

interesante por lo que representa en sí misma, sino también porque abre el camino a la matización de una estética que, dialécticamente contagiada, no puede ser reducida a un aritmético juego de reglas, pues —como queda de manifiesto en los testimonios aducidos por el autor— no niega en absoluto la validez del genio, la inspiración o el entusiasmo para la creación literaria. Por ello, estimamos que la primera de las conferencias va más allá de la constatación en el siglo XVIII de la reivindicación de unos valores que —opuestos a los ya conocidos— se podrían resumir en «la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético». Pues dicha constatación y su consiguiente análisis en torno a los conceptos de «gusto» y «sublimidad» nos ayuda a comprender una realidad dialéctica y no unívoca, una estética común que se configura a través del enfrentamiento entre polos opuestos pero no excluyentes. Por tanto, no sólo se desvela la cara oscura, sino que por ese camino se nos descubre el verdadero rostro estético de la época.

Guillermo Carnero aplica su enfoque a la narrativa, la poesía y el teatro dieciochescos. A este último, concretamente a la «comedia sentimental», dedica la segunda de las conferencias. Elección nada casual, pues dicha manifestación teatral es un ejemplo palpable de hasta qué punto la rígida preceptiva neoclásica se puede diluir en un producto «híbrido» que es el resultado de una confluencia de tendencias. Aún cuando el autor estudia la «comedia sentimental» en el ámbito europeo, demuestra la existencia de la misma en el marco de nuestro teatro dieciochesco. Frente a la ligereza y parcialidad de la crítica anterior al abordar este tema, Guillermo Carnero nos señala que dicha fórmula teatral no se reduce en nuestro país a una obra casi aislada —*El delincuente honrado*, de Jovellanos—, sino que abarca un relativamente considerable conjunto de obras y autores, entre ellos Comella, Cándido M.^a Trigueros, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano y otros. Todos contribuyen a configurar una fórmula teatral que en el contexto social y estético de la época resultaba lógica y necesaria. Lógica como fruto de la imperiosa necesidad de encontrar una fórmula que sirviera de vehículo adecuado para proponer una moral burguesa frente a la degeneración de las costumbres aristocráticas. Necesidad que no puede satisfacer la preceptiva dramática neoclásica y que surge —como tantos fenómenos estéticos de la época— de un imperativo social que está también en la base del dislocamiento de dicha preceptiva en el siglo XIX. No sabemos hasta qué punto las comedias sentimentales españolas representaron con dignidad la realidad social de una clase sólo supuestamente ascendente en el siglo XVIII, tampoco conocemos la medida en que esa misma burguesía —de perfiles algo borrosos en sus manifestaciones estéticas dieciochescas— aceptó favorablemente esa fórmula teatral. Pero, al igual que ocurriera con buena parte de la polémica teatral de dicho siglo, sus frutos se verán plasmados en la evolución estética del XIX, enmarcándose la «comedia sentimental» en el génesis del teatro moderno.

Si hay un ámbito en nuestra literatura dieciochesca donde resulte absurda la aplicación de un solo rótulo, sea el que fuere, es la poesía. Género multiforme y hasta aparentemente contradictorio que Guillermo Carnero aborda en la tercera de sus conferencias, en donde se hace especial hincapié sobre el problema de la periodización de la poesía española —en el marco europeo— de aquel período con la consiguiente

cuestión del entrecruzamiento de diversas corrientes. Tal y como señala el autor, no es un problema nuevo y la última bibliografía se lo ha planteado repetidas veces. En este sentido tenemos presente el todavía reciente libro de Rusell P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español*, que supone la recopilación de una línea de trabajo inexcusable para abordar nuestra poesía dieciochesca en toda su complejidad. Dentro de esta tendencia, Guillermo Carnero nos aporta una necesaria y esclarecedora síntesis que le permite definir y ejemplificar las tendencias Postbarroca, Rococó, Ilustrada, Neoclásica —en un sentido ajeno al totalizador que le dio la crítica tradicional— y Prerromántica. Ello nos proporciona una guía que nos orienta en el complicado compo de la poesía dieciochesca sin necesidad de renunciar a su misma complejidad, a sus permeables fronteras que no admiten una catalogación rígida. Estimamos, pues, esta conferencia —«Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII»— como un afortunado intento de esclarecer un tema clave y que en ocasiones ha resultado oscurecido por una crítica que olvida una virtud tan dieciochesca como es el «didactismo». Guillermo Carnero, por el contrario, nos lo presenta con un estilo preciso que sustenta una estructura sistemática que también encontramos en el resto del libro.

El cuarto y último estudio —«Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII»— plantea un análisis de la novela gótica del citado período; género en abierta contradicción con algunos de los clichés clásicos sobre la literatura dieciochista, pero que tuvo una escasa y tardía repercusión en nuestro país. Y a través de esta relación entramos en un tema complejo que el libro de Guillermo Carnero deja ver frecuentemente y que todavía está lejos de resolverse: la sincronización de nuestra literatura del XVIII con respecto a la evolución estética de países como Francia, Inglaterra e Italia. Aunque nuestras letras no puedan ser aisladas del marco europeo, es indudable que existe un cúmulo de diferencias —no sólo cronológicas— que pone de manifiesto la acción de unos generadores internos en el ritmo y características de nuestra evolución estética. Generadores que han de ser puestos en relación con las influencias foráneas para resolver satisfactoriamente un grave problema de literaturas comparadas que el libro de Guillermo Carnero nos patentiza.

Por tanto, y a modo de resumen, nos encontramos ante un coherente conjunto de estudios que confirma y abre líneas de investigación en el campo de la literatura dieciochesca. En su concisión perfectamente compatible con una saludable amplitud de miras hallamos el ejemplo de una investigación que nos devuelve un siglo XVIII vivo, problemático y lógicamente contradictorio. Cualidades necesarias para continuar desvelando las múltiples caras oscuras de aquel período hasta conseguir un contraluz que nos presente su verdadero rostro.—JUAN ANTONIO RÍOS CARRATALÁ (*Depto. de Literatura, Facultad de Filosofía, Universidad de ALICANTE*).

Historia de la música española*

Pedrin, El Guerrero del Antifaz, El Capitán Centella (¿o era Juan Centella?) No recuerdo. Pero sí recuerdo aquellos tebeos de mi infancia. No los recuerdo con cariño. Eran feos, estúpidos, horribles. Desde sus colorines o sus grisuras saltaban a nuestros ojos —los asaltaban como salteadores de caminos— unos seres justos y heroicos: los cristianos, que se dedicaban a derrotar invariablemente a otros seres —éstos, taimados, torvos, rastreros y crueles—: los musulmanes. Como era de esperar, los héroes cristianos no se contentaban con infligir derrota tras derrota al pérfido infiel en el campo de batalla, sino que le infligían asimismo otras más sutiles derrotas en otros campos, como el del honor, la moral y los sentimientos. Así, frente a la vileza musulmana se alzaba con frecuencia la generosidad cristiana, que inducía al héroe a perdonar la vida del bruto malvado, ya que, al fin y al cabo, éste no tenía la dicha y la suerte de ser cristiano, lo que hasta cierto punto le exculpaba de sus nefandos crímenes.

Al iniciar la lectura de un libro con título tan científico como el de *Historia de la música española*, de Tomás Marco, editado bajo un alto patrocinio y por una editorial de reconocida seriedad, no era fácil imaginar que tal lectura resultase tan divertida y, mucho menos aún, que su contenido provocara una inmediata asociación con los viejos tebeos antes citados. Se trata, en verdad, de un libro que a lo largo de sus trescientas páginas provoca constantes sonrisas que, no sin frecuencia, se tornan francas carcajadas.

Es imposible sustraerse a la deducción de que Tomás Marco pertenece a esa rara y afortunada especie de seres a los que Dios Nuestro Señor, en sus inescrutables designios, se ha dignado informar cumplidamente y con todo lujo de detalles acerca de cuál es y dónde reside la verdad. Naturalmente, a partir de éste para él tan fausto acontecimiento, el señor Marco no necesita sino seguir una simple metodología silogística para transmitir a sus congéneres esa verdad tan ansiada y difícil de alcanzar para el resto de los mortales, razón por la que todo lector de la obra que nos ocupa debe mostrarse altamente agradecido a su autor.

Al parecer, la información suministrada por tan suprema instancia no es otra sino que el serialismo integral o no integral, dodecafónico o no dodecafónico, aleatorio o no aleatorio, constituye, en música, la verdad o —dicho de otro modo— el bien. En consecuencia, todo lo que no se ajuste a las determinaciones y postulados de dicha verdad o bien, queda, ni que decir tiene, relegado a ese deplorable y oscuro territorio en el que la falsedad y el mal arrastran como pueden las pesadas y herrumbrosas cadenas de su pecado.

Sin embargo, el héroe posee también la virtud de perdonar la vida. De ahí el tonillo perdonavidas que recorre gran parte de las páginas del libro, alternando con el varapalo inmisericorde, que a su vez alterna con la omisión o el despreciativo despacho en cuatro líneas de la labor de músicos que consagraron su vida entera a la composición.

Desde el más arriba mencionado territorio en el que los demás, para nuestra

* Tomás Marco: *Historia de la música española*. Siglo XX. (Alianza Música, 1983).