Avalado por el recorrido vital y profesional de su autora —cuya dedicación, lo señalé al principio, se divide entre el ejercicio propiamente literario y otro más crítico o educacional—, su lectura deviene hoy día una riqueza a añadir a la

biblioteca de todo aquel interesado en establecer con la palabra escrita una relación de amistad y de continuidad.

Núria Calafell Sala

## NORMAS EDITORIALES

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

*Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*

Prof. Rafael Bonilla Cerezo,

Departamento de Literatura Española de la UCO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3

CP: 14071, Córdoba (España)

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a *Creneida*.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un RESUMEN de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales:

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

#### NOTAS A PIE DE PÁGINA

En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes, año entre paréntesis, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integrable», en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

- Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: José María Micó, *op. cit.*, p. 135.
- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá: *Ibidem*, p. 128.
- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión: José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

## EPÍGRAFES

Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

**BIBLIOGRAFÍA:** Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.