

vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito”.

En varios de los estudios pidalinos que se nos ofrecen ahora agrupados, Menéndez Pidal trata del lenguaje de la denominada lírica mozárabe y enuncia que efectivamente la lengua de las jarchas en cuanto canciones románicas “no es castellana”, no posee los rasgos dialectales del castellano: sus arcaísmos “reflejan bien la lengua muy estacionaria usada como lengua de substrato y de intimidad familiar en el Ándalus”. Pues en efecto —nos dice el autor en otras páginas— “las jarchyas hablan un dialecto muy anterior a la hegemonía literaria del castellano y que remontan a cierta unidad lingüística peninsular”.

Como se sabe, nuestro autor se forjó una imagen del primitivo mapa idiomático peninsular según la cual en un fondo latino/romance sobresalió con los siglos la disidencia castellana: el castellano se expandió territorialmente, pero no sólo el castellano resulta el origen de todas las realidades dialectales rastreables en el territorio peninsular.

Ramón Menéndez Pidal analizó los orígenes de lo que sería luego la lengua escrita y literaria (en sentido amplio) española; estudió asimismo la épica castellana y el romancero hispánico; escribió el capítulo de “los orígenes de nuestra poesía lírica buscados en sus fundamentos y raíces más indígenas o nacionales” (que es el capítulo encerrado en este volumen): todos los orígenes de la lengua y las letras peninsulares quedaban reconstruidos así arqueológicamente.

El libro presente lleva un “Prólogo” de Margit Frenk, autoridad mundial en la materia, aunque con toda honradez hay que decir que se hubiese esperado algo más de tal Prólogo.

*Francisco Abad*

MUÑOZ, ISAAC, *Voluptuosidad*, edición de Amelina Correa, Sevilla, Renacimiento, 2015, 325 páginas.

Sin lugar a dudas, Isaac Muñoz (Granada, 1881-Madrid, 1925) fue uno de los más vigorosos escritores modernistas, quien, desde un hondo orientalismo decadente, concibió una obra literaria sobrecogida por un provocador signo de alteridad vital y estético. Acaso el triunfante anhelo de transgresión propició el silencio póstumo. El autor granadino es casi como ningún otro de aquellos modernistas olvidados, una “exquisita rareza” abandonada por los cánones literarios actuales. La merecida recuperación del escritor viene sucediéndose en los últimos años por el loable trabajo de Amelina Correa, autora del imprescindible *Isaac Muñoz (1881-1925): recuperación de un escritor finisecular* (1996), investigación que ha cimentado el verdadero rescate de su lectura, como es la edición de sus novelas, inaccesibles todas desde sus únicas publicaciones de principios de siglo xx —*La serpiente de Egipto*, manuscrita, se imprimió por primera vez en 1997—, y de su singular y breve faceta lírica, *La sombra de una infanta* (1910) —reeditado en el 2000—, probablemente el poemario de más acaudalado decadentismo en el entorno hispánico. En este renacido periplo editorial de Isaac Muñoz, se presenta ahora *Voluptuosidad* (1906), novela que, ambientada en territorio español, presagia en un ulterior episodio tangerino el peculiar orientalismo islámico del autor. Curiosamente, de este mismo año, 1906, datan sus primeros viajes por el norte de África. Conocimiento y seducción por el mundo árabe que desarrollará, a su vez, en varios estudios y en la prensa del momento —sobre todo en el *Heraldo de Madrid*—, por la que se fraguó una reputada carrera periodística.

La edición crítica de *Voluptuosidad*, a cargo de Amelina Correa, exhibe la acreditada competencia de su autora, máxima especialista de la obra de Isaac Muñoz, y el trabajo erudito alrededor del escritor se extiende durante todo el libro. Precede a la novela (pp. 33-135), prolijamente anotada, una introducción, titulada “El placer decadente de *fin de siglo*” (pp. 9-29), le sucede un sugestivo estudio, “Tratado sobre la voluptuosidad de las violetas: catálogo de *perversiones*” (pp. 137-199), y una “Bibliografía” (pp. 201-274) de y sobre el autor que se establece como la más completa hasta hoy. Nos sumerge Amelina Correa en el entramado literario de *Voluptuosidad*, presentado como unas memorias eróticas a la manera de Casanova o de Bradomín, en cuyo modelo de la “novela en clave” se introducen personajes y situaciones reales que Isaac Muñoz envuelve con la plasticidad de su ficción narrativa. La identificación del protagonista con el autor, de homónimos nombres, suscita aún más esta circunstancia a la vez que subraya abiertamente la personalidad del propio Muñoz. Autor y protagonista, en clara imbricación, conforman un vehemente anhelo de ostentación de los atributos del artista finisecular. A la elevación aristocrática del espíritu se une la manifestación literaria del héroe simbolista, “del decadente refinado”, cuya ascendencia se adscribe al Des Essientes huysmaniano, al Monsieur de Phocas de Lorrain, al Andrea Sperelli de D’Annunzio o al marqués de Bradomín valleinclanesco. Es pues, ante todo, una novela decadente, vinculada al nuevo modernismo, donde el osado erotismo es su principal instrumento transgresor, “capaz de granjearle el rechazo escandalizado de la burguesía, a la vez que el halo de prestigio y malditismo que desea entre sus compañeros”.

El prólogo de Isaac Muñoz a *Voluptuosidad* constituye, destacado por Amelina

Correa, una muestra ejemplar del espíritu de *épater le bourgeois* característico del artista finisecular. Se hallan aquí, sobradamente explícitas y mordaces, las consignas de aversión a la burguesía y su moral imperante, de la vida como obra de arte y de las teorías de *l’art pour l’art*, con evidentes resonancias de otros prólogos célebres al respecto, como son los de Gautier o Wilde —*Mademoiselle de Maupin* y *The Picture of Dorian Gray*, respectivamente—. El inicio del relato ya prefigura la atmósfera decadente que va a inundarlo, “nuevos perfumes de una languidez cada vez más desfalleciente”, mórbida delectación por el fin que se conjuga con misterios y ensueños que desencadenarán en “las pompas femeninas que treman bajo las leves sedas”, auténtico avance del asunto novelesco, todo ello construido por una prosa que se quiere y se vuelve material precioso, “en pleno crepúsculo de pálida amatista”. La prosa lírica de Isaac Muñoz representa uno de los mejores ejemplos del modernismo decadente, porque la búsqueda aureola maldita, el dandismo del autor, se asimilan a un estilo de compleja orfebrería. Como enunció su admirado D’Annunzio, “el propósito de realizar una obra de belleza y de poesía, de prosa plástica y sinfónica, rica en imágenes y de música”.

A esta plástica opulencia de la palabra literaria se asocia un abundante culturalismo del imaginario decadentista, esclarecido por las numerosas notas que la editora despliega a lo largo de la novela. Así, por ejemplo, desfilan las alusiones a heterogéneos personajes, históricos o míticos, siempre fascinantes para la sensibilidad decadente: el Aretino, César Borgia, Salomé, Robert de Montesquieu... Dispuestos entre estas mismas sugerencias se imprimen también símiles pictóricos, entre los que sobresalen algunos perfiles prerrafaelistas, “Su estremecimiento

es el amor en la paz fra-angélica del crepúsculo”, estampas rococós, “plasticidades pálidas, oro cansado, tapiz de Watteau” o aquellos que remiten a lívidas infantas, “Una damita exangüe y rubia, estilo Coello”, más nítidamente perfiladas en la fatal aristocracia de unas “ducales manos enjoyadas, sosteniendo leves alguna rosa muy pálida”, o en el ademán cansado de un fin de raza: “la fina cara anémica y el gesto lento, desmayado, de una princesca fatiga suprema”. Asimismo, la alusión a paraísos artificiales —opio, absenta o kif— invoca la cultura decadente —el mismo año de 1906, Muñoz y su amigo Villaespesa pronunciarán en sendas obras el cántico “¡oh Baudelaire!”—. Por otra parte, la extrañeza exótica de algunos vocablos, como el “*kaftán* claro, bordado en oro viejo”, vestidura del protagonista Isaac, signo de su elegancia disidente —en otra ocasión se atavía con “túnica negra de judío maldito” y en los retratos fotográficos que muestra el libro el mismo Muñoz aparece vestido de morabito—, o el “talictro chino”, planta venenosa, nos explica Correa, que relaciona la mujer y su sexualidad con el mal, la muerte y el dolor, asociación tan habitual en el periodo finisecular. Ya en el último capítulo de la novela, los exotismos islámicos se suceden; particularmente, sorprenden las ceremonias de los *aissaua* y los *hadmatcha* que, aclara Correa, aúnan sacralidad y dolor, y establecen filiaciones decadentes con su espiritualidad bella y cruel.

La presencia d’annunziana es notoriamente acentuada por Amelina Correa, así como la precisa observación sobre la influencia de Nietzsche en Muñoz a través del italiano. De este modo, los héroes literarios se impregnaron de “nuevos y poderosos motivos de exaltación: la crueldad, la fuerza, el poder, la pasión”. Por otro lado, si bien se examina la pasión enfermiza y obsesiva del héroe de Muñoz por Margarita —convertida en un

espectral *ritornello*—, conviene apuntar las semejanzas que presenta con el hiperestésico Giorgio Aurispa de *Trionfo della morte*, modelo de fascinación entre lo erótico y lo tanático. La escena de *Voluptuosidad* concerniente a la seducción de Beatriz ante la oposición delirante de la enferma doña Adela, con su sensualidad mórbida e impresión de muerte, recuerda además la fúnebre ensoñación de la anciana tía cadavérica del Giorgio Aurispa de D’Annunzio. Isaac Muñoz, en el mismo capítulo, alude a la aspiración voluptuosa de “la lujuria suntuosa y pesada del incienso”, casi como el “desvanecido perfume del incienso y las violetas” d’annunziano. El escritor español hace expresa mención a la voluptuosidad de las violetas —así lo recoge el título del citado ensayo de Correa— porque, mediante las correspondencias simbolistas, el término voluptuosidad, subrayado el placer de los sexos, también desata el deleite y las analogías de los sentidos.

El recorrido por el erotismo subversivo de *Voluptuosidad* se investiga en un posterior estudio, que se ofrece como un “Catálogo de *perversiones*”. Para su contextualización, resultan muy apropiadas las alusiones a los importantes estudios del psicopatólogo británico Havelock Ellis, que muestran la postura coetánea sobre la sexualidad humana en su visión científica, en muchos aspectos, sometidos a los prejuicios de la época. Isaac Muñoz, calificado de “sádico” o “Cristo de la lujuria” en la *Novela de un literato* de Cansinos-Asséns —obra a menudo citada, de rico anecdotario para la reconstrucción biográfica de Isaac Muñoz y del mundo cultural de entresiglos— seguirá el dictamen del marqués de Sade: no hay voluptuosidad sin crimen. Su concepción del erotismo, expone Correa, lo conforma el triángulo sangre, amor y muerte, por lo que sus aventuras amorosas invocarán una sexualidad imaginativa,

“turbia y ambigua”, donde prima el artificio frente a la naturalidad. Impera transgredir el orden establecido, mostrarse perverso porque es sinónimo de refinamiento y también porque se trata de una afirmación de la alteridad del esteta. La novela, como catálogo de las llamadas parafilias, propicia un oportuno e un intenso ensayo final en el que Amelina Correa analiza con minuciosidad dichas perversiones sexuales en la obra de Muñoz y su contexto finisecular (homosexualidad, lesbianismo, *ménage à trois*, necrofilia, ninfulofilia, onanismo, sadismo/masochismo, sexo oral, sodomía). Engalanado de esteticismo decadente, la celebración del goce erótico encuentra su más álgida consumación espiritual y estética con la muerte: “Belleza infinita de la muerte, Ilíada del amor”.

Sin embargo, esta enérgica oposición a la realidad contemporánea de Isaac Muñoz, vinculada a la renovación modernista, deja traslucir la amarga trascendencia y el *spleen* del esteta *fin de siglo*. Como percibe Amelina Correa, “la tristeza subyace bajo la exaltación visceral del erotismo”. El epicureísmo y, en suma, la moral del placer del escritor, traducidos en una “novela del vicio”, mueven los resortes de un inconformismo radical que pronto hallará en el orientalismo —siempre entretenerado de decadentismo— su expresión más genuina.

Vicente José Nebot Nebot

OLAYA PÉREZ, FERNANDO, *El teatro de Rodrigo García* (prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo). Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, Colección Estudios Teatrales, 2015, 192 páginas.

Cuando la cultura sigue siendo castigada por la crisis y considerada por algunos como un lujo, sabido es —con palabras suscritas por el propio autor— que escribir y publicar teatro no es tarea nada fácil en los tiempos que corren. En 2015, a pesar de la crisis, Fernando Olaya responde a ello con un doble empeño cultural —de un lado, la creación de Esperpento Ediciones Teatrales; del otro, la publicación en esta editorial de su libro *El teatro de Rodrigo García*—, sin duda, desde el convencimiento de que, como apunta el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Catedrático de Literatura Española de la UNED, en el amplio, pormenorizado y lúcido prólogo de la obra, «serán precisamente la cultura y la investigación las primeras que harán despertar a esta sociedad anestesiada y provocarán un auténtico resurgimiento de lo que nos constituye como humanos en la sociedad civil» (p. 9).

Investigar sobre la escena contemporánea y de vanguardia, en particular sobre el teatro de Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) y sobre los trabajos para su compañía La Carnicería, fundada en 1989, supone cuestionar los elementos compositivos tradicionales del arte dramático y aproximarse a la representación en parámetros no usuales. La multiplicidad de lenguajes y la indagación sobre la intencionalidad del autor-director, aunque nadie pueda hacerlo por el espectador, requerirá establecer vías de diálogo. *El teatro de Rodrigo García* en su contenido teórico y de análisis teatral se nos ofrece como una herramienta de ayuda a una visión de conjunto de la obra y de su autor.