

Olivares, Julián, ed.

Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 442 pp. (ISBN: 978-84-15031-69-7)

Con el afán de aportar material tanto en la lectura como en los estudios de poesía religiosa, Julián Olivares reúne una serie de trabajos sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII, que presento de forma sucinta en lo que sigue, sin referirme a las erratas editoriales del volumen.

El primero de los estudios, a cargo de Valentín Núñez Rivera, gira en torno a la evolución de la poesía religiosa y los primeros usos del endecasílabo en la poesía sacra, cuyo primer vestigio se encuentra en las versiones davídicas de Montemayor. Tras hacer un recorrido por la “avanzadilla endecasílabo a la altura de 1550” (22) en las ediciones y manuscritos de poesía religiosa, hasta llegar a un “contexto de primacía del metro italiano” (23), Núñez se concentra en Pedro de Enzinas. El estudioso se refiere brevemente a la vida del dominico y, sobre todo, a su obra, para después concentrarse en sus *Versos espirituales que tratan de la conversión del pecador*, donde trata inicialmente los diferentes tipos de composición poética y las diferentes series temáticas relativas a la figura de Cristo.

En este punto, pasa a ocuparse del prólogo de la obra (transcrito en su totalidad en apéndice del artículo) como medio de acercamiento al estado de la poesía religiosa hasta finales del siglo XVI. En él, Enzinas hace una defensa de la poesía como arte edificante (siguiendo la concepción platónica) y, para ello, llama a aunar contenidos espirituales y formas poéticas de rai-gambre clásica, sirviéndose de poetas míticos prehoméricos: “representantes de la poesía divina” (28). En su defensa, Enzinas remonta los orígenes de la poesía espiritual a la Biblia, se refiere a la poesía cristiana entre los siglos IV y VI y a un elenco de poetas neolatinos que conforman el canon poético más ampliamente consensuado; además, valoriza la poesía religiosa en romance, concretamente la de Vittoria Colonna, Gabriel Fiamma y Luigi Tansillo. Enzinas compara a Petrarca con Homero y a Colonna con Sapho, y subraya la necesidad de emular a los italianos y se propone a sí mismo como “iniciador del nuevo camino poético de dignificación” (36) de la poesía religiosa en lengua castellana. Enzinas acompaña los poemas de comentarios eruditos que remiten a los códigos religioso y de la tradición pagana que aparecen en los poemas; sin embargo, a pesar de sus esfuerzos y anhelos por dignificar la poesía religiosa, sus *Versos espirituales* se leyeron mucho menos que otros libros de poesía.

En el segundo estudio, Antonio Carreño vuelve a presentar parte de su introducción al segundo tomo de *Poesía* de Lope de Vega (publicado en Castro, en 2003), concentrándose en las *Rimas sacras* del Fénix, pero documentando y ampliando *in extenso* su trabajo inicial. Califica las *Rimas sacras* de “texto fundacional de la lírica religiosa del siglo XVII”, hace cuenta de las ediciones que se hicieron en vida del autor para atestiguar su inigualado éxito, recuerda la amplia tradición de la poesía humana vuelta a lo divino durante el Siglo de Oro (“la ansiedad sexual [que] se torna en represión y ascetismo penitencial”, 52), y clasifica los sonetos de las *Rimas sacras* en: introspectivos y penitenciales, y de asunto hagiográfico y dogma. Recuerda que en los sonetos se desarrollan motivos bíblicos con antecedentes en las *Rimas* “humanas”, siguiendo una larga tradición occidental en la que los “términos sexuales se contrahacen para expresar el amor de Dios hacia el pecador o el amor de Cristo hacia la humanidad” (53-54) e insiste en más de una ocasión en la influencia de los *Ejercicios espirituales* de Loyola, expresando su desacuerdo con las lecturas de Eberhard Müller-Bochat al respecto, y celebrando la de Pedraza Jiménez, que no descarta por completo un paralelismo entre ambos. Así, y para ilustrar la influencia de los *Ejercicios* ignacianos en los sonetos lopescos, Carreño se sirve

de varios ejemplos. Otra de las obras en las que nuestro especialista sugiere se ha de meditar es la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, pero en este caso, como obra inspirada en la de Lope, pues, a decir de Carreño, Gracián la consideraba como “un excelente paradigma de innovación literaria y un modelo retórico a imitar” (60); de hecho, las *Rimas sacras* son la obra de Lope que más se cita en la *Agudeza y arte de ingenio*. Carreño termina refiriéndose a varios pasajes de la vida del Fénix, se sirve de sus epístolas y cita momentos puntuales de su vida; desaconseja explicar “la vida espiritual de Lope acudiendo al concepto de *crisis religiosa* [pues] las obras religiosas del Fénix se hallan repartidas a lo largo de toda su carrera literaria” (71). Para dar fe de ello, Carreño nutre su afirmación de ejemplos y acaba sosteniendo que en un primer ciclo de la obra poética de Lope se evidencia una “intrincada fusión de relato lírico y biográfico” (74), aunque no parece suceder lo mismo en las *Rimas sacras*, donde “la vivencia religiosa, sincera o no, no tiene por qué haber dado expresión a [ellas]” (67-68). En todo caso, su excepcionalidad se halla en la forma en la que Lope “humaniza el dogma divino de la Redención, hasta convertirlo [...] en un canto lírico, eróticamente sublimado a lo divino” (65).

El tercer estudio gira también en torno a las *Rimas sacras* de Lope. Aña-

diendo materia al trabajo titulado *Lope pintado por sí mismo*, que publicara en 2006, Sánchez Jiménez se refiere a la oportunidad que brindan los versos de “confundir literatura y vida mediante efectivas metáforas como las de la *verde primavera* o las *lágrimas-tinta*” (79). Comienza refiriéndose a la introducción que Lope escribe para las *Rimas sacras* (una vez terminadas), donde el *yo* poético se equipara al poeta, de la misma manera en la que la creación literaria se relaciona con circunstancias particulares de la vida del Fénix. Subraya el constante arrepentimiento del poeta de sus escandalosos años mozos, a través de alusiones a la “verde primavera” que hallamos en sus versos, recurriendo a metáforas mitológicas, políticas o haciendo uso de vocablos del campo semántico del cortesano, o de topos de la literatura pastoril. Antonio Sánchez se sirve de varios sonetos de las *Rimas sacras* para confirmar que éstas, como las *Rimas*, invitan “a identificar al narrador con el autor de la obra” (85), disintiendo así con la lectura de Pedraza Jiménez sobre el asunto. Luego, muestra las huellas del paso del poeta amoroso al poeta a lo divino: “la lira amorosa [que] se transforma en la cruz de Cristo” (87). La “verde primavera” se presenta como una constante de alusión a los amoríos de juventud de los que Lope se muestra arrepentido, años que el Fénix desvela como un pe-

ríodo de pecado y abandono al placer. Pero además de la primavera, nuestro especialista se concentra en las lágrimas y el llanto como imágenes recurrentes en toda la lírica religiosa de Lope (sobre todo en las *Rimas sacras*), imágenes que simbolizan la compunción del pecador y “constituyen una metáfora de la creación poética” (93). De esta manera, y tras uno y otro ejemplo, Sánchez despliega el tejido a través de la intertextualidad y el paralelismo entre diferentes sonetos y nos da una clara visión de la poesía de Lope como “confesión poética”.

En el siguiente estudio, Jordi Aladro y Alicia Colombí de Monguió reflexionan sobre las influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena. Para establecer los fundamentos del tema, hacen un recorrido por los poemas que elevan su canto a la Magdalena, comenzando por el más temprano, el del franciscano Ambrosio Montesino. Luego, analizan los versos de Lope a partir de uno de los atributos magdalénicos: las lágrimas, cuya inspiración se halla en los versos de Tansillo dedicados a San Pedro. Los versos de Lope se leen en paralelo con sus fuentes de inspiración: los evangelios (sobre todo el de Juan). Haciendo una lectura exegética, muestran con sencillez y claridad cómo Lope y fray Luis de León hacen una yuxtaposición de los banquetes del Evangelio de Juan y el de Lucas, y

por ende de la figura de María de Betania y la de la anónima pecadora de Naím, a la figura de María de Magdalena, siguiendo la lectura de la Iglesia de Occidente, que confunde a las tres en la persona de la Magdalena. Aladro y Colombí vuelven sobre el tema de la primavera en Lope y su relación con el arrepentimiento y expiación, y suman a aquél, el tema del olvido y el de las lágrimas, que inclinan a Lope hacia la Magdalena, “acabado modelo de penitencia, amor vehemente, tiernísimas lágrimas” (107). La relación entre ambos se establece a través de versos de las *Rimas sacras* y los *Soliloquios*, cuya relación íntima confirma el propio Lope y se debe, según Aladro y Colombí, a la simultaneidad de su composición. Ambos especialistas se sirven de varios ejemplos y de una sesuda argumentación para llegar a esta conclusión, y añaden a su razonamiento los escritos del agustino Malón de Chaide, que aparecen claramente como hipotexto de los versos lopecos, y explicados de forma magistral, para concluir subrayando que Lope no podría haber encontrado mejor paralelo con ningún otro personaje.

Valerio Nardoni presenta un estudio sobre Quevedo, y comienza reafirmando la lectura de Olivares del *Heráclito cristiano* como un ciclo poético especialmente dirigido al tema del arrepentimiento. Sin perder de vista

las sugerencias de Olivares en su lectura, tras ocuparse brevemente del prólogo del *Heráclito*, hace paralelos de salmos quevedianos con palabras del *Libro de la vida* de Santa Teresa para demostrar que como ella, Quevedo buscaba una confesión que “puede caber en una más que determinada voluntad de salvación” (144). La lectura de Nardoni se basa en juegos de palabras (pie, edad: “pie-edad, edad de los pies” forma el eje de su reflexión) para fundar la carga semántica autobiográfica que descubre en los versos quevedianos; y es una constante la importancia que otorga al número de veces que aparece una u otra palabra en los salmos del *Heráclito*.

También Luis Galván se ocupa del *Heráclito cristiano*, y más precisamente de los salmos XXII-XXV que “constituyen un grupo de naturaleza meditativa y devocional dentro de un poemario esencialmente penitencial” (163). Analiza dichos salmos a la luz de la semiología y la hermenéutica bíblicas: con san Agustín y las cosas y los signos de los que habla en su *Doctrina cristiana*; y con santo Tomás de Aquino y los múltiples sentidos de la Biblia sobre los que se interroga, y la distinción que hace entre la poesía y las disciplinas sagradas (deduciendo de aquí que “la poesía religiosa está atravesada por tensiones intertextuales”, 167). Galván analiza inicialmente los salmos XXII, XXIII y XV compartiendo algunos

de los intertextos de los mismos. Para el primero establece la relación entre el nacimiento y muerte en el soneto de Quevedo y los *res* y *signa*, demostrando cómo se identifican nacimiento y sepultura. Para el segundo establece otra relación de opuestos y correspondencias antitéticas en torno a la entrada de Jesús en Jerusalén y la Pasión, y propone una exégesis alegórica y otra moral. En el tercero, lee la unión misteriosa de la omnipotencia divina y la indigencia humana en Cristo, subrayando la contradicción entre las interpretaciones de dos series de hechos y la concluyente “fe en las palabras de la revelación” (175). Y termina con un análisis en profundidad del salmo XXIV, poniendo en relieve la contraposición de elementos naturales, el simbolismo de la tórtola y el cordero y la sangre que vierten en sacrificio, y el del unicornio, la paloma y el águila. Subraya la coherencia entre los símbolos y demuestra de qué manera el salmo XXIV “representa la Pasión dejando que aflore el hipotexto de Israel liberado de Egipto” (185).

El trabajo de Hernán Sánchez gira en torno a *Las tres musas*, y al poema X bajo Urania, soneto de densidad doctrinal a través del cual propone un acercamiento a la religión, la antropología moral y la teología política de Quevedo. Se refiere a la analogía de Dios como alfarero, y considera la larga tradición que la precede; se re-

fiere al sincretismo bíblico-pagano del humo y la llama y la inviabilidad de inquirir por sí mismo la esencia de Dios, la necesidad de escucharlo y también de buscar conocerse a sí mismo. Trata y documenta el tema de la libertad, la Providencia, el libre albedrío y la gracia, y advierte las ocasiones en las que Quevedo sigue la teología agustiniana (destacando su antipelagianismo) o la tomista (menos). Posteriormente, el estudioso esboza al Dios de Quevedo: incomprensible, de trascendencia pura, “un Dios de la belleza, capaz de crearnos una imagen de luz y de perfección del mundo y del hombre” (209); para esbozar luego al hombre, un ser “degradado por la ingratitud hacia su Creador” (213), un hombre “gusano”. Más adelante, H. Sánchez vuelve al salmo XXV del *Heráclito cristiano* para concluir diciendo que el “*Heráclito cristiano, Polimnia y Urania* podrán leerse siempre como *teodicea*” (218), una poesía que anula al hombre, que reduce su libertad a la fatalidad, y que se aleja sustancialmente de la dignidad renacentista del hombre de la escolástica española.

Otro de los trabajos dedicados a Quevedo es el de Gaetano Chiappini, quien presenta una serie de reflexiones en torno al romance *A nuestra Señora, en su nacimiento*, cuya lectura se hace por partes. Se enfatiza el papel que desempeña la luz (en contraposición con la oscuridad) para evidenciar

a María como su fuente. Se alude al carácter preexistencial, singular y glorioso de la Virgen, y a la presencia de piedras preciosas y palacios tras los que se corona su humildad.

Luisa López Grigera sugiere una lectura del *Poema heroico a Cristo resucitado* a la luz de las retóricas. Primero hace una breve introducción en la que revisa las características de *Las tres musas* (composición, temas, género de los poemas), hace un repaso de los problemas textuales que presenta el poema gracias al cotejo con un manuscrito de la Biblioteca de Lisboa que le permite advertir una serie de variantes de estilo y contenido: para ejemplo menciona algunos versos que desaparecen en la última versión del poema y que dejan entrever una cristianización del original. Luisa López sospecha que el poema quevediano se basa en tratados griegos de retórica que cobran interés en España en el siglo XVII, pero más específicamente en el tratado de *Lo sublime*. Para demostrar su hipótesis se refiere a las características de lo sublime en el tratado, al tratamiento del descenso a los infiernos en la antigüedad, en los evangelios apócrifos y en Quevedo; y hace hincapié en la traducción del siglo XIX del tratado griego, donde se cita a Quevedo en varias ocasiones. El estudio de López Grigera nos deja con deseo de pronto descubrir la edición crítica que promete.

El único ensayo dedicado a Góngora corre por cuenta de Colin Thompson, que estudia los tres romances *Al nacimiento de Cristo nuestro Señor*. Thompson se opone a la valoración de elementos biográficos antes que a las valoraciones estéticas, y desde esta perspectiva se ocupa de los tres poemas de la última época de producción poética del cordobés. Muestra que comparten la misma estructura, el mismo tema y el mismo título, y estaban sin duda acompañados de música. Destaca también las diferencias: variedad de uso en la persona de la voz poética, en la función del estribillo y en metro. Thompson hace un paralelo con los versos del *Polifemo* y de las *Solledades primeras*, expone los ecos bíblicos que se amplifican en los romances, expone la presencia de metáforas bíblicas mediante la combinación de estilos cultos y populares, además de pasajes del Apocalipsis o del Evangelio (de Lucas, por su relación estrecha con las profecías de Isaías) en relación directa con los versos gongorinos. Con su lectura asevera que Góngora fusiona “las tradiciones bíblicas devotas y populares [...] y las ajusta a su propia visión poética” (274), y el tercero de estos romances resulta precisamente la fusión más lograda.

Pedro Ruiz Pérez se concentra en la lírica sacra de Pedro Espinosa. Se muestra disconforme con la imagen que la crítica deja de su poesía divi-

diendo su producción en la del poeta cultista y la del ascético, pues considera, con razón, que “estamos ante un perfil de lírica sacro-profana” (278). Así, da inicio a un repaso específico de la producción de Espinosa atendiendo a las cuatro composiciones editadas en la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres de España*, cuyo contexto (en el caso de la primera) o cuyo esquema métrico (en el caso de las otras tres) apuntan a que corresponden a celebraciones poético-festivas. Esto coincide con otro conjunto de textos del autor que fueron premiados en las justas por la beatificación del fundador de la orden jesuita. Ruiz Pérez recuerda además que los versos de Espinosa en ocasión de la ceremonia funeral del Duque de Medina Sidonia, versos de una “ostentosa mostración de la grandeza de la casa ducal” (282), son contemporáneos al mayor cultivo de la poesía sálmica y penitencial del poeta; afirmación que argumenta refiriéndose con detalles al manuscrito sevillano perdido cuyo contenido se conoce gracias a la transcripción de Rodríguez Marín. De esta manera evidencia la compleja trayectoria poética de Espinosa a la que se refería inicialmente. En un nuevo apartado se acerca a la canción (elemento importante de exaltación y de religiosidad pública en la España barroca), y más particularmente a las dos canciones que Espinosa compusiera para las jus-

tas ya mencionadas y que repasan episodios de la vida del fundador de la orden de los jesuitas. Sin embargo, lo extraño es que ni éstas ni la “Canción en alabanza a María” se recojan en ninguna relación. Ruiz Pérez describe cada una de las canciones: su temática, métrica e hipotextos mitológicos y bíblicos, y, para una mejor lectura de las mismas, hace una exposición de lo que este género representaba: el “más elevado [...] para el despliegue estilístico más acorde con la estética cultista” (299), y más elevado aun cuando de materia hagiográfica se trata.

El sujeto de estudio de Julián Olivares en el trabajo posterior, es la portuguesa sor Violante del Cielo. Olivares expone algunos aspectos de la vida de sor Violante para luego referirse al libro de rimas en castellano y portugués (sobre todo de tema amoroso) que se publica en Francia “sin las licencias que hubiesen permitido su venta y circulación en España y Portugal” (311) en la imprenta de Maurry, gracias a un círculo de amigos judíos, conversos y hombres relacionados con las letras, y cuya difusión habría sido clandestina, según presume Olivares. Haciendo un constante paralelo con sor Juana Inés de la Cruz, subraya que los poemas religiosos de la mexicana están lejos de alcanzar el número de poemas religiosos de sor Violante. Posteriormente, Olivares presenta una lectura de cinco sonetos y una epístola

(a lo humano y a lo divino) bajo el cristal de los *gender studies*, y en el “errar” y la “ignorancia” que expresa Violante, antes que reconocer *topoi* retóricos, Olivares lee peculiaridades femeninas; y sirviéndose del inglés nos empuja a ver en la “pluma” (pen), el “pene” y, así, llegar al “encierro” (pen up), sin preguntarse siquiera si Violante dominaba o no el inglés antes de hacer semejantes equivalencias. Pero como él mismo indica, su lectura no guarda ninguna “consideración cronológica” (324) y quizás tampoco geográfica pues, a modo de conclusión, se sirve de las palabras de Édouard Glissant sobre el discurso en las Antillas para mostrar que también Violante se ve obligada a expresarse en “lenguaje [...] colonizante” y que para hablar con Dios, debe apropiarse de la retórica castellana (331).

Inmaculada Osuna se dedica a las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa. A través de documentos incluidos en distintos tipos de festividades del siglo XVII, alude a la presencia de “composiciones *de ciego* en contextos de difusión ajenos a los circuitos populares” (336) para dar cuenta de diferentes aproximaciones. Osuna parte de dos festividades: una que forma parte de la relación granadina de fiesta en honor a san Ignacio en 1610, y cuya autoría no puede circunscribirse al ámbito popular; otra, para la cele-

bración zaragozana por la beatificación de santa Teresa de Jesús, en la que sólo la declamación de unos versos queda a cargo de los ciegos pues la autoría se debe a una persona letrada. Más adelante, de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, Osuna recoge cuatro “Quintillas de ciego”, así designadas en la edición de 1651. Una que forma parte de la *relación y bautismo de la [...] infanta doña Ana María Antonia de Austria* (1635), una que remite a una celebración cofrade de 1644, y dos dedicadas a san Francisco de Asís. Osuna se refiere a los patrones narrativos de las cuatro quintillas, haciendo el parangón con las “oraciones” de las fiestas que describe inicialmente, pero es sensible la ausencia de fragmentos que puedan ilustrar mejor los pasajes burlescos que examina. Se refiere también a distintas relaciones de panegíricos, fiestas de congregaciones, de justas, y si bien no ilustra lo burlesco en las coplas de ciego cuanto a su modesta lectora hubiese contentado, sí pone bastante énfasis en la presencia e importancia del ciego en oraciones y villancicos, tanto en el papel de enunciador, como en el de enunciado.

Los trabajos que se concentran en América se abren con el de Andrés Eichmann y su lectura de la poesía mariana en Charcas. En este estudio el autor retoma las directrices que utilizara en su *Cancionero mariano de*

Charcas, esta vez concentrándose en algunas de las piezas en castellano de la colección musical del Archivo y Biblioteca nacionales de Bolivia, “uno de los más valiosos repositorios [...] de todo el continente” (367), que solían interpretarse en *maitines* y *vísperas*. El objetivo que se plantea y logra Eichmann es la reconstitución del texto poético a través de las piezas musicales y los fragmentos de piezas que han llegado a nosotros. Repasa las características que presentan los villancicos y, además de la métrica, distingue la estructura bi y tripartita, para concentrarse posteriormente en los bipartitos de locución múltiple, entre los que clasifica los poemas de adivinanza, los de debate y los de competencia. Más adelante, gracias a una clara clasificación, distingue los de locución múltiple en la introducción de los de locución múltiple en las coplas; dos grupos que conocen a su vez subdivisiones que nos permiten tener una idea más clara de la diversidad de poemas que componen la amplia colección charqueña. Todo esto se corona de un largo anexo que ilustra el estudio con la edición crítica de los poemas escogidos, observando, entre otras cosas, el intertexto con otras obras contemporáneas.

Eduardo Hopkins estudia la teatralidad en la poesía de Juan del Valle y Caviedes, una teatralidad que el poeta racionaliza, de forma paralela,

en obras que versan sobre el sismo de Lima de 1687. Hopkins expone los modelos literarios utilizados en los poemas, evidenciando la “coexistencia de alusiones míticas paganas con representaciones y conceptos cristianos” (411), subrayando las resonancias que presentan unos, de la furia de la naturaleza que se pronuncia ante la muerte de Cristo; y que otros presentan intelectualizando los fenómenos naturales, pero “siempre bajo la presencia del espíritu divino como fundamento del sistema” (416). En este sentido, Hopkins enfatiza además la probable influencia de Copérnico en una nueva concepción del orden universal que Caviedes expresa a través de poemas y epístolas en las que confluyen razón y fe.

El volumen se cierra con el trabajo de Elio Vélez en torno a *La Christiada* de Diego de Hojeda, poema épico religioso de principios del siglo XVII que Vélez define como “colonial” fundamentándose en el posicionamiento discursivo del narrador en los preliminares de la obra. Vélez revisa los poemas épicos de orden religioso de la época, en los que los héroes son consagrados por su moral “en función de sus virtudes cristianas, así como de sus sacrificios o luchas contra el demonio” (424). Luego se concentra en la dedicatoria del poema de Hojeda al virrey del Perú, don Juan de Mendoza y Luna, en el que

presenta la obra como un espejo de príncipes, actualizando la interpretación política del relato: Cristo es el rey virtuoso, el imperio español es reflejo del imperio de los Cielos; el sacrificio en beneficio de la humanidad se muestra como parte de la labor del virrey y Vélez explica este sacrificio al que se refiere Hojeda recordando la crisis por la que atraviesa España entre 1598 y 1620. Pero además del sentido político, Vélez pone en evidencia el sentido homilético de la obra. Con todo el análisis precedente, Vélez llama a una futura reflexión sobre el posicionamiento discursivo del narrador en la calificación de un poema épico como “colonial”.

Este volumen es sin duda un gran aporte en el estudio de poesía sacra, un campo que sigue ofreciendo espléndidas revelaciones.

Tatiana Alvarado Teodorika
Investigadora Asociada GRISO
t.alvaradot@yahoo.es

Padilla, Ignacio

La isla de las tribus perdidas: la incógnita del mar latinoamericano. Barcelona: Debate, 2010. 204 pp. (ISBN: 978-84-8306-9158)

Ignacio Padilla me confesó una vez su fe en el *neutro ensayístico*, un tono de reflexión mayestático en el que ensa-

yar llega a ser, según sus propias palabras, pesar con las propias manos las cosas. Aunque más conocido en España por sus novelas (*Amphitryon* o *La gruta del Toscano*) y sus libros de relatos (*Las antípodas y el siglo* o *El androide y las quimeras*), durante el último lustro el escritor mexicano se ha significado como un prolífico ensayista: desde el 2005 han aparecido en este género *El diablo y Cervantes*, libro sobre su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca; *El peso de las cosas*, selección de su trabajo periodístico; *Si hace Crack es Boom*, una visión personal del Crack, su grupo literario; *La vida íntima de los encendedores*, sobre la atribución de vida a los objetos inanimados; *Arte y olvido del terremoto*, análisis de la insuficiente representación del temblor de 1985 en las artes mexicanas; y *La isla de las tribus perdidas: la incógnita del mar latinoamericano*, publicado a finales del 2010 en España y Latinoamérica, y ganador del premio de ensayo Debate-Casa América. Ávido lector de Conrad, Melville, Defoe o incluso de Verne, Ignacio Padilla reflexiona en *La isla de las tribus perdidas* sobre la marginalidad del mar en la literatura latinoamericana, marginalidad de la que solamente escapan Mutis y García Márquez, y que es síntoma de una superior enfermedad crónica: el crecimiento de todo un subcontinente en perpetuo conflicto con su medio natural.