

Loreto BUSQUETS: *Ensayos de Literatura Comparada*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2018, 425 pp.

La atención que se presta hoy en día a los estudios multidisciplinares tiene su origen en las investigaciones de literatura comparada y de literatura y arte comparados, y nadie mejor que Loreto Busquets para ofrecernos un panorama erudito y esclarecedor de varias obras analizadas a partir de nexos interdisciplinares. Busquets, dotada de una gran cultura humanística, ofrece aquí un panorama de varios aspectos de la cultura española integrada a la cultura universal.

La autora hace patente su deseo de configurar un panorama crítico, orgánico y coherente de los temas tratados así como del sistema comparatista como instrumento necesario hoy en día para la comprensión de las varias formas de expresión. Aborda varios temas interartísticos enfocados de diferente manera; analiza y establece paralelismos y diferencias en tres ensayos; uno de ellos trata sobre el pensamiento de Bakunin en Blasco Ibáñez; el segundo, sobre la forma como Alcalá Galiano juzga la literatura francesa, y el tercero traza la fortuna de Ramón Gómez de la Serna en Italia. En otros tres capítulos estudia la transposición de la literatura a otras formas artísticas, la repercusión del mito de la Atlántida desde Verdaguer a Manuel de Falla, la forma como Francesco Rosi adapta al cine una novela de García Márquez y las estrategias cinematográficas de Vázquez Montalbán. Dos estudios están dedicados a la pintura y la literatura en los Romances Históricos del Duque de Rivas y en la interpretación que hace Alberti de la pintura del Renacimiento Italiano. Los cuatro ensayos finales se dedican a la musicalidad en la literatura en el *Poema del Cid*, en el estilo de Fray Luis de Granada, en la poesía de Quevedo y en *Don Álvaro* del Duque de Rivas.

Busquets encuentra un parentesco entre el pensamiento de Bakunin y Blasco Ibáñez. Para demostrarlo, se centra en las novelas sociales del escritor valenciano, precursoras de una novelística que desde fines del siglo XIX se aleja del naturalismo y propone una orientación social al lector. Señala la gran influencia que tuvo Bakunin en el pensamiento anarquista español; justamente por haberse dirigido a un público de gran pobreza, por incluir al campesinado, supo hablar en su propio idioma al pueblo y adoptó como propias sus reivindicaciones tradicionales. Tiene también en cuenta la amplia difusión de la obra de Bakunin a través de traducciones, artículos y fragmentos de su obra publicados en periódicos y revistas anarquistas. Blasco Ibáñez tiene un gran parentesco con el pensador ruso, visible por ejemplo en Gabriel Luna, protagonista de *La catedral* (1903), que era el «apóstol anarquista de las multitudes» que «oyó a Eliseo Reclús y al expríncipe Kropotkin», pero para quien las palabras del difunto Miguel Bakunin llegaron «como el evangelio de un San Pablo del porvenir».

Las fuentes que convergen en el corpus bakuniano, desde el pensamiento de Shelling y Kant hasta Fichte, el sociologismo revolucionario de Cabet y Blanc, la fenomenología de Hegel y la filosofía de Comte en el sentido en que este reconoció «tan solo la religión de la humanidad», la antropología evolucionista de Darwin, que en manos de Haeckel convierte el darwinismo en instrumento de liberación política y religiosa, aparecen en el ideario y la formación cultural de Blasco Ibáñez. Como ejemplo, puede verse que la función de *La catedral* es desacralizar la «memoria oficial fraguada en una historia de España inculcada a los españoles al servicio de los intereses del poder». Gabriel Luna, alter ego de Blasco Ibáñez, pretende desmontar la historia oficial de España, y el autor valenciano arrecia sus ataques contra los jesuitas especialmente en *El Intruso* (1904).

Hay otros paralelismos ideológicos; Blasco Ibáñez aleja a Gabriel del lugar común que hace del anarquismo un movimiento teórico e irrealizable y, al igual que Bakunin, rescata la dignidad de la clase campesina y del pueblo, lleno de energía y potencialidades inéditas. Ambos, Bakunin y Blasco Ibáñez, consideran con sospecha cualquier forma de arte esclavo de ideologías que reduzcan al artista a ser un funcionario servil del Sistema. Las novelas de Blasco apuntan, no sin amargura, a la dificultad representada por el contraste no resuelto entre masa y minoría consciente, como ya se lo había planteado Bakunin al reconocer que el pensamiento, la teoría y la ciencia son propiedad de un número pequeño de personas.

Busquets se detiene en similitudes inesperadas, como cuando explica la gran pasión que tanto Bakunin como Blasco Ibáñez sentían por la música. Hay que recordar, por ejemplo, que Gabriel Luna, el anarquista, dedica sus largos ratos de ocio a charlar de música con el sacerdote don Luis, maestro de capilla, y que Bakunin era melómano, violinista, intérprete de música de cámara y autor de una ópera inacabada titulada *Prometeo*, e incluso el entusiasmo que Blasco siente por Beethoven y especialmente por la Novena sinfonía, sobre la que el sacerdote músico de *La catedral* remite anecdóticamente a Bakunin, quien poco antes de morir pronunció esta frase: «Todo pasará y el mundo perecerá, pero la Novena sinfonía sobrevivirá».

El ensayo sobre Alcalá Galiano explica que este pensador, al regresar de su exilio en Francia, impartió un curso de literatura en el Ateneo de Madrid con el título de «Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII». Comprendía veintiséis lecciones inspiradas en la obra del crítico y profesor de literatura de la Sorbona Abel-François de Villemain *Corpus de littérature française* (1843). El curso daba una visión panorámica de la literatura que alimentaba el sustrato político, social y cultural de cada una de las regiones. Sus ideas e interpretaciones se fundamentan en una concepción de la historia como progresión ascendente y de la literatura como «extrinsecación» de lo que Alcalá Galiano denomina el estado intelectual y moral de una nación.

Según Alcalá Galiano, el estilo no es una forma a priori atemporal y abstracta, sino la expresión necesaria de un contenido y fruto de la circunstancia histórica del autor. Por ello afirma, por ejemplo, que los franceses han creído imitar, pero no han imitado, la verdadera antigüedad, y que la forma majestuosa y elegante de Boileau o Bossuet es la forma en que se han fraguado los pensamientos monárquicos y religiosos de sus autores. En su inter-

pretación del espíritu del siglo XVIII, concibe el espectáculo de la literatura latino-europea del siglo como un sistema planetario donde la Francia dieciochista es el astro solar alrededor del cual giran las demás naciones europeas, habiendo entre ellas una tupida red de relaciones e influencias.

La duda constituye el mayor mérito del pensamiento francés ilustrado, y es así el hecho de mayor trascendencia para la evolución del espíritu humano: la inteligencia puesta al servicio del espíritu de observación y de crítica. Galiano muestra gran interés por las obras que tratan cuestiones histórico-políticas y sociales, por ejemplo, las de Montesquieu, y sobre todo considera la importancia e influencia de Voltaire y Rousseau. Elogia la claridad y la razón de Voltaire pero no acepta su concepción histórica que ve soluciones de continuidad en la línea ascensional del progreso. Opone a ello la idea de un continuum donde hay períodos muertos o de retroceso pero que llevan en sí un dinamismo que empuja la historia. Con iguales argumentos impugna las teorías sociales de Rousseau y refuta las leyes eternas de la naturaleza, ya sea la valoración negativa del progreso expuesta en los dos famosos *Discours*, así como el ataque rousseauiano a la propiedad.

«Varia fortuna de Ramón Gómez de la Serna en Italia» da al lector un caudal de información referente al novedoso estilo de Ramón y de cómo fue apreciado su estilo vanguardista. Mario Puccini afirmaba en un escrito de 1928 que él había sido el primero que en 1918 dio a conocer al escritor español en Italia. Entre 1921 y 1922 Gómez de la Serna fue apreciado por un público más numeroso gracias a divulgadores como Eugenio Montale y Orio Vergani, pero hasta 1924 no aparece un número consistente de traducciones y juicios. Hubo otros entusiastas de su obra más adelante, como Ettore de Zuani, que vivió en Barcelona en 1929, pero, de hecho, en Francia se le reconoció mucho antes, pues Jean Cassou ya databa su popularidad hacia 1907 en el prefacio a *Le docteur invraisemblable* que apareció en 1925.

Algunos juicios revelan que se reconocía la originalidad de la obra de Gómez de la Serna. Carlo Boselli lo coloca al lado de Valle-Inclán y señala el carácter vanguardista de su obra, su lenguaje que deforma la realidad y su predilección por «le cose banali» tratadas con ironía y un humorismo que lleva al objeto artístico al límite de la boutade sin que con ello pierda nada de su poeticidad. Habla de su arte fragmentario y fue uno de los primeros que puso en circulación la imagen de Ramón como poeta funámbulo

El novecentismo italiano se entusiasmó con Gómez de la Serna e incluso lo reclamó como uno de los suyos, lógicamente, pues lo unía a ellos su pasado futurista y la concepción de una estética nueva. Indica Busquets que hubo un importante intercambio de ideas y de entusiasmos entre Marinetti y Ramón, y que este formaba parte del consejo directivo de *900* además del de la *Fiera letteraria* editada en 1926. Contrariamente al grupo novocentista que había acogido a Gómez de la Serna por su «lírica moderna», el grupo encabezado por Malaparte no lo comprendió.

El momento culminante de su acogida en Italia fue entre 1927 y 1929, cuando salieron varias traducciones de sus novelas, y algunas de ellas interpretadas de manera novedosa y aguda. Entre éstas sobresale la «Interpretazione» que precede a la traducción italiana de *El doctor inverosímil* por Giovanni Artieri, quien captó lo que la obra de Gómez de la

Serna compartía con el pensamiento de la modernidad. Su popularidad ha continuado hasta la fecha, pues, por ejemplo, en 1993 la revista *Cinema e Cinema* acogió un artículo de Ottavio Di Brizzi que lo juzgaba como exponente de la experiencia metropolitana, de la modernidad, de la «scoperta culvulsa della città moderna», claramente influido por la «lógica cinematográfica».

El estudio dedicado al cotejo del poema «L'Atlàntida» (1877) de Jacinto Verdaguer con el libreto y la música que sobre él compuso Manuel de Falla (1926) muestra hasta qué punto el poema de Verdaguer inspira y modela un tipo de obra que, en su autonomía, lleva en sí mismo la íntima conexión entre palabra y música. Aunque Busquets no aborda la música propiamente, hace frecuentes alusiones a ella para poner de relieve ciertos aspectos de la partitura. Indica que Falla prescinde de la entera «Introducción» del poema donde se describe la batalla naval y el naufragio, episodios de donde surgen las figuras del viejo y el joven; el primero, que será el narrador de la historia de Atlántida, y el segundo, el joven Colón, oyente de la misma. Con la introducción, Verdaguer había creado una anticipación histórica que enlaza directamente con la conclusión «colombino-renacentista» que enmarca la historia mítica de Atlántida. Al suprimir la introducción, Falla renuncia a la anticipación de una acción futura que el espectador conocerá solo al final. Elimina además las dos figuras de la introducción y convierte al auditorio en el único oyente del relato. Falla deseaba que se fueran dibujando en la mente del auditorio a través de las palabras y la música, con ayuda de las evocaciones plásticas, los cuadros que él imaginaba, encargados a su amigo Sert. El compositor concebía una arquitectura religiosa real o ficticia equivalente al espacio escénico griego, pero trasplantado al mundo cristiano, y pensaba concretamente en el Monasterio de Poblet, considerado por los prerrafaelitas catalanes como ejemplar supremo del goticismo preconizado por Ruskin.

Falla hizo suyo el mundo de la antigüedad clásica y medieval, pero con la distancia del espíritu romántico, aunque rehuyó el género romántico por antonomasia, la ópera, a favor del oratorio sinfónico-coral, prefiriendo lo épico a lo teatral. Por ello Falla deja casi intacta la versificación del poema, a través de la cual se percibe la estructura del antiguo canto épico.

El cuadro histórico de la batalla naval trazado por Verdaguer con rasgos pictóricos románticos es substituido por un paisaje cósmico descrito en el «Cant primer» del poema, pero desde el primer momento Falla opta por una descripción grandiosa e imponente aunque escueta y sobria, renuncia a las redundancias verdaguerianas y a los símiles barrocos y coloca en un paisaje desnudo a un dios esencial y estricto. En la descripción de los titanes, Falla pone sorpresivamente el inicio en boca de un niño que el oyente intuye como trascendente y angelical.

En la cantata se deja la descripción del terremoto al barítono corifeo, se reducen algunas estrofas del primer «Cant», se eliminan ciertos episodios como el diálogo entre el mar y la tierra y se condensan en una imagen poderosa los varios símiles y metáforas con que Verdaguer describe el origen telúrico de la península ibérica. El compositor convierte la segunda parte del «Cant primer» en la primera parte de su cantata y suprime las menciones a los episodios bíblicos del diluvio, el arca de Noé y la torre de Babel, dando relieve a la fi-

gura de Pirene. El «Càntic a Barcelona» es el broche final de la primera parte, reducido a pocos versos del texto verdagueriano, pero el compositor se adhiere a la emoción suscitada por el amor a la tierra

La segunda parte de la cantata se inicia con la acción directa de Hércules, suprimiendo el detallismo verdagueriano. En el «Càntic a l'Atlàntida», la descripción del continente atlántico recoge intactas las estrofas 15-21 del «Cant segon» del poema. Es una descripción geográfica a vista de pájaro, pero Falla insiste en la dimensión trascendente de la historia humana. En «L'Hort de les Hespèrides» se limita a un poderoso zoom hacia el huerto, abandonando varias estrofas del poema. La palabra «Déu» del final del último episodio sirve de enlace para introducir la voz divina que Falla quiere que se manifieste en latín, lengua de los orígenes, noble y remota, litúrgica y eclesiástica. La voz divina es saludada con jubilosos acordes de campanillas, arpas, pianos y violines. El compositor abandona en la conclusión el origen histórico mítico de España al que Verdaguer dedica varios cantos y pasa directamente a la conclusión del poema trasladando la escena al periodo colombino renacentista.

En conclusión, la cantata de Falla aspira a expresar una totalidad de la historia de la humanidad, identificada con la historia cultural Occidente. Como en el poema de Verdaguer, esta visión se centra en un dios todopoderoso que ha colocado en el centro del universo al hombre, y da una visión optimista de la historia y del cristianismo como eje de la misma. En el poema la estructura cíclica reiterativa y digresiva con que se configuran los múltiples relatos transmitidos por la mitología y la historia pagana y cristiana, se convierte en la obra de Falla en un único relato grandioso que avanza en forma rectilínea.

El sincretismo musical y literario del compositor se alimenta de autores y estilos de la tradición europea y de la tradición litúrgica medieval europea, de la polifonía renacentista y barroca y de la música popular; tiene ecos de Wagner, Debussy, Ravel y Stravinski.

El ensayo sobre la novela de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* (1981) revisa su adaptación al cine por Francesco Rosi (1987). Este director se interesó particularmente por la novela porque veía en ella una meditación sobre la muerte y consideraba que los respectivos territorios, Colombia y Sicilia, en cierto modo sintetizan una historia, una mentalidad y un contexto cultural.

Busquets señala que en ambas obras todos los personajes son ya connotativos en sus nombres propios. Sin embargo, considera que Ángela Vicario, uno de los puntos fuertes de la novela, es el punto débil de la película, pues la elección de Ornella Mutti ha sido un error. Cree que su belleza estática y publicitaria no expresa la complejidad de las relaciones, aunque la película pone de relieve la cárcel en que se halla apresado su espíritu libre. Rosi subraya el encierro con algunos detalles como la jaula que cuelga del balcón o la reja en la ventana a través de la cual aparece; sin embargo, en la película no se entiende la transformación que ha sufrido esta protagonista tras la desdichada noche de bodas. Para explicarla, García Márquez acude al mito cristológico de la resurrección: Ángela «se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión». Nada de esto se ve en la pe-

lícula, y además, lo que en la novela es lucidez y afirmación del propio albedrío, aparece diluido en aquella.

Aunque la materia narrativa de la novela pasa prácticamente inalterada a la película, y con ella la estructura a base de anticipaciones y regresiones que rompen la linealidad del discurso, en el film los hechos se estilizan en imágenes folklóricas, se asiste a una cierta teatralización como si las escenas formasen parte de una escenografía y hay gestos excesivamente melodramáticos. A pesar de ello, se puede decir que hasta cierto punto, Rosi lleva a cabo la transformación del relato del escritor colombiano mediante un acto creativo e interpretativo.

En los acercamientos dedicados a la literatura y la pintura, Busquets estudia a dos autores que fueron a la vez poetas y pintores, utilizando dos métodos diferentes. En «El romanticismo pictórico de los “Romances históricos” [1841] de Rivas», estudia la técnica de escritura simil-pictórica con que el autor obtiene un lenguaje plástico y visual, aproximándolos no solo a su actividad de pintor sino también a la pintura y a la poética pictórica coetánea. Busquets explica que la pintura propiamente dicha de Rivas tardó en desprenderse del modelo neoclásico y se mueve entre dos concepciones: la historia heroica, que toma como paradigma la ejemplaridad humana con apelaciones neoclásicas a Grecia y Roma, y la historia patria basada en una especie de inconsciente colectivo. Ello se revela en los títulos de sus primeros lienzos *La muerte de Lucrecia* o *Sócrates* aleccionando a Alcibíades (1819), que remiten a David, y por otra parte *Apoteosis de los famosos hijos de Córdoba* (1814), sobre los anónimos héroes del pueblo, que alude al arte romántico.

Ese mismo anonimato participa a los Romances históricos ciertas implicaciones; el sujeto heroico de la historia es el hombre genérico, típico de una nacionalidad y producto de la historia. Ello es también visible en los títulos y subtítulos, «Un castellano leal», «Un embajador español», «La muerte de un caballero», etc. Los grandes personajes históricos ocupan en sus romances tan solo lugares secundarios, y a veces negativos como acontece con la monarquía hispánica o la nobleza parasitaria, aunque salva a algunos personajes como Colón. Ello explica el hecho de que Rivas haya buscado ese fondo específico de su pueblo en la lengua, en sus mitos, formas artísticas e historia. De hecho, la palabra romance, aplicada indistintamente a la lengua, al metro y a la composición poética le dice que todo ello emana de una fuente común. Su historicismo no consiste en incorporar los acontecimientos remotos en la realidad presente como préstamo arcaico, sino en ofrecerlos como cosa viva y actual.

El Duque interrumpe a menudo la narración en estilo directo para detenerse en la descripción, lo cual no significa que haga pintura con las palabras, sino una forma de colocar sus cuadros en el tiempo y darle una sucesión más cercana a la de las imágenes del cine que a la estaticidad de la pintura. Aprovecha la musicalidad de las palabras y la versificación para crear contrastes cromáticos. Para ilustrar esta teoría, Busquets analiza dos romances históricos, señalando las técnicas pictóricas afines a la pintura. En «La vuelta deseada» hay vistas panorámicas derivadas de las antiguas *vedutte* del siglo XVIII, y modificaciones del punto de vista próximas al zoom cinematográfico. «El Conde de Villamediana» es un gran lienzo histórico formado por una serie de cuadros que describen la sociedad, los feste-

jos de palacio, los toros, las máscaras y cañas. Hay similitud entre sus cuadros con algunas pinturas de Madrazo, Brambilla o Manuel Cabral Bejarano. Por ejemplo, en este romance, la primera fiesta dedicada a la corrida recuerda el conocido cuadro de Joaquín Domínguez Bécquer *Plaza de la Real Maestranza de Sevilla* (1855) por su punto de vista global e inclusive por su insistencia en el detallismo miniaturista.

El estudio dedicado a la pintura de Rafael Alberti analiza el tema y la materia lingüístico-poética con que el poeta comenta las obras del Renacimiento italiano. En este libro el poeta no hace pintura con las palabras sino crítica de arte. No hay una enumeración o encasillamiento de los diferentes elementos plásticos de las composiciones; el poema albertiano es «el esquema artístico de un esquema mental», es la idea estética de los conceptos críticos elaborados por el poeta a partir de la obra de arte. Por ello puede decirse que la tarea de Alberti es equivalente a la del crítico de arte, y su obra no es un museo como El Prado, sino una galería crítica como pueden ser las célebres *Vite* de Vasari. Como en ellas, el autor ofrece una historia figurativa de significados y estilos que se aleja tanto del enciclopedismo de los repertorios como de una selección impresionista. Su crítica cristaliza y toma cuerpo en el medio expresivo, en la concreción del lenguaje y de la estructura poética.

Todos los artistas que forman parte de la galería albertiana representan un momento clave y decisivo de la historia del arte de Occidente. Se ordenan en sucesión cronológica e iluminan progresivamente el desarrollo del arte en la línea de la evolución de los estilos, de las conquistas técnicas y de la modificación de la mentalidad y cultura de Occidente a través de los tiempos. Todos ellos se distinguen por su «modernidad», ya sea reconocida en su propio tiempo o descubierta posteriormente.

El estudio sobre las estrategias cinematográficas de Vázquez Montalbán se basa en una comparación interdisciplinaria entre la literatura con un arte que pertenece al horizonte cultura de receptor audiovisualizado. Busquets cita la obra del autor *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), con reflexiones sociales, culturales y estéticas, y su novela *O César o nada* (1998), que gira en torno a cuestiones sociales y políticas a partir de la historia, a un mismo tiempo real y mitificada de César Borgia y su familia. Esta obra surgió de un proyecto televisivo que no llegó a fraguarse, y tal vez ese proyecto condicionó la estructura de una materia narrativa sumamente compleja por la cantidad de asuntos tratados, diversidad de escenarios, lugares, épocas y gran número de personajes. Su destino exigía privilegiar la imagen, el movimiento y el diálogo que por definición son específicos del cine, a expensas de la narración y la descripción que caracterizan la literatura.

Montalbán asume y aplica su lenguaje a las técnicas y los artificios del cine, y por ello, las escenas de acción destacan por su dinamismo cinematográfico. Por ejemplo el truculento asesinato de Ascanio a manos de Corela, y la de Perotto, ejecutado por el propio César son plasmados en la obra mediante frases breves y yuxtapuestas en presente de indicativo. El narrador de la novela sin dejar de ser omnisciente da la impresión de llevar dentro de sí el objetivo de la cámara, dando simultaneidad a la acción y a las voces de sus personajes. Es ejemplo de perspectivismo, de una multiplicación de los puntos de vista y de espectáculo continuo, pues sigue el movimiento de los personajes y graba al mismo tiempo sus

palabras y la descripción de lugares y acciones. A la vez, el narrador concede poco espacio a la descripción física de personajes y cosas eludiendo el detallismo del vestuario. Confía más en la imaginación del lector. En el trazo, el narrador recurre al volumen que las figuras ocupan en el espacio, técnica que el cine enfatiza mediante angulaciones y posicionamientos particulares de la cámara.

Cuatro ensayos de este libro están dedicados a análisis comparativos de música y literatura, considerando que son artes afines por tener ambas una condición temporal y dinámica y por haber nacido juntas. Busquets revisa el *Poema del Cid*, la prosa de Fray Luis de Granada, los versos de Quevedo y del Duque de Rivas estudiando la musicalidad del texto en función de eufonía, ritmo y melodía.

Aunque la crítica ha hablado de la musicalidad del *Poema del Cid*, Busquets determina la tonalidad del poema en base a otros factores. Por ejemplo, señala en el primer cantar el tono de inestabilidad anímica, la expectación angustiada, el recelo y la prudencia, y en el segundo, la alegría y el movimiento; el tercero es el de la justificación y exaltación de la figura del Monarca. Hay en el Cantar tres momentos estáticos: el primer encuentro de Minaya ante el Rey, el segundo encuentro de ambos y, como síntesis y coronación de los anteriores, el del propio Cid ante el monarca. Al considerar el *Poema* desde el punto de vista del tema y tono poético es posible agrupar su contenido de modo siguiente: (1) narración (acciones, sucesos, dramatización en estilo indirecto; marcha-camino-avanzada militar, asedio-ataque-batalla, otros episodios como el de León), (2) descripción (escenas; grupos, lugares con personas/lugares con cosas), (3) intervención extranarrativa (aserciones y comentarios del autor no narrador, sentencias, digresiones/auspicios), (4) dramatización (mimesis, monólogo con alocutor/diálogo).

La aproximación prosódica al estilo de Fray Luis de Granada se lleva a cabo en su *Rhetorica ecclesiastica* (1576), un precioso documento de poética estética, obra de la madurez del autor que recoge y sintetiza su vasta erudición, experiencia e intuición, así como sus dotes de escritor y orador a la vez. Fray Luis ofrece su concepción personal de la belleza, del «bello estilo» y de lo que constituye el «hermoso y elegante decir» precisamente porque su prosa marca una de las cimas más altas de la prosa castellana renacentista y moderna. En esa obra, a veces las apreciaciones sobre los recursos retóricos parecen dictadas por el peso de la autoridad y la tradición, pero más a menudo, la documentación testimonial sirve para sostener las convicciones estéticas del autor.

Algunos de los puntos sobresalientes de la *Rhetorica* que Busquets analiza son: (1) la belleza del estilo no como un fin, sino como medio para instruir, conmover y subyugar la voluntad del oyente, (2) la belleza es el resultado a un tiempo de la claridad y de un ornato que privilegia la proporción y armonía de las partes y evita la oscuridad y la afectación (3) el escritor y orador sagrado, cuya función consiste sobre todo en deleitar y mover al amor de Dios se sirve especialmente de la retórica y mucho menos de la dialéctica, (4) el recurso preeminente de la retórica es la amplificación que debe contar con belleza y eficacia y la descripción que incluye la observación, (5) las virtudes principales de la belleza oratoria son la adherencia de los verba a la res y la variedad del de temas y tonalidades afectivas con que se evita el tedio, (6) dicho objetivo se consigue usando y alternando las

tres formas tradicionales de elocución; el género simple, templado y vehemente. Busquets se detiene para analizar con detalle algunos temas, como el fragmento de la luna, el del la hermosura de las estrellas, el capítulo dedicado a las excelencias del mar, las descripciones del gato y del lebre y de la Granada.

En el ensayo sobre la poesía de Quevedo, Busquets analiza desde un punto de vista prosódico y eufónico cuatro sonetos que señalan tres filones de su poesía; metafísica-moral, amorosa y satírico-burlesco. «Miré los muros de la patria mía», «Cerrar podrá mis ojos la postrera...», «La mocedad del año, la ambiciosa...», «A un hombre de gran nariz». Constituyen puntos esenciales de su argumentación ciertos criterios como es el considerar que la estructura musical de la palabra, de la frase y del verso como clave esencial del fenómeno poético.

El último capítulo del libro se dedica a las estructuras musicales en Don Álvaro (1835). Se sabe que la primera versión de esta obra, que data de 1832, nunca representada y hasta hoy desconocida, fue escrita enteramente en prosa y fue tan solo cuando el Duque pensó en representarla cuando juzgó oportuno hacer algunas variaciones y «engalanarla con varios trozos de poesía» y quizá debió su éxito a esa mezcla de verso y prosa. Ello muestra la preocupación de Rivas por las capacidades expresivas de varios tipos de versificación y la conciencia de estar escribiendo algo completamente nuevo. Por esas razones, el autor adopta ciertas partes en verso y algunas en prosa y opta por diversas formas de versificación, como la redondilla, el romance, la silva u otras combinaciones de heptasílabos y endecasílabos. Al explotar las posibilidades musicales de la lengua castellana así como las diversas formas métricas se une al mundo clásico pero además se adhiere a la romántica idea de la «confusión de las artes».

Este es sin duda un libro muy importante, que abarca varias formas literarias y varios períodos de la historia de la literatura. Está basado en un impresionante y amplio aparato crítico, mayormente ideado por la autora. Además de la riqueza de temas, hay que señalar que el estilo claro, preciso y elegante de Busquets hace de la lectura de este libro no sea solo informativa sino muy interesante. Es un texto indispensable para los estudiosos de la cultura española así como para todo lector que quiera tener un panorama humanístico de esta cultura y sus diversos contactos con el mundo del arte, la literatura y medios modernos como el cine.

Lily LITVAK