

Juan Paredes/Eva Muñoz Raya (eds.): *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada 1999. 465 páginas.

The volume includes the proceedings of the *I Jornadas sobre la traducción de la literatura románica medieval*, i. e. twenty-six contributions that offer a wide range of topics. First, there are some articles dealing with general arguments.

In “La Edad Media y la traducción. Apuntes para una historia” (pp. 7-20) Eva Muñoz Raya discusses some problems concerning translation history and theory, and points out the stages which scholars individuate in the evolution of translation activity (*traducción oral, traducción escrita, reflexión, teorización*, etc.) as well as some principles of classification. After dealing with well-known questions of terminology (for example, the use of verbs such as *traducere, transferre, romancier, volgarizzare* etc.) Muñoz Raya suggests to collate single translations with their original, in order to elaborate a translation theory, and create “áreas de estudio [...] que se ocuparan de subconjuntos nacionales dentro de la realidad supranacional del ámbito románico” (p. 19). In “La reflexión traductora en la Edad Media: hitos y clásicos del ámbito románico” (pp. 21-42) Julio César Santoyo gives us a historical survey about the medieval ideas concerning translation activity (“lo que en los mil años [...] de la Edad Media se dijo y se pensó sobre el arte y oficio de la traducción”, p. 21), from Cassiodorus and Boethius to Alonso de Madrigal. Joaquín Rubio Tovar, “Consideraciones sobre la traducción de textos medievales” (pp. 43-62), provides very stimulating reflections about the translation

of medieval works, in particular where he examines problems such as the choice of a particular textual version, manuscript, or word. According to Rubio Tovar, “el núcleo de la dificultad está en la lengua misma” (p. 51), because some words change their meaning through the ages; besides, the translators must avoid some “temptations” (“querer hacer la traducción más precisa que el original [...] corregir el texto [...] creer que la mejor traducción de todas es la literal” etc.), in order to find the “right tone”. Fernando Carmona too, in “Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media” (pp. 153-166), points out the characteristics of medieval translations: “en la época medieval la traducción se convierte en *transformación* del texto”, as “el concepto de *fidelidad* tiene [...] una significación peculiar en la Edad Media: la fidelidad se dirige al sentido (*sententia*) antes que a la letra (*verba*)” (p. 158); then he analyses the role of modern translators: “se hace imposible [...] un proceso de *transcodificación* entre la lengua medieval y la moderna y surge la necesidad de *reexpresar* el texto. El traductor necesita convertirse en un *intérprete* del sentido” (p. 162). Andrés Soria Ortega provides a “Contribución al estudio de los problemas generales, históricos y actuales de la traducción románica” (pp. 239-245), while Jesús Montoya Martínez, “Conceptualizaciones retóricas relativas al discurso” (pp. 247-266) illustrates how rhetorical categories are applied to written records: “la retórica que tenía por objeto el discurso hablado, va a trasladar su contenido y normas, sin más, al escrito” (p. 258). Finally, Manuel García Fernández, “De la polivalencia del vocabulario medieval” (pp. 385-395), points out the remarkable semantic copiousness of medieval vocabulary, as

many terms have various metaphorical meanings, according to different contexts.

Other contributions of this volume deals with more specific subjects, such as authors or works. Paloma Gracia writes on some aspects concerning the translation of the *Roman de Thèbes*, pointing out that the novelty of the *Roman* – if compared to the epic – lies in love, courtesy and the expression of emotions (“Traducir la emoción: reflexiones sobre la expresión del dolor en el *Roman de Thèbes*”, pp. 63-84). Antonia Martínez Pérez, “En torno a la traducción castellana de *Clamades y Clarmonda*” (pp. 85-101), gives us an interesting analysis of the Castilian translation of a French prose version of Adenet le Rois’ *Cleomades*, while Isabel de Riquer studies the terminology for clothes, so pointing out the necessity of precision in translating such terms – her contribution is accompanied by an iconography and a short specialised bibliography (“Interpretación de la indumentaria en las traducciones de las novelas de Chrétien de Troyes”, pp. 103-134). In “El texto y sus traducciones: a propósito de la *Divina Comedia*” (pp. 135-151), Carlos Alvar compares four distinct modern translations of Dante’s *Inferno* (Inf., V, 121-142) and puts an important question: how to translate poetry? To this question gives his answer Toribio Fuente Cornejo, “Traducir la lírica románica medieval” (pp. 323-331): “para nosotros el texto lírico ha de traducirse en verso, por la interacción de forma y contenido en el texto poético” (p. 329). Enrique J. Nogueiras Valdivieso with Lourdes Sánchez Rodrigo, “Notas sobre la traducción de la poesía románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March” (pp. 167-206) and Alan Deyermond, “Ausiàs March en inglés” (pp. 267-294) analyse Castilian and English translations from Ausiàs March, the well-known Valencian poet of the xv century. Juan Paredes, “La traducción crítica:

la cantiga *Non me posso pagar tanto* de Alfonso X” (pp. 207-223), demonstrates that a good translation should be preceded by an accurate philological and thematic analysis, by focusing on a *cantiga* that offers many textual and interpretative problems. Mariella Di Maio, “Il ‘cuore mangiato’. Tradizione e traduzioni” (pp. 225-237), concentrates on the “coeur mangé” theme, particularly on the translation Stendhal made from one of the provençal *razos* concerning the troubadour Guillem de Cabestany. Eva María Gálvez Domínguez, “Las traducciones francesas de una *canço* de la comtessa de Dia” (pp. 295-309), provides a valuable commentary on six French translations from the lyric “A chantar m’er de so q’ieu no volria” by the Countess of Dia, the earliest *trobairitz*. The subject of the contribution by Laura Borràs Castanyer is the semantics of madness, as the author notes the various meanings of the terms *fol* and *folie* (“El campo conceptual de la locura en la Edad Media. Los problemas de traducción de *fol* y *folie* en francés antiguo”, pp. 311-322). Meritxell Simó, “El don de la oscuridad en el prólogo de los ‘lais’ de María de Francia” (pp. 333-347), provides a new interpretation of the prologue of the *lais* by Marie de France, focusing on the meaning of expressions such as *gran bien* and *surplus*; while César Domínguez, “‘Antiocha la noble fue ganada assí como avéys oydo’. Traducción y *double emploi* en la *Gran Conquista de Ultramar*” (pp. 349-361), analyzes the translation-techniques and the sources of *Gran Conquista de Ultramar*, stressing on the translator’s way in elaborating the material he had at his disposal. Elena Moltó and Inés Rodríguez (“Del *Tristan* de Thomas a *La Tavola Ritonda*: el problema de la mentira”, pp. 363-371) compare some texts related with Tristan and Ysolt romance, suggesting that one of them, the prose version known as *La Tavo-*

la Ritonda, could have some connection with the *Roman de Tristan* by Bérout (or with a related text), particularly where “los amantes ponen en marcha mecanismos de distracción, de disimulo o engaño para proteger su amor y su dignidad” (p. 364). María Latorre Rodríguez, “La traducción de un texto medieval en el siglo XVI: problemas y soluciones” (pp. 373-384), presents a detailed survey of the Castilian translation of Joinville’s *Mémoires* made in 16th century by Jacques Ledel.

More studies of the volume concern the Galician-Portuguese literature. In the first of them, “*Cantigas de escarnho e mal dizer en català: un cas empíric de traducció de literatura medieval gallego-portuguesa*” (pp. 397-404), Joaquim Ventura expounds problems and solutions adopted in translating some *cantigas de escarnho*; José António Souto Cabo offers an analysis of the *Corónica de santa María de Iria*, particularly with regard to its sources (*Historia compostelana* and *Cronicon iriense*), arguing that this chronicle is remarkably independent of them (“A crónica de Santa María de Iria: Entre tradução e (re)criação”, pp. 405-421); Xosé Xabier Ron Fernández, “Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los *Lais de Bretanha* gallego-portugueses” (pp. 423-449), studies five *lais* in Cancioneiro de la Biblioteca Nacional and in ms. Vat. Lat. 7812, in particular three of them of which we know the models (three French *lais*), so that he can compare the Galician texts with the French ones, while presenting his hypothesis about dates, purposes, author of the translation. The contribution by Anxo Fernández Ocampo, “Lo antaño por lo extraño: la literatura medieval a través de la teoría de la traducción” (pp. 451-462), concludes the series of articles; the author examines the positions of translators and theorician of translation, the problems of translating medieval text, and the use of archaism.

This brief exposition can give only a mere idea of the richness of the contributions, as well as the wealth of information, included in this volume. Though there are some repetitions of arguments or concepts – sometimes it is inevitable – the volume is a remarkable acquisition in translation studies, and points out the importance of a rigorous, scholarly approach to the arguments presented in it.

Francesca Ziino

Ana M. Rodado Ruiz: ‘Tristura conmi-go va’: Fundamentos de Amor Cortés. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2000. 305 páginas.

Tras la publicación de la obra de Brian Dutton *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)* (Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv-Universidad de Salamanca 1990-1991), hemos asistido a una especie de *revival* de la poesía de cancionero del Cuatrocientos; y es que los diversos estudios y ediciones que se han llevado a cabo sobre aquellos textos han permitido leer muchos poemas hasta hace poco inaccesibles y, al tiempo, comprenderlos mejor. Un panorama sobre las más recientes aportaciones puede encontrarse en Alan Deyermond, “La edición de cancioneros” (en Carmen Parrilla y otros, eds.: *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*. I. A Coruña: Universidade da Coruña 1998, pp. 41-70), y en Vicenç Beltran, “El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero” (en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, eds.: *Canzonieri iberici*. I. A Coruña: Editorial Toxosoutos/Università di Padova/Universidade da Coruña 2001, pp. 77-104); en ambos artículos se

da cuenta del buen quehacer de Ana Rodado en este ámbito de la investigación literaria, pues se alude a su estudio y edición de Pedro de Cartagena (Pedro de Cartagena: *Poesía*, ed. A. M^a Rodado Ruiz. Cuenca: Universidad de Alcalá/Universidad de Castilla-La Mancha 2000). Tenemos la suerte de contar con otra aportación suya en la que igualmente se pone de manifiesto su pericia y buen tino en el estudio de los textos cancioneriles: *'Tristura conmi-go va': Fundamentos de Amor Cortés*.

No es propiamente una antología, pues, aunque ofrece un breve elenco de textos “a modo de apéndice” (p. 12), dedica el grueso del volumen a desgranar algunas de las cuestiones ineludibles cuando se trata de la poesía cancioneril del siglo xv y, en concreto, en lo que concierne a la poesía amorosa y a algunas muestras de poesía de circunstancias. A lo largo de cinco capítulos (186 páginas) intenta “situar” al lector de modo que éste se acerque a la producción de aquella centuria con la perspectiva adecuada; para ello, comienza por dar cuenta de las distintas tradiciones en las que se asienta o con las que guarda estrecha relación la poesía del Cuatrocientos —el *fin'amors*, la poesía de los *trouvères*, la gallego-portuguesa...—, abordando los aspectos más relevantes y sin olvidar la referencia concreta a obras y autores (en ocasiones, llega a recuperar algunos textos significativos de otras literaturas). Tras ese breve panorama, que permite encuadrar la poesía del xv en su marco, se acerca a su ámbito de creación, demorándose en los factores y circunstancias que la condicionan: como la autora pone de relieve, el juego de la poesía amatoria ha de vincularse a la dimensión lúdica de la vida de la corte, que brevemente ilustra apoyándose en diversos textos.

En el segundo y tercer capítulos se centra en los conceptos y motivos que se vierten en la poesía amorosa, para tratar

luego de los personajes relacionados con el sentimiento amoroso (y en especial en la dama y el amante), y ello sin obviar la referencia a los principales recursos estilístico-formales que caracterizan esta literatura. En el capítulo cuarto, incide en la poesía de circunstancias, haciendo hincapié en algunos de los aspectos destacables (rúbricas, simbología de los colores...) y especialmente en la dimensión lúdica de algunos de los textos, equiparables, desde este punto de vista, al juego amatorio.

El capítulo quinto está dedicado a los géneros; tras establecer una primera y necesaria diferencia entre géneros de forma fija y poesía estrófica libre, da cuenta de las características de los tipos más representativos, sin eludir los problemas que surgen en la delimitación de algunos de ellos. Se cierra el estudio con una conclusión en la que, de modo muy breve, recupera algunas de las ideas desarrolladas previamente y en la que, de nuevo, retoma las tradiciones con las que conecta esta poesía para insistir en algunas de las semejanzas y diferencias entre una y otras.

En cuanto a la antología que se facilita al final, puede llamar la atención el volumen de textos que la integran (38), así como el elenco de autores y obras seleccionados (un solo texto de Santillana y otro de Rodríguez del Padrón, frente a siete de Pedro de Cartagena, y ninguno de algunos escritores bien conocidos en aquella época, como Macías y, en general, otros autores representativos de las primeras generaciones de la poesía cancioneril); no obstante, como se ha señalado, el libro no ha sido concebido como una antología de la poesía cancioneril: los textos pueden entenderse como láminas que reproducen e ilustran las características explicadas en los capítulos de corte teórico; y, en ese sentido, sí consiguen proporcionar al lector una idea clara. Por otra parte, la autora no pretende presentar su antología como

indiscutible: reconoce la dificultad que entraña cualquier selección y, aun con honestidad, en algún caso ofrece las claves de su proceder; así, en referencia a las muchas citas de Pedro de Cartagena proporcionadas en el estudio, explica que el germen del libro ha sido su investigación sobre este poeta (p. 48), autor que, como también ella indica, es representativo de lo que fue la lírica amatoria de la segunda mitad del xv. Además de advertir de modo general de su intervención en los textos como editora (introduce unas mínimas regularizaciones y modernizaciones), en todos los casos precisa de dónde toma el poema: suele valerse de ediciones críticas, si bien recurre también en ocasiones a los manuscritos e impresos originales; como es lógico, ello consigue que otorguemos fiabilidad a los textos que facilita.

En definitiva, estamos ante un útil manual que, de forma condensada y clara –y sin que esto implique ningún tipo de mengua en la calidad y el rigor científico– nos permite adentrarnos en el estudio de la poesía cancioneril abordando algunos de los temas y problemas más importantes. La idea de acompañar el estudio teórico de una selección de textos concretos (sin contar los muchos fragmentos que se citan en el interior del estudio) facilita la comprensión de lo expuesto, de modo que el estudio puede convertirse, además, en una vía de acceso para el estudiante que se inicia en este ámbito de la literatura medieval.

Cleofé Tato

Robert R. Morrison: *Lope de Vega and the “Comedia de Santos”*. New York, etc.: Lang (Ibérica, 33) 2000. 420 páginas.

Si prescindimos de los estudios generales sobre el teatro áureo, los trabajos de-

dicados al grupo de las *comedias de santos* no resultan particularmente numerosos. En lo tocante a la producción hagiográfica de Lope, sólo disponíamos hasta ahora de unos cuantos artículos monográficos y de tres libros: los de Leocadio Garassa Delfin (1960), Elisa Aragone Terri (1971) y Elma Dassbach (1997). Esta última autora, sin embargo, sólo examina siete comedias lopescas, a diferencia de las 25 analizadas por Robert Morrison.

El trabajo que acaba de publicar Morrison es sin duda útil, ante todo como obra de consulta. Contiene una descripción de 25 comedias de Lope, consideradas todas hagiográficas y, de acuerdo con los criterios de Morley y Bruerton, auténticas. Con todo, una vez expuesto el contenido de los dramas a través de un detallado resumen, el autor se limita a caracterizar la figura del santo protagonista y a indicar los principales temas teológicos desarrollados en la pieza, sin interpretar estos “materiales” desde un punto de vista crítico-literario. Ahora bien, tratándose de comedias lopescas, cabrían aquí reflexiones ulteriores sobre la divergencia –o parcial coincidencia– de los valores escénico-estéticos con respecto a los religiosos. *Lo fingido verdadero*, por ejemplo, al presentar la perturbadora experiencia del actor romano Ginés (Genesio), convertido al cristianismo durante una actuación teatral en la que quería burlarse de los cristianos, plantea unos problemas de ilusión teatral y efectos escénicos que van mucho más allá de la simple ilustración del problema teológico. No es ninguna casualidad que la vida de San Genesio, narrada por el padre Ribadeneyra, fuese objeto de dramatizaciones también fuera de España, por ejemplo, en la Francia del siglo xvii.

Con todo, entre una obra como *Lo fingido verdadero*, en la que aparece un pagano convertido que a través del martirio no tarda en conseguir la santidad, y otra,

como *La bienaventurada madre Teresa*, de tipo biográfico y de argumento contemporáneo, caben diferencias notables. Tampoco pueden asignarse al mismo grupo esta última obra, *El nacimiento de Cristo* y la versión dramática de *Barlán y Josafá*. A mi entender, el principal reparo achacable al trabajo de Morrison es el de no haber cuestionado seriamente la teoría del subgénero comúnmente denominado “comedias de santos”. Para Morrison este término es aplicable a cualquier drama que ponga en las tablas a (por lo menos) un personaje santo. Su criterio es, por tanto, figurativo y no estructural: si existiera efectivamente un subgénero semejante, ¿qué es lo que nos impediría inventar otras denominaciones análogas y considerar como tales subgéneros también las “comedias de reyes”, las “de labradores”, “de niños” o “de graciosos”?

En los capítulos preliminares dedicados a la influencia ejercida por la religión en la sociedad española, Morrison reúne un número considerable de datos sobre la importancia de las cofradías, la tradición del auto sacramental y la supervivencia del teatro religioso medieval hasta los tiempos de Juan del Encina. También presta atención al teatro de los precursores de Lope, pasando revista a Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz, Fernán López de Yanguas y Micael de Carvajal, autor de la *Tragedia Josefina* (ca. 1540). Asimismo nos informa sobre la difusión de las principales fuentes no-dramáticas, en especial las nuevas versiones de la *Legenda Aurea* y las *flores sanctorum*. Con todo, nos parece que convendría establecer, en esa introducción histórica, una distinción más rigurosa entre la cultura religiosa de la primera mitad del siglo XVI y la de la época pos-tridentina, que aportará una serie de cambios en el terreno de la educación religiosa y de la práctica cotidiana de la fe. Y, en vez de otorgar espacio

a los obligatorios lugares comunes, del tipo “España podía llamarse con todo rigor un pueblo de teólogos” (Menéndez Pelayo), acaso hubiera sido útil recordar que las directivas de la nueva religiosidad, favorables a una intensificación del culto de los santos, provenían del mismo Concilio de Trento, cuyas instrucciones se reflejarían en el arte de la predicación (*cf.* la *sesión XXV*, que trata de la invocación y de la veneración de los santos así como del culto de las reliquias). También cabría recordar, al respecto, el significado de ciertos decretos papales, el de Sixto V, por ejemplo, dictado en 1588. Frente a los progresos realizados por el protestantismo, la Iglesia se dio cuenta de lo urgente que era la evangelización de las masas campesinas, y del pueblo en general. De esto se encargó, entre otras, la orden de los hermanos menores (capuchinos), fundada en 1517 e introducida en España desde 1578. Si los capuchinos se dedicaron a las misiones populares, los jesuitas se encargarían de la educación de las elites. En ambas órdenes se percibe el esfuerzo por divulgar nuevos modelos de santidad, de temple necesariamente diverso, por destinarse a diferentes clases sociales. Una figura de santo propagada por el teatro jesuita era la del príncipe godo Hermenegildo, “primer blasón de España y defensor de la Iglesia”. Y otro modelo de santidad divulgado por esta orden fue el del moderno héroe de la fe, misionero por lejanos continentes, tal como lo encarnaba Francisco Javier.

Aun observando cierta variedad de enfoques, el teatro de Lope se orientará hacia otros objetivos, al buscar el diálogo con las masas urbanas. Así, en dos piezas exalta a San Isidro Labrador, patrono de Madrid, y en otra hace subir a las tablas a un personaje contemporáneo, todavía no beatificado: el padre misionero Simón de Rojas, fallecido en 1624. No menos indi-

cativo es el criterio de elección al que obedecen sus figuras femeninas: una monja, Teresa de Ávila, canonizada en 1622; una madre ideal, Santa Ana, protagonista de la comedia *La madre de la mejor*; y naturalmente la Virgen, presente en más de una obra. La elección de los temas y personajes dependía, por supuesto, de las ocasiones para las que se habían de componer estas comedias. Sobre este punto, desgraciadamente, el trabajo de Morrison no siempre ofrece la necesaria información, pues no indica ni las fechas del estreno, evidentemente no siempre reconstruibles, ni las de la primera publicación.

Que su estudio sirve, a pesar de todo, como obra de consulta, lo confirman los numerosos índices reunidos en el Apéndice. Primeramente nos ofrece una lista de las comedias de santos y de los autos sacramentales de Lope, incluso de las piezas que le han sido atribuidas. A este elenco le hace seguir el del teatro religioso de los principales autores del siglo XVII y de algunos casi desconocidos. Sobre todos ellos Morrison ha reunido bibliografía, dando así una valiosa contribución al conocimiento de la literatura dramática en la segunda mitad del XVII. Y todavía encontramos más índices: uno de los autos y farsas contenidos en el *Códice de autos viejos* de la *Rouanet Collection*; una presentación cronológica de aquella parte de la producción dramática del siglo XVI que podría haber influido en la creación del teatro hagiográfico barroco; y, por fin, un elenco de las posibles fuentes no-dramáticas, tales como martirologios y vidas de santos. Como se desprende ya del prólogo, el autor es consciente de los límites de su trabajo: le importa, ante todo, ofrecer materiales que faciliten el trabajo a futuros investigadores. En este sentido no cabe duda de que ha alcanzado su fin.

Georges Güntert

Ángel María García Gómez: *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*. London: Tamesis 1999. 438 páginas.

Este libro es el número XXIV de la colección *Fuentes para la Historia del teatro en España* que viene publicando Tamesis. Es, como señala el autor en el "Prefacio", el segundo libro que García Gómez dedica al estudio del teatro en Córdoba.

No cabe duda de que libros como este permiten profundizar en el estudio del género dramático en España, un género estrella en nuestras letras áureas, y un género en el que se comprueba que no es sólo el numen del autor lo que condiciona la producción teatral de nuestros Siglos de Oro, pues acontecimientos como lutos oficiales, epidemias de peste, etc., provocan que el cierre de los teatros merme la llegada de compañías que representen nuevas obras.

Las 126 páginas de introducción dan cuenta resumidamente y de modo muy ameno y personal de los condicionamientos que tuvo el teatro cordobés de 1602 a 1737.

A partir de la página 129 se transcriben los documentos de arrendamiento del Corral de Comedias de Córdoba, así como otros relacionados con ellos: limosnas, recepción de compañías, reparos urgentes, etc.

La pormenorizada labor de documentación de García Gómez es verdaderamente encomiable, y la ardua tarea de transcripción de los documentos de archivo merece un especial reconocimiento.

Ese corpus documental permite al estudioso formarse una idea perfecta no sólo de la actividad teatral en la ciudad de Córdoba, que es el objeto fundamental del libro, sino de los entresijos sociales y comerciales de la escena española en general, especialmente en Granada y Madrid, a las que se hace explícita referencia frecuentemente, dado el carácter itinerante de

las compañías y la relación cultural entre las ciudades. Y al investigador especializado le abre libre acceso a unos documentos inéditos y ahora fácilmente asequibles.

Esos documentos relacionados con los contratos de arrendamientos que se incluyen en la segunda parte, así como los comentarios sobre los mismos que se recogen en la primera, aportan además información muy sugerente para otros terrenos de investigación, como las oposiciones que el género padeció por parte de la Iglesia, o el dato de la primera mujer que regentó una compañía. Las vicisitudes que rodean a la Casa de Comedias de Córdoba: sus cierres, su conversión en lonja o la decisión de su derribo, se analizan de manera objetiva y, desde luego, invitan al lector a una meditación sobre muchos temas de interés.

García Gómez afirma en su “Prefacio”: “Este método me ha permitido trazar las líneas maestras de una historia del teatro en Córdoba. Historia que, sin embargo, no podrá darse por acabada hasta que se proceda al estudio de los contratos entre arrendadores y compañías, que se conservan en el Archivo de Protocolos, ubicado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba”.

El libro se completa con tres apéndices, que significan recensiones sistematizadas y muy útiles: el primero es un esquema de arrendamientos; el segundo, compañías y representaciones de 1602-1694; el tercero, datos sobre las cuentas de los niños expósitos. De los dos índices finales, es el segundo, el de nombres y lugares mencionados, especialmente útil teniendo en cuenta la calidad de las fuentes trascritas.

Libro elaboradísimo, es la primera parte, pues, una importante lectura, la segunda, una consulta imprescindible para abordar la actividad teatral del siglo XVII y primer tercio del XVIII.

Paloma Fanconi Villar

Aurelio González (ed.): *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*. México: El Colegio de México 1999. 175 páginas.

El libro presenta los resultados de un encuentro de nueve cervantistas –mexicanos, norteamericanos y españoles– celebrado en honor del 450 aniversario del ingenioso autor en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Se divide en tres partes en las que se tratan, en tres artículos respectivamente: problemas de edición; Cervantes, el autor dramático y, finalmente, Cervantes, el escritor.

Florencio Sevilla Arroyo (junto a Antonio Rey Hazas el coeditor de la *Obra Completa de Cervantes* en Alianza) advierte de los “límites y riesgos” que corre cualquier intento de querer “corregir a Cervantes”. Deplorando el descuido de los numerosos editores en elaborar una rigurosa edición crítica, sobre todo del *Quijote*, llega a la convicción de que “una edición crítica de las obras de Cervantes resulta, *stricto sensu*, inviable” (p. 21). Como posible salida del problema no ve más remedio que atenerse más confiadamente a las ediciones príncipes, por muchas erratas que contengan, por ser, al no conservarse manuscritos, los únicos testigos próximos de la letra y del espíritu cervantinos. No expone criterios que rijan la “lectura actualizada de la príncipe” (p. 29) que recomienda a los futuros editores, pero sí consigue demostrar en una serie de ejemplos lo poco convincentes que suelen ser las “enmiendas” de los editores que se creen más listos que Cervantes y sus primeros cajistas. Aprovecha de paso para alabar al “cervantista novel” Francisco Rico, en el año anterior a la importante publicación del *Quijote* en la Biblioteca Clásica, como emulador del famoso caballero al intentar realizar su edición crítica, “empresa tan

descabellada que ni el propio don Quijote osaría emprender” (p. 24); con dos ejemplos tomados del primer capítulo de esta edición demuestra que esta jocosa polémica entre rivales ecdóticos no carece de fundamento. Enfocando al Cervantes digital, un muy optimista Daniel Eisenberg da la bienvenida a la nueva era marcada por la edición digital de la obra cervantina que permite despedir de una vez las prácticas de lectura ‘medievales’. No sin gracia hace hincapié en que esta revolución mediática, que ya está presentando al público ediciones rivales, no consigue aclarar la “confusión todavía vigente sobre los principios básicos del pensamiento cervantino” (p. 58) y pide “que el editor nos diga qué es lo que ha hecho con el texto”, insistiendo con razón en que son “los errores e inconsistencias, las costuras visibles, [los] que revelan el proceso creativo cervantino” (p. 59). De esta manera, también el modernísimo lector ‘digital’ se enfrenta al antiguo dilema cervantino: ¿Quién se equivocó? Eduardo Urbina presenta brevemente a “Cervantes en la red”, proporcionando direcciones útiles –sobre todo en cuanto a bibliografías *online* se refiere– aunque no siempre tan actuales como se soñaba a finales del milenio pasado.

En la segunda parte, Aurelio González discute el problema de clasificación de las comedias cervantinas, proponiendo una propia “siguiendo la temática del Romanero nuevo” (p. 84) en la que –hay que mencionarlo– no se distinguen criterios temáticos de criterios pragmáticos o de otro tipo. Defiende al Cervantes teatral e incluso experimental dentro de “un proyecto de teatro que él consideraba eminentemente escénico y no literario” (p. 85). Stanislas Zimic repone de manera “condensada” sus ideas –ya varias veces expuestas, como él mismo indica en la primera nota– sobre el *Rufián dichoso*. Plantea al ‘Cervantes’ teórico del drama declarando sin pizca de

duda al Canónigo y al Cura del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* como fidedignos “portavoces de Cervantes mismo” (p. 92) y demostrando cómo el *Rufián*, al no cumplir aparentemente con las normas estipuladas por los sagaces clérigos, las cumple con la mayor bravura. La aportación más original de todo el tomo es, sin duda, la lectura atenta de dos trocitos del entremés *La cueva de Salamanca* emprendida por Agustín de la Granja. En un ejemplar ejercicio de semántica histórica discute los múltiples sentidos de palabras clave (“pelar”, “alquitrán”) y defiende, en contra de Maurice Molho que propuso una simpática lectura carnavalesca del entremés celebrando –en un desenfrenado cratilismo que Agustín de la Granja calificará de salvaje– la gravitación semántica de las palabras hacia lo bajo corporal, la carga ideológica de la obra (especialmente en los ejes culturales de *race* y *class*). Convencido de que el “pensamiento del escritor es menos obscuro, en este caso, que el de su intrépido intérprete”, concluye que “el tono satírico burlesco domina sobre cualquier consideración erótica” (p. 128), justificando así su título: “*La cueva de Salamanca* al margen del sexo”.

En la tercera parte, Margit Frenk, basándose en su libro *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* (1995), se pregunta: “¿Cómo leía Cervantes?” Constata que en el *Quijote*, en contra de la acepción tradicional de “leer” (dice Covarrubias aún en el 1611: “Pronunciar con palabras lo que con letras está escrito”), “leer” siempre significa una lectura ocular en silencio (ésta es la acepción válida generalmente sólo a partir de 1800) mientras que se especifica expresamente cuando se trata de lectura pronunciada. Contesta a su pregunta alegando a un Cervantes lector moderno, adelantando a su tiempo: “es probable que leyera siempre con sólo los ojos” (p. 137). Gustavo Illades pregunta una vez

más por la base fisiológica de la locura del Quijote y otros personajes cervantinos, enfocando “las facultades del alma: imaginación, memoria, estimación y fantasía”, según Juan Luis Vives (p. 140). Llega al diagnóstico de que la locura quijotesca como la locura colectiva de la sociedad barroca resulta de una imaginación *ficcionalizadora*, “alterada por el espectáculo de la memoria y, según Huarte, por la destemplanza orgánica de los humores” (p. 146), y esboza una rapidísima aplicación al *Retablo de las maravillas*. María Stoopan se dedica, para terminar el tomo, al “Prólogo al *Quijote* de 1605” y, aunque se basa en sólidos teóricos –Barthes, Eco, Iser, Genette– e insiste en un “autor”/“sujeto de la enunciación” eminentemente polifacético y dialógico, no añade nada substancialmente nuevo al asunto en su narratológicamente rigurosa y convincente aportación.

El libro presenta, como el editor Aurelio González reconoce, “aspectos de la obra y crítica cervantina que no ocupan siempre el primer plano de la actualidad académica” (p. 11); en vez de proponer nuevas lecturas, resume más bien lo que ya está dicho y resulta simpático por el gesto reverencial.

Horst Weich

José Luis García Martín (ed.): *Poetas del novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia. Antología. Vol. I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán. Vol. II: De Guillermo de Torre a Ramón Gaya. Madrid: Fundación BSCH (Col. Obra fundamental) 2001. 318 y 369 páginas.*

José Luis García Martín es un poeta y crítico literario de renombre, autor de numerosas antologías de poesía española contemporánea. En estos dos volúmenes

trata de recuperar del olvido a todos aquellos poetas que compartieron en su momento las páginas de numerosos periódicos y revistas literarias de los años veinte junto a los poetas que constituyen la ya consagrada nómina del 27, entre ellos García Lorca, Aleixandre, Jorge Guillén, etc.

En una breve introducción, que lleva el significativo título “Incluir y excluir. La revisión del canon”, el editor propone una *re-visión* (en cuanto se amplía, no en cuanto se modifica) del canon, haciendo hincapié en que la importancia de estos autores “olvidados” radica en que son ellos los que ayudan a entender una época compleja, y que sin ellos no se comprendería el valor de todos los grandes nombres.

El editor selecciona en estos volúmenes a aquellos poetas nacidos entre 1890 y 1910. Todos ellos presentan un claro sustrato modernista, movimiento triunfante en su juventud y que les servirá de iniciación literaria, y la mayoría se aventurarán después en la línea vanguardista. La guerra civil separará los caminos de muchos de ellos (unos colaborarán con el régimen, otros tendrán que exiliarse, otros recurrirán al exilio interior), pero García Martín hace notar la vuelta de casi todos ellos, tras el paso por la vanguardia, a un conservadurismo estético.

Uno de los méritos de esta antología es la amplitud de la nómina: 43 poetas, entre los que figuran nombres relativamente conocidos y estudiados como Guillermo de Torre, Mauricio Bacarisse, José Bergamín, Rosa Chacel, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, Ernestina de Champourcín, Juan Gil-Albert, pero también otras voces que no han logrado gran resonancia en la historia literaria: Rafael Laffón, Rogelio Buendía, Miguel Valdivieso, José María Morón, Juan Sierra, etc. El editor excluye conscientemente a los grandes nombres, sufi-

cientemente conocidos, estudiados y editados. Junto a una breve presentación de cada poeta y una selección de sus poemas, el editor ofrece además, una referencia bibliográfica de su obra poética y, algo que será útil al investigador y al interesado en general, una pequeña bibliografía crítica específica.

Rosamna Pardellas Velay

Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico, 3) 1999. 665 páginas.

El presente libro es el tercer volumen de una colección que lleva el título *Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico*, cuya edición corre a cargo de M. H. Forster, K. D. Jackson y H. Wentzlaff-Eggebert. Están previstos nueve volúmenes que asumen el interesante objetivo de ofrecer una amplia visión del vanguardismo luso-hispánico con un considerable enfoque trasatlántico. Ello constituirá una importante contribución a la investigación sobre el vanguardismo que permitirá reconocer mejor las interrelaciones y confluencias entre las vanguardias en los distintos países luso-hispánicos y además ayudará a superar la perspectiva eurocentrista que predomina todavía en muchos estudios del tema.

El título del presente volumen, *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, puede resultar algo equívoco si tenemos en cuenta que no se trata de un manual sobre la literatura vanguardista española sino más concretamente sobre la literatura castellana y

gallega, como indica expresamente el propio coordinador (p. XXXI). Aun así, como era de esperar en vista de los todavía escasos estudios sobre la vanguardia gallega, hay muy pocas informaciones sobre ella. En cambio, a la vanguardia catalana, mucho más extensa y mejor estudiada, se le dedicará un volumen completo dentro de la serie.

El estudio, con una estructura excelentemente organizada, se compone de cuatro partes: introducción, bibliografía, antología e índice onomástico. En la primera parte se presentan “Cinco prefacios”, sobre los que el propio coordinador apunta acertadamente “que no dejan de imitar modos de expresión vanguardista” (p. XXXI), de ahí que resulten al mismo tiempo tan divertidos y provocadores. Una “Introducción vanguardista tripartita” le presenta al lector, en forma de telegrama y larguísima cadena de preguntas, un sinfín de sentencias e interrogaciones que abarcan el extenso panorama del debate y de los contenidos actuales sobre la vanguardia luso-hispánica e incitan a decidir una posición personal dentro de este debate. Estas informaciones generales se especifican luego en un “Retrato no convencional de la vanguardia española”. El “Manifiesto” incluido en la Introducción expone las líneas y objetivos centrales de la serie: sobre todo se trata de documentar para la vanguardia luso-hispánica tanto “una detallada presentación bibliográfica” como una “antología de esos materiales” (pp. XXIII s.). Estas informaciones generales serán también enseguida puntualizadas por Wentzlaff-Eggebert en su “Retrato convencional de este libro”. El autor nos revela aquí las implicaciones concretas del libro. De especial interés son los criterios que guiaron en la organización y selección de las entradas de la bibliografía y la antología. El más importante para la antología consiste en presentar “aportes

críticos destacados sobre los distintos aspectos del fenómeno” (p. XXXII) y para la bibliografía radica en incluir de la manera más completa posible las informaciones sobre todos los aspectos que abarcan la vanguardia literaria española. No obstante, hay un elemento que limita la pretendida extensión bibliográfica, precisamente el criterio de incluir únicamente “revistas y obras que son consideradas vanguardistas por varios críticos” (p. XXXIII). Teniendo en cuenta que una de las características de la vanguardia española es la efímera y reducida aportación y participación de muchos autores en esta corriente, es obvio que a través de las mallas de esta red bibliográfica se deja escapar a autores que solamente a primera vista serían de segundo plano.

La bibliografía, segunda parte de la obra, está organizada en cuatro apartados –“Estudios generales”, “Manifiestos”, “Revistas” y “Autores”– que ordenan adecuadamente los complejos materiales. Solamente en la separación de las subcategorías “Obras sueltas” y “Obras escogidas o completas” se pueden observar algunas ambigüedades. El propio autor se muestra consciente de que una bibliografía siempre es el resultado de una selección subjetiva, hasta cierto punto inevitable, por lo que es lícito insistir en ciertas ausencias o presencias (pp. XXXIII s.). La bibliografía destaca por su calidad y exhaustividad, características en las que se revela una base sólida y apropiada, que es precisamente el estudio *Las literaturas hispánicas de vanguardia* (1991) del propio Wentzlaff-Eggebert. La utilidad de la bibliografía está considerablemente ampliada con breves comentarios que sirven para explicar títulos que, siempre según el juicio del coordinador, no son suficientemente ilustrativos.

Este afán de presentar los datos de una manera asequible caracteriza además a la

cuarta parte del libro, su “Índice onomástico”, que facilita notablemente el manejo del vasto conjunto de los datos bibliográficos.

La tercera parte es una “Antología crítica” dividida en siete apartados que recorre la historia de la vanguardia desde el principio hasta mediados del siglo XX y enfoca tanto la evolución de los distintos géneros como sus interrelaciones con las demás artes como el cine, las artes plásticas, la pintura, etc. Salvo una excepción, el excelente estudio de César Nicolás sobre Ramón Gómez de la Serna, los textos elegidos son verdaderos clásicos, estudios consagrados que ilustran por lo tanto la genealogía de la investigación sobre la vanguardia durante los últimos dos decenios. Solamente el primer texto de Dámaso Alonso, que no en vano data ya de 1948, rompe este esquema cronológico. Pero este compendio de ‘clásicos’ implica también riesgos como muestra por ejemplo el caso del Surrealismo: aquí, la lectura de los dos textos sobre el tema tiende a dar la impresión de que se trata de una corriente cuya existencia todavía es muy discutida, lo que obviamente no corresponde al estado actual del debate. Una actualización de los últimos resultados así como una indicación de los desiderata de la investigación sobre las vanguardias españolas, es lo que quizá hubiera podido completar definitivamente este muy logrado tomo en su último apartado. En qué consiste principalmente esta laguna salta a la vista: si bien la antología documenta fehacientemente que la historia externa de la vanguardia está cada vez mejor estudiada –sin duda debido a su fuerte índole teórica– lo que se echa en falta es la historia interna, interpretaciones sugerentes de los textos, estudios que analicen por fin el material descubierto y valoren la poesía en cuanto a sus peculiaridades, al espíritu pionero que guió a los poetas en la bús-

queda de nuevos contenidos, temas y lenguajes.

Resumiendo, se constata que el libro es una importante y lograda aportación al estudio de las vanguardias y que cumple ciertamente su propósito central de “crear lectores para los textos vanguardistas”.

Sabine Schmitz

Juli Highfill: *Portraits of Excess: Reading Character in the Modern Spanish Novel*. Boulder, Col.: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1999. 183 páginas.

Casi cien años de novela española refleja el estudio de Juli Highfill. Dentro de estos cien años la autora analiza cuatro novelas, según ella, representativas para una determinada tendencia novelesca: “a realist novel, a vanguardist novella, a post-war ‘Nueva Novela’, and a postmodernist text” (p. 4). A este esquema pertenecen por orden cronológico *Torquemada en la hoguera* (1889) de Benito Pérez Galdós, *Andrómeda* (1926) de Benjamín Jarnés, *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes y *Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz.

Partiendo de la idea básica de que “The process of characterization is necessarily a collaborative effort on the part of writers and readers” (p. 1), Highfill desarrolla en la introducción con el título *On Terms of Character* su concepto interpretativo que está basado en las obras de Roland Barthes, Hélène Cixous, Michel Foucault y Julia Kristeva y muchas otras. Se dedica a la problemática de la estética de la recepción, sobre todo en el pacto que existe entre el texto y el lector, para subrayar el papel activo que le conviene al lector en el momento de captar los rasgos y la

función de los personajes novelescos. Junto a la elaboración de la terminología actual de la crítica literaria, Highfill se sirve deliberadamente del “old-fashioned term” (p. 1) “character”, refiriéndose a la etimología griega del término y a su elaboración por autores como Esquilo, Aristóteles o Teofrasto, que lo emplearon, siempre según Highfill, como “referred to a personality type –not an individual–” (p. 1). En el ámbito de la literatura y la lengua españolas la autora señala la diferencia entre las palabras “carácter” como “a person’s fixed pattern of traits” (p. 2) y “personaje” que en este contexto describe una figura de ficción.

El punto de arranque del análisis es la presencia de caracteres tópicos que se manifiesta en las novelas. La autora afirma: “I consider highly exaggerated versions of stereotypes – the sly userer, the enigmatic seductress, the domineering mother, and the social misfit” (p. 4). Basándose en autoras como Judith Butler, Biruté Ciplijauskaitė y las arriba citadas, Juli Highfill tiene igualmente en cuenta el aspecto de los *gender studies* (“all characters are gendered”, p. 5). Ya los títulos de las distintas partes del estudio señalan las tendencias en el desarrollo de los personajes novelescos, siempre según la autora: I. Disciplining Character (*Torquemada en la hoguera*), II. The Impossible Character (*Andrómeda*), III. Character Defects (*Cinco horas con Mario*), IV. Lacking Character (*Luz de la memoria*).

En el primer capítulo del libro dedicado al primer volumen de la tetralogía de Pérez Galdós, Juli Highfill ofrece una lectura psico-social del protagonista Francisco Torquemada “el Peor” que al mismo tiempo es su antagonista “his implied ‘better’, the Grand Inquisitor himself” (p. 9). En su análisis de los caracteres, la autora hace referencia a la obra clave de Michel Foucault *Surveiller et punir* y ana-

liza “how realist novels participated in the great disciplinary enterprise of the nineteenth century to define, document, and classify both the natural and social world” (p. 4).

El enfoque del segundo capítulo es la representación de ‘lo femenino’ en la novela *Andrómeda*, publicada por primera vez en 1926. Según la autora “[t]his text explicitly dramatizes the allusive, intertextual process of reading ‘woman’ (in literature and in life) by invoking an excess of impossibly heterogeneous texts and images” (p. 5).

La interpretación del tercer texto, *Cinco horas con Mario*, se basa en distintas formas de lectura: An Iconic Reading, A Symbolic Reading, An Indexical Reading (ver Índice). Se revela en esta novela “the impossibility of any ‘pure’ critical project and the inevitability of unwitting complicity” (p. 133).

Luz de la memoria, una novela posmoderna según Highfill, está caracterizada en primer lugar por su “radical unintelligibility” (p. 133). El lector ocupa “the psychoanalyst’s chair” (p. 144) y tiene que analizar los distintos discursos que se centran en la temática de la autodestrucción. Conforme a las características de textos posmodernos, la autora resume: “The exuberant dialogism of the textual pastiche, the metafictional game-playing, the constant shifting of names and pronouns, the permanent elusiveness of the protagonist – all serve to disable explanatory paradigms and to suggest alternate modes of being, desiring, and performing” (p. 5).

En la conclusión del libro Juli Highfill opta por una “mobile and pronominal subjectivity” (p. 169) al acercarse a textos literarios para sacar de este modo nuevos e inesperados resultados. Debido al objetivo complejo del libro –estudiar “the codes that govern our readings of character” (p. 4)– las lecturas presentadas tienen a veces

la tendencia de *psicologizar* más que de analizar los textos.

Junto a las notas con referencias bibliográficas comentadas al final de cada capítulo, *Portraits of Excess* es un útil estudio de textos concretos que al mismo tiempo abre la mirada hacia los fenómenos de casi un siglo literario.

Anna-Sophia Buck

José María Torrijos (ed.): *Edgar Neville 1899-1967: La luz en la mirada*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 1999. 255 páginas.

Son muchas veces los centenarios o jubileos los que hacen revivir a personas caídas en el olvido. Es el caso de Edgar Neville, hoy día con escasa presencia en las librerías corrientes. El presente libro rinde homenaje a un hombre perteneciente a esa llamada “la otra generación del 27”, formada por parte de sus compañeros mucho más conocidos: José López Rubio, Jardiel Poncela con sus comedias de humor disparatado, Miguel Mihura con su teatro del absurdo o el extraordinario dibujante Tono (Antonio de Lara) con el humorismo inverosímil de una revista como *La Codorniz* (con sus antecedentes la *Ametralladora* y *Gutiérrez*).

Empezando por “un reconocimiento tardío pero necesario” (p. 7), la presente obra reúne capítulos sobre su teatro, periodismo, cine, cartas inéditas, una comedia no estrenada (*Aquella mañana*) y muestra una figura polifacética y cosmopolita que se podría interpretar como uno de los precursores del movimiento vanguardista de un nuevo siglo, el siglo XX en que le tocó vivir, en donde todos los acontecimientos de una época llevan consigo un cambio hacia otras formas de acción y de expre-

sión. Vanguardista en el sentido emprendedor, inquieto, con una ingenuidad atrevida ante lo nuevo, con una personalidad abierta y espontánea que atraía y arrastraba a crear y llevaba a sus amigos como un dedo índice (p. 11), aunque siempre secundado por ellos, es decir en un segundo plano.

Esta ‘segunda posición’ también se manifiesta en sus obras de teatro, algunas de las cuales se quedaron sin estrenar. La presencia de una dura censura y la existencia de unas determinadas condiciones sociales en aquella época favorecen, por una parte, la creación de un teatro de evasión con el fin de olvidar problemas transcendentales y que sirva únicamente para entretener al público, para ocupar su tiempo de ocio. Se crea así un tipo de comedias, piezas triviales con el propósito de provocar la hilaridad del público. A veces son comedias disparatadas que entretengan escenas de costumbres satirizando como máximo la sociedad, chistes y situaciones inverosímiles. Pero serán otros, como su amigo Jardiel Poncela, los representantes típicos de este género de los años 40. También se deberá recordar el influjo del teatro y la comedia de antes de la Guerra Civil, antes del año 36. Si el esperpento de Valle-Inclán se define como exageración irónico-estética, éste viene a transformarse en el teatro humorístico como un disparate grotesco (Arniches) y se busca una nueva forma estética teatral que tenga como consecuencia sólo una forma de divertir, entretener y alegrar al público; es decir una forma de evasión de la realidad, a veces solamente dirigida a unas minorías, a la clase burguesa (en este caso el *intento* de Neville). Siguiendo esta vía de evasión y diversión, Neville se basa en las ideas de Ortega y Gasset, una de las muchas personas que llegó a conocer y que serán su fuente de inspiración *intermedial*, por ejemplo Luis Buñuel (p. 111), Ernst Lubitsch (p. 105) o Charles Chaplin

(p. 99): “el teatro es un juego que hace al hombre escapar de la seriedad de la existencia” (p. 47), lo que se manifiesta a veces en la imitación de su admirado Gómez de la Serna y su escuela del ‘buen humor’ reflejado en las greguerías: “El sifón es un cisne que se quedó helado una noche en el agua” (p. 85).

En cuanto al cine de las primeras décadas del siglo XX, está marcado por el declive de la cultura europea. Así la denominación de hombre-masa se encuentra/manifiesta, por ejemplo, en el cine de Charles Chaplin, que estaba prohibido por la censura franquista. Neville crea con *Charlot* el tipo perfecto del inadaptado, incapaz de luchar para defenderse, aislado, víctima de su persona (*Luces de la ciudad*, 1931) o dominado por un mundo mecanizado (*Tiempos modernos*, 1936). De él aprendería mucho Neville (se hicieron muy amigos durante su estancia en EE.UU.) en sus técnicas y primeros intentos: *El último caballo*, 1950, que muestra una forma de lucha entre la naturaleza y la técnica. Quiere verse en él unos asomos de un nuevo neorrealismo, pero se queda, como gran parte de las obras de Neville, en una hipótesis, pues no llega a su profundidad, sino que refleja más bien el costumbrismo de una sociedad al estilo del “neorrealismo rosa” (p. 119) italiano de su época. Serán varias sus adaptaciones literarias, como *La traviesa molinera* (1934) de D’Abbadie D’Arrast, *El malvado Carabel* (1935) de Fernández Florez o *Nada* (1947) de Carmen Laforet. Esta última fue un fracaso –“El resultado carece casi por completo de interés” (p. 117)– al no poder representar las profundas ideas del libro y, de esta manera, no resaltar la importancia de la obra que había recibido el premio Nadal, obra de una de las pocas mujeres que llegaron a ser conocidas pese a pertenecer a una de las épocas más machistas y misóginas ‘gracias’ a la síntesis del fran-

quismo, del catolicismo y de la familia, esos pilares de la sociedad como dijo Buñuel. O *La señorita de Trevélez* de Arniches que alcanzó la fama no por la adaptación de Neville sino por la famosa adaptación de J. A. Bardem bajo el título de *Calle Mayor* (1956).

También se destaca su característica *multimedial*, es decir la transformación de un medio al otro, como es el caso de *La vida en un hilo* (cine 1945, teatro 1959) que además trata paradigmáticamente de uno de sus constantes temas favoritos: el azar. Pero, se repite del mismo modo aquí “[...] a la hora de desarrollarla es más que probable que haya quedado por debajo de sus posibilidades” (p. 107). El azar igualmente es tema de la comedia *Aquella mañana*, presentada en este libro y donde Neville muestra una versión llena de humor irónico, de cómo podría haber sucedido la historia (la decapitación de Marie Antoinette) en otras circunstancias.

No obstante, se podría decir que el periodismo es la verdadera forma de expresión de Neville, el género con el que más se identifica su personalidad. Sus publicaciones en revistas (*Gutiérrez, Ametralladora, Codorniz, Revista del Buen Humor*) nos dan una muestra de su humorismo vanguardista y nuevo. Sus publicaciones son, la mayoría, cuentos y novelitas cortas, como *La familia Mínguez* que nos describe distintas facetas de la sociedad de entonces desde su punto de vista satírico, lleno de un fino humor que unas veces nos abre a la carcajada y otras deja ver un fondo teñido de un triste pesimismo, pero también de humor irónico. Por otra parte, sus cartas documentan más bien un estilo trivial, un poco cursi y superficial, una vida de elite cultural, de ‘multiculturalidad’ y esnobismo, de un hombre ‘vividor’ de la época con una imagen de aristócrata holgazán. Tales cartas nos hablan de esa vida decadente, de las personas de su

entorno como Mary Pickford y Douglas Fairbanks y la *crème* de la *crème* del cine americano de la época, de las protagonistas –una “estupenda”, otra “guapísima” y otra “jamón” (p. 133)–, de las fiestas y banquetes, de “zapatos de caballero estupendos” (p. 135) y de “largas conversaciones, en pelota, en el baño turco” (p. 141). Ilustran su gusto por llamar la atención, por ser un personaje de la *yet* de su época que se hace rodear de gente joven y ociosos vividores (en Marbella vive con un perro y un burro al que lleva de paseo por el centro de la ciudad).

La presente obra destaca que E. Neville, acompañado siempre por su musa, la famosa actriz Conchita Montes –protagonista de una gran parte de sus obras–, fue una figura imprescindible, un hombre *ludens* que caracterizó aquella “otra generación del 27”; tanto por sus múltiples facetas como por la fuerza de *atracción* y de *impulso* que ejercía entre sus amigos y compañeros, que al mismo tiempo eran sus patrocinadores literarios. No cabe duda de que aportó con sus continuos *intentos* (sobre todo en el cine a pesar de no ser muy brillantes a veces) características típicas de la época franquista.

En suma estamos ante una aportación interesantísima sobre Neville, con importantes e imprescindibles informaciones sobre la “otra generación”, su obra y su entorno social, un entorno que nos resulta más conocido que el propio protagonista. Y es ésta la cuestión que nos resta. Esa posición privilegiada de ‘clase bien’ le permitía poder dedicarse y tener acceso a todas las tertulias (Café Pompo), fiestas y actuaciones de la alta sociedad y poder experimentar en los terrenos de los diversos medios. Pero finalmente la razón de su poca fama en relación con una obra evidentemente amplia y diversa queda con esta rememoración aún sin resolver. Ese porqué de su relativo desconocimiento, su

posición en segundo lugar contrasta con el entusiasmo del estilo esnobista del propio Neville al expresar: “[...] los que creamos el género [de humor], mucho antes que los italianos y franceses, fuimos Tono y Mihura en los dibujos y yo en la prosa” (p. 11).

Isabel Maurer Queipo

Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas del Seminario Internacional organizado por la Universidad de Santiago de Compostela, noviembre-diciembre, 1998. Edición a cargo de Margarita Santos Zas et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela/Servicio de Publicacións e Intercambio Científico 2000. 534 páginas.

Como el subtítulo indica, los trabajos recogidos en el tomo han sido presentados durante el Seminario Internacional dedicado a Valle-Inclán en 1998. Los responsables de esta valiosa publicación destacan en su breve “Presentación” que, en el año del centenario de 1898, la Universidad de Santiago “propiciaba un foro de debate en torno a la figura y obra de Ramón del Valle-Inclán, polémico *hijo pródigo del 98*”, siguiendo de esta manera las líneas trazadas por los participantes de dos encuentros anteriores: 1986 y 1995. Esta vez, sin embargo, se llevaba a cabo un “proyecto múltiple” que, aparte del seminario mencionado, incluía la exposición bio-bibliográfica cuyos comisarios fueron Joaquín y Javier del Valle-Inclán. El catálogo que acompañaba aquel importante evento ha sido reseñado ya por *Notas*, por tanto aquí nos vamos a limitar sólo al comentario del contenido del tomo de las *Actas*.

En primer lugar cabe señalar que, aunque el título general alude a lo teatral: *Escenarios*, no se trata sólo del teatro. Los

ensayos recogidos en el tomo abarcan también los temas relacionados con la vida de Valle-Inclán y la recepción de su obra en un espacio de cien años: 1898-1998. El libro está dividido en dos partes y éstas corresponden a dos temas distintos: *Viajes y Teatro*. Los “escenarios” son por tanto múltiples: son los espacios en los que se sitúan los momentos de la vida y la obra de Valle-Inclán. Tal división interna del libro tiene que ver con el material agrupado. Éste en realidad corresponde a un seminario realizado en dos encuentros: el primero, dedicado al tema de *Viajes y su proyección literaria*, fue celebrado entre el 11 y 14 de noviembre de 1998, y el segundo, sobre *Géneros dramáticos y Recepción del teatro de Valle-Inclán*, fue celebrado entre el 14 y 17 de diciembre del mismo año.

En el tomo así estructurado, tras una breve presentación firmada por los editores, y una introducción, también breve, de la coordinadora, Margarita Santos Zas, vienen dos bloques de estudios. Por lo que corresponde al I seminario, lo abre la ponencia inaugural de Carlos Reyero sobre “La mujer, ‘divino artificio’. Trascendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad”, acompañada por un álbum de veinte imágenes de la época. La siguen nueve ensayos que ofrecen un repaso de los viajes valleinclanianos, según el orden cronológico en que se habían realizado: México dos veces (José García Velasco, Luis Mario Schneider), viaje teatral por los países sudamericanos (Virginia Milner Garlitz), Francia (Arcadio López Casanova), Italia (Maria Teresa Cattaneo), y su proyección literaria en *Sonatas* (Eliane Lavaud-Fage), *Tirano Banderas* (Dru Dougherty), y *El Ruedo Ibérico* (Mercedes Tasende Antelo). Cierra esta parte un estudio general sobre el viaje y los géneros literarios (Leonardo Romero Tobar).

La parte en que está reunido el material del II seminario se compone de modo similar: nueve ensayos y una ponencia, esta vez de clausura. En su mayoría, los autores de estos trabajos tratan la difícil cuestión del género en la obra valleincliniana, en término general (Pilar Cabañas) y lo específico de cada género: la comedia (Jean-Marie Lavaud), la tragedia (Luis T. González del Valle), las farsas (Leda Schiavo), y los autos y melodramas (Antonio N. Zahareas). Además de estos hay dos estudios dedicados al aspecto genérico de *Luces de bohemia* (Manuel Aznar Soler, Jesús Rubio Jiménez). Aquí también han sido incluidos dos trabajos centrados en las búsquedas teatrales anteriores a la Guerra Civil, y en concreto de Rivas Cherif (Juan Aguilera Sastre), y posteriores, del final del siglo xx (César Oliva), ambos en relación con las obras de Valle-Inclán. Cierra el tomo la ponencia de clausura: *Valle-Inclán desde el 98*, de Rodolfo Cardona.

Es lógico que en un libro de tan variado contenido se hallen opiniones que, según el punto de vista del lector, puedan resultar polémicas. Sobre todo cuando se trata de la relación entre Valle-Inclán y la generación del 98 o del esperpento como categoría estética en el contexto del resto de la obra valleincliniana.

¿“Incluir”, o “excluir” a Valle-Inclán de la generación del 98? Responder definitivamente a esta pregunta parece tarea difícil, condenada de antemano al fracaso. No obstante, cada intento debe llamar la atención de los valleinclinistas. Rodolfo Cardona mantiene que estudiar la obra de Valle-Inclán desde la perspectiva del 98 no ayuda a esclarecer “su contribución originalísima a las letras españolas”. Y, “si no hay una constante estética en las obras de Valle-Inclán es porque –subraya Cardona– el movimiento al que perteneció, el modernismo, tampoco la tuvo”.

Resumiendo por una parte las definiciones del modernismo europeo, y por otra las aclaraciones hechas por Valle-Inclán en lo que concierne al modernismo, Cardona concluye que “Valle-Inclán es modernista no sólo dentro de lo que este movimiento significó para el mundo hispánico de letras, sino dentro de la más amplia acepción de este término”, es decir, la común para el mundo occidental. Dicho esto, le parece “mucho más útil” considerar la obra valleincliniana dentro del concepto “Fin de Siglo”, como se hizo en 1995 en Santiago de Compostela al organizar el Congreso Internacional sobre, precisamente, este tema: *Valle-Inclán y el Fin del Siglo*. Tal opinión, claro está, no será compartida por todos, y sobre todo por los partidarios de la “evolución” de las estéticas valleinclinianas: “del... al...”

Contra estos dirige sus palabras también Manuel Aznar Soler, pero con una finalidad diferente. Somete él a la crítica el fenómeno de “esperpicentrismo”, es decir, un modo de ver la trayectoria estética de Valle-Inclán como un camino recorrido “del modernismo al esperpento”. El “esperpicentrismo” es, según opina Aznar Soler, “una enfermedad infantil de la crítica valleincliniana”. Para defender la “evolución”, esta corriente crítica señala la existencia de un “pre-esperpento”, cuando en el caso del esperpento se trata en realidad de una estética nueva que Valle-Inclán define como “un nuevo género literario”. Y si por esperpento se entiende una “síntesis dialéctica de tragedia y farsa”, lo es al nivel “casi modélico” el esperpento de *Los cuernos de don Frioleira*. *Luces de bohemia*, en que se ponen de manifiesto unas contradicciones estéticas, no dejando de ser “una obra maestra” es –tal como cree Aznar Soler– “también y a la vez, un esperpento imperfecto”.

Cito estas dos opiniones a modo de ejemplo. A pesar de que se estudien aquí

los temas ya anteriormente tratados, y en numerosas ocasiones, pues, la lectura de los trabajos agrupados en este tomo no aburre. Al contrario, los leemos con verdadero interés, y, en algunos casos, dado el estilo y forma, incluso con placer. Si no aportan nuevos datos, sus autores proponen unos enfoques nuevos. Pero basta ver los nombres de estos autores. En su mayoría son los conocidísimos investigadores, cuyos estudios acerca de la vida y obra de Valle-Inclán aparecen en todas las bibliografías hoy obligatorias para los que quieran aproximarse a la obra valleinclaniana. Al anotar esto, se ha de subrayar que nos enfrentamos aquí con un libro dirigido no a un principiante, sino a un lector que ha tenido antes la oportunidad de aproximarse a la figura y el teatro de Valle-Inclán, y más bien a un especialista valleinclanista que busque nuevos comentarios acerca de los temas y fenómenos que sin duda le son familiares.

Urszula Aszyk

Gabriel Alomar: *El futurisme. Articles d' "El Poble CÀtala" (1904-1906)*. Estudi introductor: Jordi Castellanos. Transcripció dels textos: Pere Rosselló Torrents. *Obres Completes II*. Palma: Moll 2000. 302 pàgines.

Fruit del conveni de col·laboració entre el Consell de Mallorca i la Caixa de Balears, s'ha publicat el segon volum de les *Obres Completes* de Gabriel Alomar, amb el títol *El futurisme. Articles d' "El Poble CÀtala" (1904-1906)* (Moll 2000, 302 pp.).

Gabriel Alomar (Palma 1873-El Caire 1941) fou un dels ideòlegs més importants del Modernisme combatiu. Des d'una posició política esquerranista, l'intel·lectual

fou capdavanter d'un corrent ideològic i cultural de gran transcendència per al nostre país, bo i esdevenint una mena d'arquitecte de la col·laboració entre el Modernisme i el sector liberal i republicà del catalanisme. La seua obra, apareguda sobretot en publicacions periòdiques, està força dispersa: es poden trobar articles seus tant a la premsa illenca com a la del Principat, així com en diaris castellans, argentins i egipcis. En efecte, l'ideòleg mallorquí, que simbolitza un model intel·lectual digne d'una cultura europea moderna, volia abastar aspectes i elements que aspiraven a realitzar una simbiosi entre l'estètica, la literatura i la política. Aquest fenomen es cristal·litzà brillantment en el famós parlament *El futurisme*, conferència emblemàtica que l'autor pronuncià a l'Ateneu Barcelonès el 18 de juny de 1904 i que ací es reproduïx íntegrament.

Perquè aquest segon volum de les *Obres Completes* (no busqueu el primer, encara no ha sortit a la venda!) està compost per tres parts: un estudi introductor de Jordi Castellanos, l'esmentada conferència *El futurisme*, i els articles d'Alomar apareguts a *El Poble CÀtala* entre 1904 i 1906.

La introducció de Castellanos s'encapçala amb unes paraules –una coneguda citació de Manel de Montoliu– que palesen la magnitud de la tasca intel·lectual d'aquest ideòleg: “L'Alomar és, sens dubte, el més intens i el més enèrgic condensador de l'idealisme modern en la nostra Catalunya. Sense por de caure en el ridícul d'una lloança hiperbòlica [...], diré que l'Alomar fa actualment en el nostre petit clos de Catalunya la mateixa obra que feren Fichte a Alemanya; Carlyle a Anglaterra; Emerson a Nordamèrica, i Maeterlinck a França, o més ben dit, en tot el radi d'influència intel·lectual francesa”. Era l'any 1912.

Castellanos analitza la gènesi i el desenvolupament del discurs alomarià, i en

proposa una interpretació que, lluny de boirosos raonaments, aporta una lúcida i informativa reflexió sobre aquest text programàtic d'un tramet ideològic fulgurant que despertà, com deia Montoliu, la "desorientació davant d'una cosa absolutament nova; davant de l'eclosió d'uns horitzons fins llavors ignorats. [...] No hi ha cap dubte: passava un moment solemniat de la nostra història" (citada per Castellanos, p. 15).

Evidentment, el rigor intel·lectual, l'originalitat i l'impacte d' *El futurisme* (1904) era difícil de superar ràpidament, per això els articles periodístics (1904-1906) que configuren la tercera part no aporten grans novetats a l'ideari de la seua conferència. Hi trobem 52 articles d'interès i temàtica molt diferent, que constaten l'esperit polifacètic de l'autor: una bona part està relacionada directament o indirecta amb qüestions literàries, entre les quals sobresurt la sèrie de dotze articles dedicats a la relectura de *Don Quijote de la Mancha*, amb motiu del tercer centenari de la seua publicació (pp. 127-164). Però també en trobem de temàtica tan diversa com el compromís amb la lluita per l'abolició de la pena de mort o la reticència davant el foralisme basc, entre molts d'altres.

Tot plegat, la publicació d'aquest recull de treballs del carismàtic pensador Gabriel Alomar és una iniciativa molt lloable, malgrat la mancança de les útils notes bibliogràfiques i els comentaris a peu de pàgina que l'haguessin pogut convertir en una edició crítica. Potser, però, que aquesta sigui precisament la seua finalitat: oferir uns textos que no són de fàcil accés per a tothom i que poden estimular l'interès de l'investigador per a realitzar recerques posteriors. En això es percep l'afany del polític i intel·lectual Damià Pons i Pons –*alma mater* d'aquestes edicions– qui, al seu recomanable assaig *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)* (Leonard. Muntaner editor, 1998)

confessava sincerament que durant la recerca dels materials i documents per a la seua tesi de doctorat, "Alomar va ser el personatge que més ens va fugir de les mans, sobretot perquè la seva activitat periodística estigué al nostre abast tan sols de manera parcial" (p. 13). Amb tota seguretat la publicació –encara que sigui amb comptagotes– de les *Obres Completes* de Gabriel Alomar contribuirà a pal·liar aquesta deficiència i fomentarà la investigació i el coneixement d'un dels ideòlegs mallorquins més importants del segle XX.

Pilar Arnau i Segarra

João Barrento: *Umbrais, o pequeno livro dos prefácios*. Lisboa: Cotovia 2000. 290 páginas.

Após o livro de ensaios *A Palavra Transversal* (1996), distinguido com o Grande Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores, e o livro de crónicas *Uma Seta no Coração do Dia* (1998), surge *Umbrais, o pequeno livro dos prefácios*. Neste volume, João Barrento, professor de Literatura Alemã e Comparada na Universidade Nova de Lisboa, crítico, tradutor (de salientar a notável tradução de *Fausto* de Goethe), ensaísta, e uma das vozes mais interessantes no meio intelectual português, colige um conjunto de escritos que vão de textos para catálogos de exposições de pintura e prefácios de livros de filosofia e poesia a apresentações públicas de livros de ensaios, poesia, teatro, revistas literárias e autores.

Estes prefácios, tal como os entende o autor, abarcam um espectro diversificado da cultura portuguesa (cinema, música, arte, filosofia e literatura, com a poesia em lugar de relevo), que se entrecruza aqui com outras culturas (italiana, francesa, inglesa e

alemã) e outras vozes, como Benjamin, Simmel, Novalis, Barthes, Nietzsche, Borges, não fosse João Barrento um pensador do cruzamento de culturas e de limiares.

São-nos sobretudo abertas as portas da poesia portuguesa contemporânea (nomes como José Tolentino Mendonça, Egito Gonçalves, António Franco Alexandre, Paulo José Miranda, Paulo Teixeira, Daniel Faria, Ana Hatherly, Pedro Tamen, entre outros), apesar de um género como o ensaio, com Giorgio Agamben, Roberto Calasso e a voz forte de Eduardo Lourenço (texto da apresentação pública de *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*), continuar a ocupar um espaço privilegiado. Destaque-se ainda a carta a Curt Mayer-Clason (posfácio ao posfácio da segunda edição de *Diários Portugueses* deste autor), onde, a partir do sujeito de enunciação, que é João Barrento, se espelham os encantos e desencantos da história recente portuguesa.

Se o título deste livro remete o leitor para *Seuils*, a obra entretanto clássica de Génard Genette, parece querer-se um distanciamento da sistematização megalómana logo com o sub-título (*o pequeno livro dos prefácios*). Também no belo ensaio de abertura deste livro, o prefácio dos prefácios, umbral de outros umbrais, é preterido um estudo dito científico a favor de um apontar para, abrir janelas, ceder passagem a movimentos livres de deambulação do pensamento. A forma do prefácio é trazida aqui à luz e a sua autonomia delineada, apesar de o seu espaço ser paradoxalmente o de passagem. Estes paratextos serão um “um fim em si”, não ocupando meramente o espaço de precedência de outros textos, sendo “também, mesmo mais, o texto que acompanha. (...) o texto que, de uma maneira ou de outra, é *antetexto* (ainda que nascendo depois), e assim abre para um espaço maior, com o qual passa a coexistir, e que é aquele que

verdadeiramente interessa conhecer. Agora (...) estão eles próprios do outro lado, são eles o livro (...)”.

Esta folha de rosto dos restantes prefácios intitula-se significativamente “Pela porta dos afectos”, pois esta escrita “não dá para nenhum outro lugar, mas dá-se a alguém, (...) é uma circunstância, nasce dela –quase sempre da circunstância de haver um livro à sua espera”, assumindo simultaneamente o valor do acaso e a sua ligação ao outro. Afirma-se o terreno movedição dos afectos, que habitualmente se tenta dissimular na crítica literária, “uma vontade de ir ao encontro do outro, de o entender e de o dar a ler, e o resultado acaba por ser mais dádiva do que questionação”. Mas é sobretudo o ponto de intersecção destes textos de espaços diversos que é o sujeito, que se inscreve: “ao esboçar a imagem que me fiz de outros, e expondo-me nesse encontro, é o meu rosto e os seus fantasmas o que acaba por emergir”.

Com a materialização deste conjunto de prefácios num volume, João Barrento faz com que passemos a ler esta forma com outros olhos. O prefácio catapultou definitivamente de um limiar para um espaço mais privilegiado.

Carla Gago

Luis Miguel Fernández: *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Monografias da USC, 208) 2000. 234 páginas.

El libro consta de cuatro capítulos centrales: “La recreación filmica de textos literarios y la teoría de los polisistemas”, “El mito de Don Juan y las versiones cinematográficas. Selección del corpus”, “La

recreación fílmica en el cine mudo y el Don Juan” y “Las versiones dramáticas”. El quinto y último capítulo está dedicado a “las versiones burlescas”.

En el primer capítulo, el autor presenta como fondo teórico los *descriptive translation studies* de Gideon Toury y su diferenciación entre el proceso de la traducción, la posibilidad de traducir, y la traducción como proceso acabado dentro del sistema receptor. Según Toury, las relaciones de equivalencia entre el texto original y el texto traducido se expresan en normas: iniciales (adecuación, aceptabilidad), preliminares (contexto histórico, social y cultural) y operacionales. Para el cine, Fernández define como normas operacionales, sobre todo, la visualización, la dramatización, la coherencia y el reparto de estrellas.

Consciente de que hay un gran número de versiones escritas del Don Juan, el autor aplica esta teoría en su trabajo, no a textos concretos, como los de Tirso, Molière, Mozart y Zorrilla, sino que compara las películas con el mito de Don Juan, apoyándose, sobre todo, en las categorías que lo definen propuestas por Jean Rousset en “Le mythe de Don Juan”.

Fernández nos ofrece una comparación interesante entre la figura teórica del mito y sus realizaciones fílmicas. El estudio contiene observaciones e interpretaciones perspicaces, pero no contribuye tanto a la teoría de la recreación fílmica, porque Don Juan es comprendido como mito, tema o sujeto también por la mayoría de las películas estudiadas. Es decir, se trata de creaciones conscientes y no de adaptaciones o recreaciones de una obra literaria concreta.

Es un libro de gran valor en el ámbito de la investigación sobre la historia del tema (o mito) de la figura del Don Juan, pero no convence tanto en el dominio de la teoría de la adaptación fílmica de textos literarios. Se muestra muy convincente en sus reflexiones sobre las primeras versiones del Don Juan de la época del cine mudo, realizadas por Ricardo de Baños en 1910 (Casa productora: Hispano Films) y 1922 (Royal Films) –donde el autor hace “visible ese fondo cultural común, más sociológico que fílmico o literario e institucionalizado a través de un inventario de ritos repetidos” (p. 180).

Stefan Gross