

Luis Iglesias Feijoo. *El viaje entretenido. Estudios de literatura española compilados en homenaje a su autor*. Margarita Santos Zas (coord.). Santiago de Compostela. Universidad. 2016.

El profesor Luis Iglesias Feijoo, filólogo, como prefiere titularse, es uno de los pocos críticos e historiadores de la literatura que se han dedicado, con igual profundidad, erudición e ingenio a varios autores, géneros y períodos literarios; con todo, se pueden destacar algunas líneas críticas y campos de interés entre los que sobresalen algunas figuras cimeras del teatro de todos los tiempos, Calderón, Valle-Inclán o Buero Vallejo, y una especial atención a la primera novela realista y al *Quijote*, con brillantes incursiones en la poesía áurea y contemporánea. El volumen aquí reseñado es, por lo tanto, ubérrimamente misceláneo, pero con medido rigor históricoliterario y primorosamente escrito, como demuestran la treintena de trabajos incluidos, una selección muy representativa de la fructífera labor crítica de Luis Iglesias acerca de las obras más significativas de la literatura española, muestra espléndida de sus principales líneas de investigación y variados campos de interés, a todos los cuales se ha acercado con la misma curiosidad, juicio y contundencia. Son estudios que abarcan su larga trayectoria académica, recopilados por sus colegas y alumnos del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura e Lingüística General de las Facultades de Filología y Humanidades de Santiago de Compostela y Lugo, respectivamente, en ocasión de cumplirse cincuenta años de su docencia universitaria. Se abre el volumen con una lista de publicaciones desde 1969 y sendas presentaciones del libro a cargo de los responsables y del director de la Real Academia Española, Darío Villanueva; se cierra con una útil y exhaustiva lista de obras citadas, convenientemente referenciadas, y se articula en tres secciones, presentadas por otros tantos colegas de los citados departamentos.

La primera sección, bajo la rúbrica «Perspectivas teórico-críticas de la literatura española» (pp. 29-140), se abre con un trabajo inédito («El tiempo en el teatro») que sirve de marco definitorio para sus posteriores trabajos sobre la producción dramática, con abundantes pertrechos teóricos para subrayar lo perentorio del teatro y su fundamental condición crítica, pues «lo que aparece en escena es una puesta en cuestión del mundo y de la sociedad», donde «el espectador queda confrontado con un universo inseguro, abierto, relativo»(p. 56) del que necesariamente participa. Se recogen además cuatro estudios teórico-críticos y tres de carácter ecdótico aplicados a distintos ámbitos: definir rigurosamente ‘trama’ y ‘argumento’, el verdadero sentido de la novela y del realismo en el Siglo de Oro y su primera muestra, el *Lazarillo*. También se

extiende sobre la edición de textos clásicos, con una defensa de la modernización o actualización de la puntuación y grafías, que él mismo ha llevado a la práctica, con la supresión, por ejemplo, de la modalidad interrogativa del primer parlamento de Segismundo: «tengo menos libertad!», enmendando, por fin, la falsa interrogación que añadió Vera Tassis, editor calderoniano. Con el mismo rigor defiende la cabal edición de la literatura más reciente («La edición crítica de textos literarios contemporáneos»), pues «el trabajo que desarrollamos los filólogos ha de abordar como uno de sus más altos empeños la tarea de editar a los escritores, sean medievales, del Siglo de Oro o del XVIII en adelante. Porque editar implica entender, dilucidar todos los lugares problemáticos, haber comprendido, en suma, cada palabra, cada frase, cada secuencia en su contexto preciso» (p. 121). Reivindica categóricamente aquella labor del filólogo («que es mi territorio y a ese nombre no renuncio»), que poco menos que se la habían apropiado los clasicistas, y que resulta imprescindible para, en un primer momento, contar con ediciones fiables. Una vez asimilado el método de la crítica textual, enumera, en fin, todos los requisitos para la edición crítica, que también plantean muchos problemas en autores contemporáneos, de los que agavilla selectos ejemplos: Larra, Galdós, Clarín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Cela, Delibes o Juan Goytisolo. Lo compara con la fijación, más allá de nuestras fronteras, del «authorized text» de *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald, para desmentir el «acendrado fetichismo por la primera edición, muy frecuente en algunos editores, que les lleva a no atreverse a tocar una coma en ella, como si representara la voluntad definitiva del autor» (p. 128). Redacta, en suma, una razonada, y ampliamente documentada, defensa de la necesidad de enmendar las muchas veces erróneas decisiones de un cajista.

En el segundo apartado o sección, titulado genéricamente «Sobre la literatura española del Siglo de Oro» (pp. 141-348), incluye ocho contribuciones en torno a autores capitales de la literatura española del Siglo de Oro, como Garcilaso, Fray Luis o el *Quijote*. El artículo sobre Garcilaso («Lectura de la égloga I de Garcilaso») es una muestra perfecta de cómo abordar el estudio de un texto clásico, sin caer en el fácil biografismo, pues «es preciso entender el yo poético como una figura del autor, no como el mismo autor» (p. 152), o sea, para leer a Garcilaso debemos tener en cuenta el concepto de *imitatio*, que ya parece traslucirse literalmente en el tercer verso de la composición «sus quejas imitando», del que sagazmente se percató Iglesias, para subrayar en seguida que el toledano lo trae, metapoéticamente, «para designar técnicamente la labor propia del creador literario» (p. 163). Pero, apostilla, imitación sobre un cauce en género retórico demostrativo a base de «geminaciones, recurrencias y

paralelismos» con que «intensificar de rechazo los afectos en busca del *movere*, de los sentimientos patéticos producidos por la similar situación de ambos pastores» (p. 167). La conclusión es ejemplar, porque demuestra cómo se aúnan en el poema garcilasiano la base retórica el discurso poético, para señalar que «Retórica y Poética, en fin, solicitan, como siempre nuestra atención de investigadores de la literatura» y se combinan admirablemente, alcanzando «uno de sus más altos grados en la poesía de Garcilaso» (p. 167). De fray Luis de León estudia la *dispositio* de la «Oda a Salinas «y señala especialmente cómo, al leerla, vamos ascendiendo lira tras lira, mediante la música «intelectiva», hasta llegar a Dios, pues para él «todo el orbe es música, y lo mismo que el hombre que en él vive, y por antonomasia, su alma» (p. 184). Apunta cómo el agustino le infundió un movimiento circular, de la primera a la décima estrofa, y viceversa, y como las liras se corresponden entre sí, como ecos de una música eterna. Todo ello mediante «palabras sencillas, pero de una precisión y nitidez absolutas, palabras esenciales que [...] en realidad son definiciones», pues la oda «está cruzada de nexos con casi todas las demás, de forma que se está tentado a tomarla como centro radial de su poesía» (p. 188). De modo que la armónica y autorreferente *dispositio* de esta oda es un compendio de la de todo el *canzoniere* luisiano. No es menos capital el capítulo dedicado al *Quijote* («Cervantes y el *Quijote*. Una lección sencilla»), dedicado a su maestro, Enrique Moreno Báez; es importante porque, en ocasión de analizar la cimera obra cervantina, revisa conceptos axiales, como su supuesto realismo, que debemos entenderlo como «el juego de tomar lo que cuenta *como* si se tratara de un caso real» (p. 203); la función de la literatura, el humor y la crítica cervantina. Reveladoras son algunos asertos sobre la invención de los en principio planos personajes de una supuesta novela ejemplar primitiva que estaría en el origen del *Quijote*: Cervantes, «al variar de planes, aumenta la extensión prevista y ello le permite configurar a los personajes de manera cada vez más rica, pues el don Quijote del inicio es poco más que una figura simple y unilateral sin asomos de la complejidad de que se revestirá después, como ocurre también con Sancho. Con todo ello, Cervantes ha transmitido a su obra la apariencia de organismo que crece ante nuestros ojos» (p. 204); lo que se debe en parte a la «improvisación relativa, siempre cambiante, siempre sorprendente», del alcalaíno. Se acerca a Quevedo («Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo») con sagacidad digna de encomio y paciencia de bibliotecario, pues documenta, describe y analiza algunas reveladoras cartas cruzadas (con Amaya y Pellicer) que desvelan una parte de la biografía quevedesca en la Torre de Juan Abad y, de paso, «las noticias que encierran las cartas hasta aquí transcritas y estudiadas

han aportado algunas luces para el mejor conocimiento de los ambientes adictos a la poesía gongorina en la primera mitad del siglo XVII» (p. 263), e ilustran la importantísima polémica sobre las *Soledades*. A Góngora vuelve con un romance que incluye Calderón de la Barca en *El príncipe constante*, para constatar la «devoción calderoniana por la poesía de Góngora» (p. 287), al que homenajea en aquella obra, escrita dos años después de la muerte del poeta cordobés. Otros dos trabajos esmeradísimos dedica al autor madrileño: analiza, en el segundo, algunos de sus rasgos humorísticos («Calderón y el humor»), una faceta que «nos revela una de las caras más modernas de nuestro autor [...]: la de plantear con inteligencia el juego del arte, que solo si se aborda con la matemática perfección, con la impar maestría que él poseyó, puede luego dar pie para, entre bromas y veras, dejar testimonio de que todo ha de tomarse cum *granu salis*» (pp. 347-348). En el otro («'Que hay mujeres tramoyeras': la 'matemática perfecta' de la comedia calderoniana»), las leyes calderonianas del teatro, cuyo mundo, como arte efímero, que «solo existe en escena mientras dura la representación, diferente del real, al que no niega, pero del que prescinde» (p. 326) y que Calderón lleva a la perfección en comedias como *La dama duende*.

En el tercer apartado «Sobre la literatura española de los siglos XIX y XX» (pp. 349-538) se incluyen catorce trabajos dedicados a autores y géneros muy diversos, desde Larra a Muñoz Molina, pasando por Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Buero Vallejo o José Ángel Valente. De Larra, del que ha editado su obra con rigor ecdótico, escoge el último artículo, una sugerente reseña teatral; pero antes analiza cómo el mismo Larra recopiló artículos dispersos, su exitosa edición, sus reimpressiones, totales o parciales (que enumera y colaciona), que en trece tomos se recogen sus supuestas *Obras completas*; pero «fuese porque la acogida no resultó la esperada o por cualquier otro motivo, todo indica que murió el proyecto» (p. 364). El riguroso análisis de las peripecias editoriales de la obra de Larra es una excelente muestra de cómo se trabaja en este específico terreno de la historia del libro, de la lectura y de la edición. Bajo el epígrafe «Fin de siglos» demuestra las no pocas imprecisiones de ciertos rótulos historiográficos y de los conceptos asociados; de modo que debemos diferenciar entre «modernidad», que es «un época histórica, la edad moderna», de «modernismo», que es un conjunto de movimientos artísticos y literarios que revelaron la conciencia de una crisis»(p. 374), la de la Generación del 98, que es «una parte del *fin-de-siècle* por antonomasia, el del XIX» (p. 375). Lo extrapola y compara con el del siglo XX, con la postmodernidad. A tenor de lo dicho en este capítulo se entiende el siguiente: «Sobre la invención del 98», donde muestra que «el lenguaje pasó a tener valor por sí mismo, y no se

entendía ya como un mero vehículo para transmitir la imagen de otras realidades», de modo que el verdadero cambio respecto del pasado inmediato fue de forma de escribir, porque «escribir en prosa no era una faena diferente a hacerlo en verso ni exigía menos cuidado» (p. 390). Pero no por ello se debe dejar de lado una denominación útil, como señala en el siguiente capítulo («La generación del 98: tradición y modernidad»), que le sirve de acicate para analizar la evolución del modernismo, «que se da en tres generaciones sucesivas, la del 98, la de 1910 o 1914, como queramos llamarla, y la de 1927», cuyo esfuerzo combinado y sucesivo «introdujo a España en los confusos, ambiguos, turbados territorios de la modernidad. Y eso, sin duda, tiene mucha más importancia que ponerse a llorar por la pérdida de unas colonias, actitud que, por lo demás, ellos no adoptaron» (p. 404). Una modernidad y un Modernismo que ilustra a continuación con cuatro definitivos artículos sobre Valle-Inclán. En el titulado «Valle-Inclán, el modernismo y la modernidad» reivindica la modernidad de Valle, cuya obra, por desgracia, se ha analizado casi exclusivamente desde la idiosincrasia ibérica, y no desde un universalismo que requiere «quien es quizá el autor más importante que han tenido las letras españolas en el siglo XX» (p. 405), máximo representante, antes de la tardía teoría del esperpento, del «Modernismo, primera versión hispánica de esa modernidad» europea que «vertebra sus diferentes manifestaciones, y no sólo literaria» en «el antirrealismo» (p. 407), cuya base estática se basa en «transmitir sensaciones, imágenes, que evoquen en la mente del lector una realidad subjetiva, personal» (p. 411). El Valle de 1902 ya defendía (en su artículo «Modernismo») que «la literatura no se dedica a transmitir una ideología previa». No se trata de denunciar a un Valle vanguardista, sino que «su revolución es más profunda y se basa en la asunción dialéctica de los contrarios, en la síntesis, en el hallazgo de una nueva armonía en la disonancia»; «su lucidez le hizo ver cómo era posible pasar del Modernismo a la modernidad, pues ambas eran caras de una misma cosa. En su evolución, encontró apoyo y sugerencias en algunos creadores del XIX (Baudelaire a la cabeza), que estaba en la raíz misma de esa modernidad artística» (p. 420). Es un artículo magnífico, fundacional, que nos da la auténtica dimensión del genio creativo de Valle-Inclán, de su conexión con la modernidad, de su universalismo. El siguiente («Valle-Inclán entre teatro y novela»), está centrado especialmente en el conflicto con el Galdós, en 1913, en ocasión de la publicación de *El embrujado* y de su decisión de renunciar al «teatro representado» (p. 424), porque incluso cuando compone *Divinas palabras* y *Luces de bohemia* «no estaba escribiendo para el teatro». Señala que, representadas o no, confía en un lector ideal que sea capaz de recrear imaginariamente las escenas, porque Valle quiso «trascender

los límites que, en apariencia, le imponían las convenciones que teatro y novela tenían en su tiempo», buscando una síntesis «que lo transporta al terreno de la poesía» (p. 433). En el tercero («El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán») analiza la etapa previa al esperpento, muy especialmente «*El Sol de Divinas palabras*, ‘tragicomedia de aldea’» (p. 436), de 1919, única vez en que aparece el marbete, porque ya está fraguando el concepto y género del esperpento, con el que comparte no pocos ingredientes. «La génesis de *Águila de Blasón* y el ciclo de las *Comedias Bárbaras*», en fin, es un estudio de la evolución, especialmente a partir de 1906, hacia un nuevo teatro o «novela dialogada» (p. 449) agrupadas en ciclos y de regusto aristocratizante y decadente. Más adelante enlaza dos de sus autores más estudiados en «Imágenes del poder en el teatro español contemporáneo: Valle-Inclán y Buero Vallejo» (p. 467-482), donde analiza la evolución del teatro de Valle hasta las «novelas dialogadas» del capítulo anterior, análogas en cierto modo con *El abuelo* (1897), de Galdós, en cuyo «prólogo Valle pudo hallar una defensa de la fusión entre teatro y novela que él mismo podría haber suscrito» (p. 475). Distinta es la evolución del teatro de Buero, desde el referente del llamado realismo simbólico de Ibsen, pero ambos coinciden en representar el «derrumbamiento con todo el estrépito» de un mundo, Valle, y en mostrar «la lucha del ser humano con sus limitaciones» (p. 482), Buero. En este sentido el estudio «‘Quién es ese’. La cuestión de la identidad en *El tragaluz*, de Buero Vallejo» es capital, complementado con el teórico «La polémica del *posibilismo* teatral: supuestos y pre-supuestos», que gira en torno a la polémica entre Sastre y Buero, para sopesar si el teatro era un «arte social», que no rechazaba Buero, pero «lo que no compartía era una versión sumamente precaria y antidualéctica del compromiso del artista, que pretendía excluir del teatro cualquier dimensión metafísica o rechazaba la preocupación por la belleza estética» (p. 491), que defendía Sastre.

No menor es la incursión en la historia y crítica de la poesía lírica, con figuras cimeras como Juan Ramón Jiménez («Función del marco en la poesía del primer Juan Ramón» (pp. 453-466) y Valente: «La poesía de José Ángel Valente y lo absoluto». En el primer artículo aborda el análisis de la primera poesía de Juan Ramón Jiménez (*Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Rimas* o *Arias tristes*) en torno al motivo y símbolo de la ventana abierta, o del balcón, indicio y marco de cómo «el yo poético, muchas veces intensamente solo, se asoma al mundo a través del marco que supone una ventana», como un medio «de percepción para descubrir un mundo oculto hasta ese instante y creado luego por la palabra» (p. 466). En el artículo sobre Valente se adentra en la voz esencial del poeta, en su misterio y misticismo, en la meditación recogida, silente, en la honra reflexión de la que emerge su voz, que siempre bordea el silencio de la

soledad, entreverado por alguna «iluminación, resto cifrado de un relámpago que surge en la negrura y que alumbra por un instante una realidad que se crea y es creada en el mismo poema. La palabra es más el residuo de un naufragio que el vehículo de ningún mensaje que se quiera comunicar» (p. 513). Analiza cómo, progresivamente, la obra de Valente se fue despojando de todo lo accesorio «hacia la desnudez total» (p. 520), paradójicamente hacia lo absoluto, «no para dar respuestas, sino para formular preguntas» (p. 523). Cierra esta tercera sección con un estudio de la prosa de Muñoz Molina («Memoria amarga de mí: individuo y sociedad en *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina»), donde analiza la novedad de la llamada novela de no ficción, entreverada de autobiografía, aunque el novelista siempre «inventa, imagina» (p. 529), de modo que en un punto de la narración se confunde lo evocado y lo imaginado, se entrelaza la memoria individual y las «de un país en un delicado momento de su pasado reciente» (p. 531), para «dar cuenta de una experiencia siniestra» y «ubicarla en un momento concreto de la historia colectiva española» (p. 538).

Estamos ante un libro que vale por una historia y crítica de la literatura española, pues los juiciosos comentarios de la época y del contexto cultural corren parejas con los de cada autor en particular, o los de su generación, un concepto que sigue ayudando «a la periodización literaria en la configuración de su historia contemporánea» (p. 384). De modo que se analizan e ilustran recíprocamente y con el mejor método: el historicoliterario, complementado con el filológico y sus disciplinas contiguas: crítica textual, historia del libro y de la lectura, retórica, etc., porque, como señala el autor, «para cumplir con nuestra obligación, los filólogos hemos de familiarizarnos con múltiples disciplinas auxiliares. El estudio de los textos exige a menudo el conocimiento de Paleografía, Codicología, Ecdótica, Gramática histórica, Hermenéutica, Bibliografía, Retórica, aparte de tener que profundizar en la *Historia tout court*, en Historia del Arte, Filosofía o Sociología, además de conocer por fuerza las literaturas de otras lenguas cercanas y remotas» (p. 191). De todas esas disciplinas y saberes encontramos succulentas porciones, sin alharacas, perfectamente aglutinadas en torno a la filología; normalizadas con acertado laconismo, tanto que evita tecnicismos inútiles y rodeos teóricos innecesarios, porque no hay más cera que la que arde. Otra de las grandes virtudes de este ejemplar libro es que lo puede leer tanto el especialista como el lector avisado, o el estudiante que busque una orientación para la lectura de cualquier época. Porque su laconismo, llaneza y claridad expositiva no están reñidas con la medida erudición, la documentada agudeza y el didactismo; como tampoco lo están el rigor y el primor. Al igual que en el libro de Rojas Villandrando del que

toma prestado el título, su lectura (en realidad, un diálogo con el autor) resulta un «viaje entretenido» por la literatura española, con apacibles paradas y fondas, y nutricias estaciones y apeaderos, que alivian las jornadas del largo camino literario en el que tantas veces nos hemos encontrado con el amigo Luis, siempre maestro amable.

GUILLERMO SERÉS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA