

zador, en el camino hacia Dios. Sería pues un intento de verter la potencia de la fantasía a lo divino.

Paralelamente, las teorías neoplatónicas vinieron a contribuir a la espiritualización de la imaginación en materia amorosa. Por otra parte, la idea de que ésta actuaba como catalizador de las impresiones sensuales de las cuales se deriva el amor, estaba ya en Aristóteles, de quien bebería después Guido Cavalcanti.

Partiendo de estas premisas, analiza García Gilbert la evolución poética de la imaginación amorosa desde la consideración moral de Fray Luis de León, hasta la venganza del desamor por la vía imaginativa de Sor Juan Inés de la Cruz, pasando por la lección puramente estética de Góngora y de desengaño por parte de Quevedo.

En lo que al primero se refiere, toma el autor como ejemplo uno de los cinco sonetos amorosos de Fray Luis, concebidos dentro de la línea más puramente petrarquista, «Agora con la aurora se levanta», en el que, sin eludir los arrebatos que la belleza física de la amada (o de la Virgen), en su imaginaria presencia, producen en el poeta, avanza hacia la depuración espiritual de su pasión y concluye en lo inevitable de abandonar su ensueño.

Prosiguiendo en la línea italianizante, la canción gongorina «¡Qué de invidiosos montes levantados», sirve para ejemplificar ahora el universo de lo imaginario en el amor, dentro de un proyecto rigurosamente estético y no ético como el anterior. Nuestro investigador lo justifica también, contextualmente, por el cambio social que se produce entre los reinados de Felipe II, poco permisivo en cuanto a la libertad de expresión y el de su sucesor, Felipe III, mucho más proclive a las manifestaciones lúdicas.

El desengaño barroco, en toda su intensidad, está presente en el soneto de Quevedo, «¡Ay, Floraba! Soñé que te... ¿Dirélo?». Constituye éste un claro exponente del querer prolongar eternamente la ficción de la dicha que la posesión de la amada produce en el sueño del poeta, identificando, dentro del ideario tan propio de la época, este estado subconsciente con la muerte.

Como colofón, «Detente sombra de mi bien esquivo», conduce la trayectoria de la imaginación amorosa al intento de Sor Juana Inés de la Cruz por superar la fosilización en que había desembocado, a causa de su cultivo, por parte los poetas barrocos. Dentro de una sutil crítica al engaño masculino en materia de amor hacia las mujeres, éstas pueden vengarse de tan dolorosa actitud arrogante, acudiendo al recurso de la imaginación.

Estamos, pues, ante un libro de análisis riguroso que ahonda en el *modus operandi* de la poesía de nuestro Siglo de Oro con esa delicada y escurridiza herramienta que es la imaginación.

M.^a del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA

HUERTA CALVO, Javier y PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (eds.): *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII* (Amsterdam: Rodopi, 1998), 245 pp.

Recoge este volumen las conferencias impartidas durante el curso de verano que, con idéntico título, organizó la Universidad Complutense en Almería en julio de 1994.

Larga espera —como suele ser habitual— para consultar las interesantes aportaciones de un granado grupo de filólogos e historiadores a la cultura dieciochesca española.

Durante bastante tiempo, los estudiosos del siglo XVIII español privilegiaron a los intelectuales adscritos a la corriente neoclásica, en especial en lo que respecta al campo de la literatura. Dicho decantamiento ha supuesto un grave perjuicio para alcanzar un conocimiento exhaustivo del mal llamado «Siglo de las Luces». Parecía como si todos nuestros compatriotas del XVIII hubieran seguido con absoluta devoción las directrices teóricas de Luzán y leído con fruición las obras de Moratín, Iriarte, etc. Afortunadamente, en los últimos años hemos asistido a la aparición de no pocos estudios encaminados a transitar las sendas olvidadas del siglo XVIII español, que no por poca repercusión en la crítica posterior tuvieron una transcendencia menor en los días de su desarrollo. Me estoy refiriendo, claro está, a la cultura popular. El siglo del asentamiento de los Borbones en España contó, como cualquier otra época, con una serie de representaciones artísticas y culturales que gozaron del gusto de la mayoría, a cuyo conocimiento está encaminado el presente compendio de estudios.

Me gustaría detenerme en cuatro de ellos. En primer lugar, resulta muy destacable la labor investigadora llevada a cabo por Emilio Palacios en su artículo «Contrabandistas, guapos y bandoleros en el teatro popular del siglo XVIII». Gozaron estos grupos de una extraordinaria fama en la sociedad del momento. Su protagonismo se derivó directamente de la precaria situación económica que asolaba a la España del XVIII. Tras una encomiable contextualización histórica, el profesor Palacios aborda la repercusión que dichos tipos de la marginalidad tuvieron en el teatro popular coetáneo, centrándose en dos obras descubiertas por él mismo, a saber: *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero* de José de Cañizares y *El asombro de Jerez y terror de Andalucía* de Gabriel Suárez, máximo representante en el cultivo del género.

En segundo lugar, el estudio de Joaquín Álvarez Barrientos, «Teatro y espectáculo a costa de santos y magos». En cierto sentido, supone un complemento al artículo precedente, pues se centra en los dos géneros que junto a la comedia de guapos y bandoleros gozaron de un mayor predicamento popular. El investigador caracteriza la comedia de santos como propia de la idiosincrasia española, ya que en ella se sintetiza una mezcla de lo profano y lo religioso. Pese a abordar temas sacros, la orientación de las comedias estaba muy próxima a una estética carnavalizada, pues el objetivo devoto quedaba bastante minimizado cuando estas obras eran representadas. Junto a ellas, las comedias de magos constituían el reflejo escénico del gusto dieciochesco por la espectacularidad de la puesta en escena, puesto que estaban aderezadas con difícilísimas tramoyas y aparejos de dudosa eficacia. El crítico apunta lo novedoso de las comedias de magia por lo que respecta a los mensajes de liberación de la mujer que se dejaban traslucir en algunas de ellas.

Me detengo también en el artículo de Nigel Glendinning, «Motivos carnavalescos en la obra de Goya». El gusto por las formas populares de la cultura irradia todas las manifestaciones artísticas y, por supuesto, el arte. Excelente es la interpretación de la obra de Goya partiendo del Carnaval como motivo unificador. Desde esta perspectiva, la primera etapa del pintor está definida por la presencia de «tipos» aislados de la cultura carnavalizada tales como el «pelele»; en un segundo estadio, Goya deja que sus composiciones se llenen de personajes de la *Commedia dell'arte*, máximos representantes de la inversión del orden establecido; en último lugar, los lienzos participan de símbolos

más complejos —caballos, perros...— interpretables, por ello, desde la óptica primaria del Carnaval aunque también susceptibles de recibir otros múltiples significados.

Por último, he de referirme, de manera obligada, al artículo del profesor Javier Huerta Calvo, «Imágenes de la locura festiva en el siglo XVIII». Muchas son las virtudes del documentado estudio. En contra de lo que podría pensarse, se demuestra el enorme éxito editorial que las obras de Erasmo de Rotterdam, en especial el *Elogio de la locura*, y de Luciano de Samósata tuvieron en el siglo XVIII. Junto a Cervantes y Rabelais —también partícipes de la línea burlesca de la literatura—, constituyen los más importantes referentes culturales de la centuria. Analiza el crítico la figura del loco como principal eslabón entre la alta y la baja cultura, si bien la percepción de la locura cambia ostensiblemente en el nuevo siglo. Se pasa de una concepción dinámica e incluso festiva a otra estática y con fuertes dosis represivas. Para acabar, se centra en el bufón como principal representante literario del difuso límite entre cordura y locura.

El volumen se completa con trabajos dedicados a estudiar el majismo en las artes plásticas y la literatura, y la literatura erótica del siglo ilustrado.

Emilio PERAL VEGA

PALACIOS, Emilio: *El teatro popular español del siglo XVIII* (Lleida: Editorial Milenio, 1998), 343 pp.

Los distintos artículos que Emilio Palacios ha recogido en *El teatro español del siglo XVIII*, fruto de algunas de sus investigaciones de la última década, dan cuenta de la realidad teatral de una etapa de la dramaturgia española, cada vez mejor conocida, como es la del Setecientos. El teatro popular del siglo XVIII va ocupando, a través de trabajos como el presente, el lugar que merece dentro de la Historia del Teatro Español.

La existencia en el teatro dieciochesco de dos tendencias estéticas opuestas, la neoclásica y la popular, regidas cada una de ellas por una concepción particular del hecho dramático, es algo hoy día incuestionable gracias al quehacer investigador de estudiosos como Emilio Palacios, quien ya manifestaba, en la *Historia del teatro en España siglos XVIII y XIX* (Madrid, 1988), que el teatro dieciochesco popular merecía examinarse con un rigor que hasta el momento no se le había concedido.

La estética teatral neoclásica, avalada, entre otras razones, por su carácter oficial, ha gozado siempre de prestigio, a pesar de su evidente fracaso en los coliseos dieciochescos. Sin embargo, la corriente popular menospreciada como literatura de masas, y condenada al olvido por haberse preocupado de las exigencias de un público ávido de acción, aventuras, espectacularidad y sentimientos, comienza ahora a surgir como lo que fue: una verdadera propuesta estética.

El teatro popular español del siglo XVIII muestra el panorama teatral dieciochesco desde la estética popular, que, partiendo de la comedia nueva del Barroco, fue cambiando en paralelo a la evolución del público de los coliseos. Los géneros populares se adaptaron a las características de sus espectadores; se desarrolló una espectacular puesta en escena; y se crearon géneros que atendieran a las nuevas sensibilidades, como la comedia sentimental.