

## 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Elena Carrera:** *Teresa of Avila's Autobiography: Authority, Power and the Self in Mid-Sixteenth-Century Spain*. London: Legenda, 2005. 211 páginas.

It is well known that during her lifetime Teresa of Avila (a future saint and doctor of the Church) repeatedly came under Inquisitorial surveillance. Anyone who has read her autobiography also knows that, embedded in many protestations of humility and obedience, she voices pointed criticism of incompetent priests who have hindered her spiritual progress and obstructed her projects for monastic reform. Much of the scholarship on Teresa in the last fifteen years has focused on this Teresa – the skilled writer who negotiates with authority even as she challenges it. Drawing on the theories of Foucault, Elena Carrera demands that attention be paid to another Teresa – the “Christian subject, subjected both to language and to the authority of the Church and Tradition...” (p. 8).

The first three chapters are devoted to an analysis of the discourses that informed Teresa's religious practices. With clarity and thoroughness, Carrera explains how the publication of devotional books in the vernacular in the first half of the sixteenth century stimulated a mini-revolution: ordinary Christians, men and women without theological training, were encouraged to aspire to an intimate relationship with a loving God. Deeply moved by books on recogimiento (the Franciscan method of mental prayer), Teresa internalized its key beliefs: the universality of perfection, the superiority of experiential over intellectual knowledge of God, and the indispensable value of humility in the pursuit of spiritual enlightenment. Not surprisingly, this democratization of spirituality proved

threatening to ecclesiastical authorities, especially after the rise of Protestantism and the discovery of the heretical sect of Alumbrados in the 1520s and 1530s. The Index of Prohibited Books (1559), which banned translations of Scripture and most vernacular devotional books, represents a high point in the Church's efforts to regain ideological control over the dissemination of spiritual knowledge. But – and here Carrera departs from Foucault – it was not possible to put the genie back in the bottle. Individuals like Teresa had assimilated the experiential philosophy of knowledge promoted in the guidebooks to recogimiento: “It affected the knowing subjects, transformed them and left them with a feeling of inner empowerment which... encouraged them to ...continue to enjoy their right to receive knowledge directly from God” (p. 85).

In subsequent chapters, Carrera further challenges Foucault's paradigm, carving out a role for individual agency in the formation of identity. Specifically, she disputes Foucault's view of sacramental confession as an instrument of ideological repression. The power confessors could exercise over penitents was real, she argues, but it was not as rigid and univocal as it appears in the abstract. For one thing, the Catholic Reformation had proposed new guidelines for confession, emphasizing its pedagogical, consolatory, and therapeutic purposes. The Council of Trent had also tried to raise the moral and intellectual standards of the clergy. Ironically, these high standards gave penitents a certain amount of leverage when their confessors failed to live up to expectations. In Teresa's autobiography, for example, she criticizes her confessors' lack of virtue, theological knowledge, and

spiritual experience, and in the process asserts her own knowledge claims. We should not, therefore, interpret Teresa's criticism of her confessors as evidence of her victimhood (the prejudiced view of "gender studies" criticism, according to Carrera [108]), but rather as an indication that the institution of confession created a framework in which individuals were encouraged to explore and voice their own ideas, doubts, and feelings. Carrera lucidly details the history of Teresa's frustrated search for good spiritual direction, and she rightly points out the flexibility of the confessional power relationship (Teresa at times became the teacher and spiritual advisor to her confessors). Unfortunately, Carrera has overlooked some important work on late medieval and early modern confessor/penitent relationships (the studies of Jodi Bilinkoff, John Coakley, and Patricia Ranft come to mind). Had she been familiar with this scholarship, she would have realized that gender studies are not synonymous with victimology.

In her final chapter, "Writing the Self (1562-1565)," Carrera analyses how in *Libro de la vida* Teresa adapted pre-existing models of life-writing – specifically female hagiographies and Augustine's Confession. Like the saints, Teresa conceives of her life in terms of a universal pattern leading from error to grace. But she also departs from received models in important ways. Unlike the female saints of the *Flos Sanctorum*, she makes no claim to childhood sanctity or supernatural virtue. And unlike Augustine, Teresa did not experience a single conversion experience; rather, her spiritual progress was slow and stumbling. Carrera attributes these modifications to Teresa's persistent belief in *recogimiento's* universal call to perfection. In other words, Teresa sought not only to comply with her confessors'

mandate to explain her mental prayer method but also to inspire and teach other potential readers (and practitioners of prayer) with the example of her own life. By stressing her spiritual set backs, she was able to impart to these readers the need for perseverance in prayer, implicitly likening the spiritual labor involved to the labor of works. Carrera disputes the argument that Teresa's sex was a significant factor in her choice of narrative and rhetorical strategies. Instead, she attributes such linguistic features as her repeated self-abasement and self-accusation to the influence of the Augustinian model, which creates a gap between the narrator's superior moral perspective and the inexperienced protagonist's erring ways. Although Carrera constructively calls attention to *Vida's* exemplary discourse, she does so at the expense of its apologetic discourse. The *Vida* is an auto-exemplum, as she argues, but it is much more – it is a forensic testimony, an attempt to make an end run around the Inquisition, a plea for apostolic usefulness, an excuse to settle old scores, and a woman's intimate letter to a male spiritual friend (her most recent confessor, García de Toledo). Carrera fails to see that Teresa's dueling discourses of self-justification and self-accusation are multi-valent and multi-purpose.

In sum, Carrera succeeds admirably in her goal of elucidating the textual models and controversies that underlie Teresa's religious practices and her self-presentation in *Vida*. She provides expert guidance through the theological maze of *recogimiento*, *dejamiento*, and *alumbradismo* and gives lucid explanations of the turmoil that swirled around affective spirituality in sixteenth-century Spain. But her dismissive attitude toward issues of gender is puzzling, especially since gender critics have been pioneers in the kind of Foucaultian critique she proposes. She

certainly deserves credit for demonstrating that sixteenth-century Catholicism was, in important respects, sexually egalitarian: humility and obedience were held up as virtues for all Christians, male and female. But does it follow that gender ideologies are therefore irrelevant? In a culture that excluded women from an active apostolate and from theological discourse, in a culture that associated them (preferentially if not exclusively) with heresy, demonic possession, and religious hypocrisy, would men and women have experienced religious authority in the same way? In a culture deeply suspicious of female sexuality would women have formed the same bonds as men with their spiritual directors? Would they have internalized and acted out the requirements for humility and obedience identically? These are questions that deserve attention.

*Alison Parks Weber*

**Krzysztof Sliwa: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra. Estudios de Literatura 95*. Kassel: Reichenberger 2006. 833 páginas.**

Es lugar común lamentar lo poco que sabemos de Cervantes. Libros como *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, donde Krzysztof Sliwa glosa la documentación cervantina que tan bien conoce, sugieren lo contrario. Esta biografía comprende cuatro capítulos, índices onomástico y geográfico, y bibliografía. Los capítulos primero, segundo y cuarto se centran en los ascendientes de Cervantes y de su mujer; el tercero, el más extenso, glosa cronológicamente los documentos propiamente cervantinos. El infatigable cervantista polaco se apoya en recopilaciones documentales propias y ajenas y en un

profundo conocimiento de las biografías cervantinas. Su propósito es contar la vida de Cervantes “con criterio estrictamente científico” (p. XIX). Destacado rasgo de su escritura es, sin embargo, el uso constante de citas cervantinas para hacer aseveraciones sobre el pensamiento, la ideología o la personalidad del autor del *Quijote*. Este tipo de argumentación se asienta sobre las movedizas arenas del (con)fundir autor y voz narrativa, y no siempre beneficia a la inmensa sabiduría cervantina que Sliwa atesora.

La obra presenta algunos descuidos. Se puede discrepar de la autoría cervantina de *Latía fingida*, como hace Sliwa, pero no afirmar que “todo cervantista de relieve” concuerda en que estas atribuciones cervantinas surgen de “teorías ridículas” (p. XXIII). Hay una ilustre genealogía pro atribución (Navarrete, Gallardo, Apráiz, Bonilla, Astrana) y reciente está la edición de las *Novelas ejemplares* (Barcelona: Galaxia Gutenberg 2005), a cargo de Jorge García López y Javier Blasco, quienes también atribuyen *La tía fingida* a Cervantes.

Inversamente, la “Carta a don Diego de Astudillo Carrillo” (Sliwa 549 y 573), es una atribución, y así habría que señalarlo. Sorprenden en el índice las ausencias de Gerónimo de Passamonte y del *Quijote de Avellaneda*. También, encontrar a Quevedo indexado como “Gómez”.

Esta obra se habría beneficiado de una enérgica revisión. Abundan excursos y redundancias: el epitafio de Francisco de Urbina (preliminares del *Persiles*) se repite, íntegro, en las páginas 168, 209 y 610. Hay bastantes erratas y solecismos, así como algunos anglicismos. Con todo, hay que saludar *La vida* como una aportación fundamental para los estudios cervantinos.

*Carlos M. Gutiérrez*

**Francisco de Medrano: *Diversas Rimas*. Edición, introducción y notas de Jesús Ponce Cárdenas. Sevilla: Fundación José Manuel Lara 2005. CLXII + 481 páginas.**

La atención detenida y en profundidad del manierismo español es una asignatura pendiente de los estudios de poesía del Siglo de Oro. El deslinde entre una estética barroca y una manierista no es fácil de trazar, pero, sobre todo, faltan ediciones modernas de los autores que formarían el canon manierista, con textos bien fijados, datos actualizados y bien anotados. El presente libro viene, en buena parte, a llenar este vacío, pues aunque se trata, evidentemente, de la edición de uno de los más sobresalientes representantes de esta estética, constituye a la vez un buen punto de partida para un estudio más general del manierismo español. Es de destacar, a este propósito, la importante labor que en este sentido está llevando la Fundación José Manuel Lara con su colección de “Clásicos andaluces” dando a la luz en un precioso formato ediciones solventes, a cargo de especialistas de prestigio, de este conjunto de autores, que merecen más atención de la que hasta ahora se les ha prestado, como es el caso de Francisco de Rioja o Juan de Arguijo.

Francisco de Medrano es igualmente un ejemplo paradigmático de poeta de alta calidad con escasa atención editorial. Hasta hace poco contábamos tan sólo con la clásica edición de Dámaso Alonso, realizada con la colaboración de Stephen Reckert (Madrid: CSIC 1958), después reeditada para la editorial Cátedra en 1988, con un resumen de su estudio *Vida y obra de Medrano*, publicado en 1948. Ahora tenemos en nuestras manos la que se puede considerar como la definitiva y canónica edición del autor sevillano.

Para empezar, Jesús Ponce lleva a cabo una cuidadosa puesta al día de los

datos biográficos sobre el poeta a la luz de nuevos documentos sacados a la luz, como son “diversos textos notariales exhumados en archivos sevillanos, veinte cartas escritas por el Padre General Claudio Aquaviva o remitidas al mismo, dos informes secretos acerca del temperamento del escritor elaborados por sus superiores en la milicia ignaciana, así como el análisis de una colección de poemas de circunstancias que proporcionan información indirecta sobre sus estancias castellanas” (pp. xi-xii). Se trata de documentos fundamentales no sólo para completar la biografía del autor sino también para conocer algo más de su temperamento y del desarrollo de su obra. Igualmente, el apartado que Ponce dedica a la formación del poeta y sus relaciones poéticas (“De libros y amistades”) es esclarecedor en cuanto que constituye un exhaustivo rastreo de las influencias y los préstamos que confluyen en la obra de Medrano y lo sitúan perfectamente en la estética de su época. Principalmente destaca Jesús Ponce la impronta de Fray Luis de León en la etapa de formación poética del jesuita, que tiene que ver probablemente con el horacianismo que demuestra el autor al convertirse en uno de los más conspicuos traductores y adaptadores de las odas del venusino.

La principal dificultad con que se encuentra el editor de Medrano, como señala Ponce, es por una parte lo fragmentario de la obra transmitida y por otra la doble estética en que se pueden agrupar los poemas conservados y que responden a un ciclo juvenil de su etapa jesuítica de carácter religioso-moral y un ciclo amoroso-moral con abundante influencia horaciana, que constituye un cancionero que el autor organizó en vida, pero que dejó incompleto, y al que falta entero un más que probable cuarto libro, que habría quedado en proyecto. La *editio princeps* de la obra de Medrano, *Remedios de amor de*

*don Pedro Venegas de Saavedra. Con otras Diversas Rimas de don Francisco de Medrano* (1617), publicada póstumamente desbarata y desdibuja el orden del cancionero que en opinión de Jesús Ponce tenía el autor.

El editor, por tanto, toma dos decisiones. En primer lugar, la de dar el cancionero de juventud como apéndice, debido al menor interés de esta etapa creativa y a su menor calidad poética si la comparamos con la etapa de madurez. Efectivamente, se trata en su mayor parte de poemas de circunstancias y de recreaciones, en ocasiones fatigosas, de conceptos religiosos. No obstante, la parte moral y la formación jesuítica, sobre todo por lo que respecta a la traducción de Horacio, pasará a su etapa madura.

La segunda decisión, y la fundamental, es dar protagonismo al cancionero medranesco de las *Diversas Rimas* y tomar como base para la edición, no la *princeps* por las razones ya aludidas, sino el manuscrito B.N.M.-3.783, que en opinión del editor presenta el orden que el autor pretendía para su cancionero inacabado. Esta decisión viene fundamentada por un exhaustivo estudio de la macroestructura del cancionero medranesco puesto en comparación con otros cancioneros españoles e italianos, teniendo siempre en cuenta el carácter fragmentario y no acabado del conjunto y el enigma que supone el proyectado libro IV, cuya hipotética existencia viene avalada por la división de la obra de Horacio en cuatro libros, que serviría de modelo a Medrano. Este estudio, completo y convincente, de la macroestructura del texto demuestra cómo la ordenación de la *princeps* no se puede sostener por inconsistencias internas y no representa, desde luego, la última voluntad del poeta.

Es este ciclo de madurez en el que se centra Ponce para estudiar a fondo la poe-

sía y la estética de Medrano, y el que permite situarlo como “un autor que, sin duda, corona la poesía manierista, un autor en el cual tan sólo se atisban indicios de una línea muy minoritaria en el Barroco (el clasicismo)” (p. LXVIII). Quiero destacar en especial, porque no suele ser corriente en estudios de poesía áurea, el que Ponce dedique un apartado de su introducción al problema de la enunciación y las máscaras del poeta. Se trata de un asunto fundamental porque sirve, en primer lugar, para corregir la lectura excesivamente biográfica y romántica que hizo Dámaso Alonso del cancionero medranesco e insertar éste en una lectura en clave literaria más acorde a los cánones de la época y a las convenciones generales de la lírica. Se propone, en definitiva, una lectura “exclusivamente literaria” y que se acerque más a “la intención original de un creador manierista que sabía, con Torquato Tasso, fingir ‘de gli affanni istorie in carte’” (p. LXXXIII). Se trata de poner el texto en relación con una tradición literaria y no con una trayectoria vital.

Así, el cancionero de Francisco de Medrano se puede considerar dividido en dos bloques o ciclos, el primero de los cuales está dedicado a Flora, ciclo dominado, según Ponce, por la espiritualidad que se desprende de la isotopía de la mirada. El segundo tiene como dedicatoria Amarilis, y resulta ser el más extenso y el más interesante ya que muestra otra construcción del enunciador lírico donde es dominante el sentimiento de melancolía, conseguido a través de la asimilación de tradiciones literarias y científicas y de su plasmación poética a través de diversas estrategias textuales. Ponce rastrea las características del personaje melancólico en la tradición clásica y humanista y ve cómo se cumplen en el personaje que Medrano hace enunciador de sus poemas, y que resulta en un marcado contraste con

respecto al libro I. Un elemento fundamental en este cambio es la asimilación de la poesía horaciana de la que Medrano es magnífico traductor: “el carácter fuertemente sensual que impregna los amores entre Amarilis (la beldad morena que con estudiada gracia ‘tuerce el cuello’ a los ‘ardientes besos’ del yo lírico) y el locutor poético presenta en realidad la coloración de una melancolía lasciva que Medrano ha llegado a aprender en su adaptación de las fuentes horacianas” (p. LXXXIX).

Y en la influencia de Horacio hay que insistir, pues no debemos olvidar que nos encontramos ante un cancionero no sólo amatorio sino moral, trufado por las traducciones de Horacio. Por ello el editor establece con acierto el trasfondo filosófico-moral del libro en capítulo aparte. Ponce señala especialmente tres valores de la ética horaciana que pasan a la reescritura de Medrano: el valor de la amistad, la renuncia de una vida activa y la autarquía como máximo ideal de vida.

El carácter puramente literario, y en todo caso ficcionalizado, de la experiencia que refleja la poesía de Medrano viene bien avalado por el extenso conocimiento que Jesús Ponce pone en marcha para demostrar las influencias de autores italianos y para desentrañar cuestiones de preceptiva y estética, sobre todo en lo que toca a la tópica horaciana y el problema de la imitación y los distintos modos de traducción poética que se consideraban en la época, con la comparación de las traducciones de Medrano con las de sus predecesores españoles. Los aspectos más formales, sin embargo, necesitarían, en mi opinión, de un desarrollo mayor, ya que Jesús Ponce destaca únicamente los estilemas más representativos de la lengua medranesca. Si bien esta aparente carencia se ve compensada por los estudios estilísticos que acompañan a cada poema en particular.

Finalmente se dedica un capítulo a la recepción de Medrano y su lugar en la historia de la literatura, que tiene la virtud de querer romper esa dicotomía establecida por la historiografía decimonónica entre la escuela andaluza y la escuela castellana de poesía áurea, o escuela sevillana (con Herrera a la cabeza) y escuela salmantina (con Fray Luis de León como máximo exponente).

Después de esclarecer la historia textual de la lírica de Medrano, la edición se ha hecho con criterios claros y consecuentes, y, como ya se ha dicho, dando protagonismo al cancionero de madurez, al que se añaden “Otros poemas” no recogidos en el manuscrito que sirve de base, y dejando el cancionero religioso-moral de juventud como apéndice. Cada poema va encabezado por un comentario general y seguido de unas precisas notas que abarcan desde la aclaración léxica o enciclopédica hasta el establecimiento de fuentes y aportaciones de análisis estilístico. El resultado es una edición definitiva de Medrano y sorprendentemente libre de las erratas que suelen afectar a estos textos.

*Ángel Luis Luján*

**Carlos M. Gutiérrez: *La Espada, el Rayo y la Pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press 2005. 348 páginas.**

Durante los últimos años los hispanistas hemos presenciado cómo se desintegra lo que Daphne Patai denominó el Theory's Empire y cómo comienzan a prevalecer los estudios literarios de tipo contextual, herederos del nuevo historicismo. El libro de Carlos M. Gutiérrez es un muy positivo ejemplo de estas últimas tendencias, que debemos colocar al lado de los

estudios de Viala, en lo que respecta a la literatura francesa, y a los de Elizabeth Wright y Julio Vélez Sainz en lo que concierne a la española. Como estos autores, Gutiérrez pretende colocar la poesía áurea en el ambiente socio-cultural del momento, esta vez tomando como modelo la carrera literaria de Francisco de Quevedo y adaptando al estudio del Siglo de Oro español la teoría de campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

Aunque el título del libro sugiera un mayor énfasis en la obra de Quevedo, lo cierto es que su parte más interesante y profunda es la dedicada al campo literario de la España áurea, tarea que Gutiérrez lleva a cabo en los tres primeros capítulos de la obra. En ellos el autor evalúa las teorías que Bourdieu diseñó para analizar la Francia de finales del siglo XIX y explica cómo se pueden utilizar para estudiar el reducido espacio del Madrid del siglo XVII. En la Villa y Corte, la poesía funcionaba como lo que Bourdieu denomina “capital cultural”. Es decir, la poesía servía como un símbolo de poder que los nobles necesitaban exhibir como tal, y que los propios escritores podían utilizar para alcanzar otros modos de “capital simbólico” (honorés, títulos) o, incluso, “capital económico” (bienes materiales), que podía llegar en forma de una merced económica, una prebenda, o un puesto remunerado en la corte. Además, Gutiérrez encuentra una nueva e interesante analogía entre la Francia del siglo XIX y la España áurea que otorga relevancia a las ideas de Bourdieu: durante el siglo XVII apareció en España el primer “mercado de masas” para la literatura (gracias a la imprenta, a la progresiva alfabetización de la población y a los corrales de comedias). Por ello, los escritores pudieron acceder desde ese momento directamente al capital económico, aunque a cambio sufrirían directamente las presiones del mercado,

de las que antes se hallaban protegidos. El campo literario del XVII se escindió de modo análogo al del XIX entre productores de literatura de masas y productores de literatura privilegiada, entre escritores que accedían directamente al capital económico –los que ganaban más dinero– y escritores que poseían más capital cultural –los que gozaban de mayor prestigio–. Gracias a esta demanda “masiva” y a la concentración de patronazgo en la corte, el Madrid de 1600 se convirtió en “el primer campo literario español” (p. 50).

Partiendo de estos preceptos, y tras presentar un animado panorama de la situación del mundo de las letras durante la primera mitad del siglo XVII español, Gutiérrez examina la producción de los autores áureos como tomas de posición mediante las cuales los literatos reaccionaban a las condiciones del campo e intentaban influir en él. Así, Lope aparece dominando el mercado “de masas” gracias a su producción teatral, aunque al mismo tiempo el Fénix siempre se esforzó por cambiar de posición en el campo y por obtener un mayor capital cultural con su poesía lírica y épica. Por su parte, Góngora buscó conscientemente escribir una poesía difícil y erudita y así se apropió del nicho contrario a Lope: la producción del madrileño obtuvo elevado capital económico pero escaso capital cultural; la de su rival cordobés generó pocos ingresos directos pero le aportó prestigio y la admiración de nobles y eruditos. En esta coyuntura, Quevedo decidió que Lope estaba sólidamente asentado como dueño de la posición de autor masivo y de éxito, y decidió atacar el nicho de Góngora. De este modo, algunas de las características más peculiares de la poesía de Quevedo se revelan como consecuencia de su toma de posición: su admiración por el Fénix le sirvió para presentarse como una alternativa prestigiosa a la poesía del famosísimo

Lope; sus ataques contra Góngora y los cultos para crear expectación y dar muestras públicas de su ingenio; su cultivo de una poesía erudita pero de estilo diverso al cultista para reivindicar una ascendencia de poetas castellanos que se remontaba a Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León.

Gutiérrez también examina la relación de Quevedo y los escritores áureos con la corte, que era una fuente concentrada de prebendas, y que por tanto servía para que los literatos de la época transformaran su capital cultural en capital económico, su prestigio en dinero. Se trataba de una apuesta a largo plazo: con su toma de posición en el campo literario Quevedo renunció a la producción de masas de Lope, que producía dinero con rapidez, y escogió una producción restringida, más prestigiosa, que llamaría la atención de la corte y obtendría puestos oficiales en ella (cronista real, bibliotecario real, secretario, etc.). Asimismo, Gutiérrez analiza la consecuencia de esta conexión entre Quevedo y la sociedad cortesana: aunque el literato adquirió gran capital simbólico y prestigio, se vio obligado a interactuar con el poder debido a sus cargos en la corte, y ello provocó los acentuados vaivenes en su vida política que tanto llaman hoy en día la atención del lector. Gutiérrez ve en esta participación en el mundo del poder la principal característica de la poesía de Quevedo, que instrumentaliza siempre la literatura “con propósitos extraliterarios, a menudo políticos” (p. 269). Por ello, Gutiérrez concluye, al contrario que Borges, que lo que distingue a Quevedo de sus coetáneos es “ser menos un escritor que una dilatada, sostenida y compleja interacción político-literaria” (p. 271).

Gutiérrez acompaña al lector a estas interesantes conclusiones con un estilo claro y ameno, que alcanza momentos de brillantez. De hecho, contribuye decisivamente a explicar las teorías de Bourdieu

en castellano, de modo que, incluso para los no especialistas en la poesía áurea, el libro resulta valioso como una exposición de las ideas del sociólogo francés. Además, las introducciones de Gutiérrez al funcionamiento del campo literario del siglo XVII, al ambiente de la época y a los entresijos de la corte, reúnen las raras virtudes de la claridad, el rigor y la gracia. De este modo, el libro se revela como algo más que un innovador y sólido análisis de la poesía de Quevedo. Resulta asimismo altamente recomendable como introducción a la literatura de la época en general: su claridad le avala como introducción pedagógica, su rigor como recordatorio para los mejores expertos, y su gracia como una lectura amena para cualquier aficionado a la literatura.

*Antonio Sánchez Jiménez*

**Luciano García Lorenzo (ed.): *La construcción de un personaje: El gracioso*. Madrid: Fundamentos 2005. 459 páginas.**

Si bien su tema es “el gracioso”, este volumen no inspira a la risa o la jocosidad. Al contrario, es una antología de diecinueve estudios y una bibliografía actualizada, escritos con notable seriedad académica y un riguroso compromiso con la renovación de perspectivas sobre este personaje cómico de las tablas áureas. La búsqueda de miradas renovadas es una consigna que se anuncia desde el prólogo, donde García Lorenzo subraya que el gracioso “no es un tipo absolutamente predefinido, repetitivo, moldeado ya en la tradición teatral y calcado luego en cientos de obras de decenas de autores” (p 7). Estas palabras preliminares hacen eco de manera consistente en cada uno de los artículos



publicados en esta antología, en la que investigadores contemporáneos del teatro clásico español –con intereses y escuelas muy diversas– reavivan un debate crítico de larga data, proponiendo una lectura del donaire que lo despoja del mito crítico que, frente a otras dramaturgias nacionales, denunciaba la falta de individualidad y psicología de los personajes teatrales españoles. Destacando lo particular frente a lo genérico, lo propio frente a lo homogeneizador, cada uno de los artículos desafía la tradición del hispanismo estructuralista iniciada en los años sesenta, cuando el gracioso y otros personajes dramáticos se estudiaban sólo como una función dramática, igual a sí misma, en cada libreto, en cada representación.

*La construcción de un personaje: El gracioso* está organizado en cuatro partes. La primera, “Inicios”, se concentra en los factores históricos y literarios que se articulan en la creación y fijación de la figura del donaire desde el siglo XVI. Así, Alfredo Hermenegildo revisa el teatro primitivo español de Encina, Ávila y Fernández entre otros y las características de sus bobos y pastores. María Grazia Profeti señala la presencia de las compañías italianas de comedia del arte en la Península y su incidencia en el imaginario de los poetas españoles de la comedia nueva. Jesús Gómez se enfoca en la década de 1620 y las primeras obras de Lope junto a Mercedes de los Reyes Peña, que subraya la importancia del contemporáneo de Lope, Juan de la Cueva.

“Morfologías”, la segunda parte del volumen, presenta doce artículos con propuestas muy dispares en sus objetivos específicos, pero que coinciden en retratar la etapa madura del gracioso en los corrales de comedia del siglo XVII. Los trabajos de Ruano de la Haza, García Lorenzo, Rubiera Fernández y Laura Dolfi se ocupan de obras específicas (*La villana de Getafe*,

*La discreta enamorada*, *La hija del aire*, *Las firmezas de Isabela*) con un análisis textual interesado en definir los rasgos específicos de determinados graciosos. Abraham Madroñal y Sáez Raposo se centran en la figura histórica del actor Cosme Pérez y el gracioso favorito de la audiencia del XVII creado por él, Juan Rana: mientras Madroñal propone una lectura intertextual cervantina para iluminar los rasgos entremesiles del personaje de Sancho, Sáez Raposo sugiere algunos rasgos prototípicos del lenguaje escénico propio de Pérez y su personaje. María Luisa Lobato procede comparativamente con diversas obras y autores y analiza la retórica de la *captatio benevolentiae* en boca del gracioso. Las mujeres, tanto sobre el tablado como detrás de bambalinas, tienen su lugar en esta sección: Joan Oleza se ocupa de las “damas donaire” y las damas disfrazadas de varón que existen en el teatro áureo desde muy temprano. Teresa Ferrer Valls caracteriza los graciosos de dramaturgas como Leonor de la Cueva y Silva, Ángela de Acevedo, María de Zayas y Ana Caro entre otras. Por su parte Pedraza Jiménez, Ruiz Ramón y Díez Borque se enfocan en “graciosos de autor” con tres trabajos que analizan textos significativos para el estudio de los estilos definidos de comicidad de Tirso, Calderón y Rojas Zorrilla.

La tercera sección, “Pervivencias”, delinea los modelos de comicidad posteriores al gracioso áureo. María Angulo Egea examina la evolución del donaire en las tablas del siglo XVIII, desde principios de siglo –como continuidad con la tradición del XVII– hasta un momento más tardío de renovación, en que el gracioso ya no se adaptaba a los nuevos gustos del teatro sentimental burgués. Como Profeti en la primera sección, Fernando Doménech Rico se centra en la presencia en España de las compañías italianas de la *commedia*

*dell'arte* y en su influencia sobre las nuevas técnicas actorales, más gestuales y acrobáticas, de los graciosos españoles dieciochescos. César Oliva trasciende el siglo XVIII y cierra la sección con un estudio más abarcador sobre la técnica teatral de los cómicos españoles, desde el siglo XVII hasta el XX.

El volumen concluye con una “Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)”, a cargo de Esther Borrego Gutiérrez, que reúne cerca de cincuenta títulos, entre diccionarios, artículos, actas de congresos y libros monográficos. Después de la de María Luisa Lobato, publicada en 1994, ésta es la bibliografía más actualizada y completa sobre el gracioso con la que cuenta el estudiante, el crítico, el director o el intérprete de teatro clásico hoy. Enumerar estos cuatro posibles lectores de *La construcción de un personaje: El gracioso* no es gratuito, pues es un manual de consulta obligatoria para todos ellos. La conjunción de lecturas textuales y escénicas por parte de hispanistas de variadas generaciones y geografías, de los dos lados del Atlántico, hace de este libro un recurso adecuado para expertos y curiosos atraídos por la comicidad y las gracias de un personaje que, después de leer este volumen, nadie se atrevería a llamar ancilar.

Noelia Cirnigliaro

**Jutta Held (ed.): *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Vervuert 2004. 368 páginas.**

El libro reúne una serie de ensayos sobre la cultura y el arte eclesiásticos del siglo XVII en España. Los trece textos, escritos unos en alemán, otros en español, se

agrupan en tres apartados. Uno trata de las artes en el contexto de las fiestas de los santos; otro de la semántica de nuevos idiomas pictóricos y el tercero de la política eclesiástica de las imágenes en el contexto de las órdenes y cofradías religiosas.

David Sánchez Cano describe, basándose en fuentes de la época, las fiestas y ceremonias en honor de tres santos –San Isidoro, San Pedro de Alcántara, Santa María Magdalena de Pazzi– en el año 1669. Demuestra que la procesión tuvo lugar siguiendo el ejemplo de la procesión del Corpus, con sus gigantes y sus tarascas, etc. Se reconstruye el camino de la procesión incluyendo la significación simbólica de las estaciones de la misma.

María Jesús Sanz, tratando la “Representación plástica de las fiestas de la Inmaculada en el primer cuarto del siglo XVI”, se detiene particularmente en un análisis detallado del cuadro tan rico en detalles de Juan de Roelas, *La Inmaculada Concepción* (1616). Según Sanz, el cuadro presenta “la mayor y más completa justificación doctrinal de la Inmaculada, pues en él se conjugan las tradiciones bíblicas con las más modernas teorías de las órdenes religiosas”.

Valeska von Rosen estudia –siguiendo las investigaciones de Víctor Stoichita al respecto– una serie de cuadros de El Greco en los que se representan visiones. La autora establece una distinción entre visiones y apariencias. Demuestra cómo El Greco desarrolla distintas técnicas pictóricas para figurar la oscilación entre presencia y representación.

Margit Kern presenta un análisis muy preciso del cuadro de *La adoración de los pastores* (1612-1613) de Juan Bautista Maino. Lo interpreta como una ingeniosa configuración de la historia del sacrificio: a partir del pagano sacrificio humano pasando por la pascua judía hasta el sacrificio cristiano.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos estudia el arte eucarístico después del concilio tridentino, refiriéndose en especial al “influjo en la pintura española de las ideas religiosas impulsadas por el Concilio de Trento y la Contrarreforma” y Gabriele Saure reconstruye el programa iconográfico y la ideología artística de la iglesia de la Anunciación construida por los jesuitas en Sevilla. Ambos textos destacan por una erudición plena de conocimientos cuya riqueza en detalles no se puede referir.

Juan Miguel González Gómez estudia la devoción mariana en la Sevilla del siglo XVII dedicándose detenidamente al análisis del programa iconográfico del antiguo retablo mayor del convento de Monte Sión: una serie de cuadros que representan –según los misterios del rosario mariano, o sea, desde la perspectiva particular de la Virgen– los acontecimientos más importantes de María y de la redención cristiana desde la Anunciación hasta la Asunción. Los cuadros testimonian “la secular devoción mariana” de los franciscanos y, además, “su perfecta adecuación y disponibilidad a los intereses espirituales y sociales de la Contrarreforma”.

El ensayo de Jutta Held, de más de cincuenta páginas, constituye la contribución más amplia al libro. Después de una larga exposición muy instruida de la historia de la Orden de los Mercedarios, sobre todo de sus mitos y leyendas fundacionales, analiza dos ciclos de imágenes del siglo XVII cuya ejecución fuera encargada por la Orden. Los dos ciclos realizados con un intervalo de aproximadamente una generación manifiestan el cambio de la autorrepresentación ideológica de la Orden de los Mercedarios.

Sin embargo, cuando Held asocia los cuadros de Zurbarán que representan una visión, con la experiencia interior de los místicos y la interpreta como una subjetivación de la fe cuyo efecto sería la trans-

formación de las visiones en imaginación subjetiva, está ofreciendo una explicación que no cuadra con la estructura de la experiencia interior ni constituye una interpretación adecuada de los cuadros de Zurbarán. Cuando Pedro Nolasco tiene la visión de San Pedro en el famoso cuadro del Prado, de ninguna manera está fuera “de la colectividad eclesiástica y del espacio de la ortodoxia, o sea fuera de la iglesia, comunicando para sí mismo y sin la mediación de una institución eclesiástica con San Pedro”. Después de todo, tiene su visión revestido de sus ornamentos sacerdotales, lo que le acredita, precisamente, como representante de la institución. Held, finalmente, acerca los cuadros de Zurbarán al mundo de los alumbrados y, al mismo tiempo, se extraña de que los Mercedarios ortodoxos que los encargaron no se dieran cuenta de su supuesta heterodoxia. Este mismo hecho debería haberle inspirado sospechas acerca de tal suposición.

Michael Scholz-Hänsel analiza el edificio del convento de los Capuchinos de Madrid construido después del auto de fe de 1632 en el lugar de la casa de los condenados y terminado hacia 1650. Analiza el programa pictórico del convento en el contexto del paradigma de la confesionalidad de la edad premoderna. La interpretación carece un poco de la dimensión política, puesto que no se explica suficientemente por qué, después de la Paz de Westfalia, hicieron falta imágenes propagandísticas, sobre todo dado que en España no hubo ninguna confesionalización.

José Fernández López ofrece una lectura del programa iconográfico de la iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla dentro del contexto ideológico postridentino. La serie de imágenes presenta “un claro carácter eclesiológico” sin olvidar algunas de las devociones particulares sevillanas, la del rey San Fernan-

do canonizado en 1671 y venerado ya durante todo el siglo o la devoción mariana, particularmente la de la Inmaculada Concepción.

Petra Potthoff, finalmente, se ocupa de la Hermandad y Casa-Hospicio de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. Analiza la arquitectura y el programa iconológico centrándose en el rey San Fernando e interpretando la “promesa iconográfica” de los cuadros como una “consolidación general y superación de la crisis” del clero sevillano. “La Hermandad se presenta como un portador activo del orden”.

*Gerhard Poppenberg*

**Phyllis Zatlin: *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters 2005. 222 páginas.**

El controvertido oficio de traducir teatro no ha recibido, ni mucho menos, el interés que se merece por parte de traductólogos y estudiosos del género. Camuflado bajo el manto de la traducción literaria, se ha visto durante mucho tiempo eclipsado por la –quizás desmedida– atención dedicada a los avatares inherentes a la traducción de narrativa y, sobre todo, de la poesía, de modo que, hasta fecha reciente, son muy pocos los que dedicaron alguna línea a poner de relieve la dificultad que entraña cambiar de lengua y escenario una pieza pensada, en principio, para una cultura y un público diferentes. De hecho, no sería hasta el año 1980 cuando sale a la luz el primer libro dedicado en su totalidad a la traducción dramática, publicación ésta que, de la mano de Ortrun Zuber, dio el pistoletazo de salida para la formación de una nueva rama en los Estudios de Traducción centrada, precisamente, en las pe-

culiaridades del género dramático. Veinticinco años después, y ya relativamente superado el páramo investigador dentro de esta disciplina, no está, ni mucho menos, todo hecho; éste es el espíritu con el que nace *Theatrical Translation and Film Adaptation* (Multilingual Matters): el deseo –tal y como nos anticipa su autor, Phyllis Zatlin, en la introducción– de sumarse a la creciente lista de estudiosos atraídos por la traducción dramática, una nómina que, aunque alentadora, aún se antoja insuficiente. Y es que el texto dramático, por su doble condición de guión teatral y de texto para ser representado, conlleva toda una serie de dificultades en su traducción que hacen del teatro un género que exige la puesta en práctica de estrategias traductorales diferentes a las, qué duda cabe, aplicadas en la traducción de un poema o una novela.

Zatlin plantea su estudio desde un supuesto eminentemente funcional: el de la traducción de un texto dramático cuyo destino no es la lectura, sino su futura representación; de ahí el carácter práctico que respira esta publicación, en la que los traductores, con sus problemas y soluciones, sus luces y sus sombras, se convierten en absolutos protagonistas, y con los que el autor se identifica plenamente dada su condición de veterano traductor teatral. Por eso no sorprende particularmente que arranque esta andadura con un cuestionario –que se incluye a modo de apéndice– enviado por el propio Zatlin a un número determinado de colegas y mediante el cual pretende poner de relieve las cuitas a las que éstos deben enfrentarse actualmente en su labor profesional, tanto en la escena europea como en la norteamericana. Y es que, como queda reflejado en el título del primer capítulo (“In theatrical translation, there is no lack of conflict”), hablar de traducción de teatro implica hablar de conflictos y de una constante toma de decisio-

nes en las que entran en juego la sensibilidad de autores y traductores, la censura (solapada o directa), los choques entre culturas..., y que condicionan al traductor dramático. Es este, sin duda, uno de los puntos fuertes de *Theatrical Translation*..., esto es, la constante ejemplificación a partir de traducciones de obras contemporáneas o clásicas con autores, escenarios y fechas concretas, en un intenso y encomiable trabajo de documentación que, como no podía ser de otra forma, también se pone de relieve en los capítulos segundo y tercero. En el primero de ellos, Zatlín otorga la palabra a los traductores teatrales, que dejan oír su voz tanto sobre cuestiones estrictamente lingüísticas (cómo hacer aceptable una obra traducida a otra lengua) como sobre otras marginales al hecho teatral per se, entre las que se incluyen el plagio, la concesión de derechos de traductor o la difícil empresa de conseguir que una traducción se vea finalmente sobre las tablas. En este punto en particular se centra el capítulo tercero, donde queda en evidencia una realidad que se está imponiendo en la actividad traductora del momento dentro de los ámbitos dramáticos: el llamado *networking*, o colaboración entre autores y traductores en busca de un punto en común que satisfaga ambas partes.

Ya en el capítulo cuarto, el autor se pone en la piel del traductor de teatro y menciona toda una serie de conflictos a los que éste debe enfrentarse, los cuales él mismo intenta resolver con contribuciones no teóricas, sino prácticas de obras y autores concretos: así, no pasa por alto la localización de la acción; el escenario y tipo de teatro; el ritmo y la necesidad de que el texto fluya; las implicaciones de la prosa y el verso dramático; la modernización del texto en el caso de los clásicos; la función de las acotaciones escénicas; el tratamiento de títulos, nombres propios, referencias

culturales, nombres de personajes, y cómo resolver si éstos cuentan un chiste, o hablan con un particular acento, o cantan canciones e incorporan música a la función... Las soluciones aportadas, lejos de ser unívocas, ofrecen diversas perspectivas que, con todo, se antojan escuetas dadas las interminables posibilidades del tema, a la vez que hay que lamentar cierta desorganización al mezclar cuestiones meramente lingüísticas con aspectos más próximos a la semiótica. También se plantea la posibilidad real de que un personaje utilice más de una lengua en sus discursos, una cuestión a la que el autor concede todo un capítulo y en donde la variedad de ejemplos aportados arroja múltiples soluciones a partir de mecanismos de domesticación y exotización.

Los tres últimos capítulos amplían su espectro y no se centran exclusivamente en el hecho teatral: así, el capítulo seis trata del doblaje y el subtítulo tanto en cine como en teatro, aunque se dedican apenas tres páginas al subtítulo de este último; en esta misma tónica, el siguiente capítulo se aparta ligeramente del texto en sí para mostrarnos las múltiples posibilidades de éste en otros medios, como el cine y la televisión. Así, salen a la palestra los conceptos de “equivalencia” y “adaptación”, y se nos anticipan casos concretos que aparecen recopilados en el último capítulo, apartado este salpicado de consejos para el ¿adaptador? que quiera llevar una obra dramática a la pantalla.

Se echa en falta, no obstante, una posición más clara en el eterno debate de definir qué es traducción y qué adaptación, una cuestión que provoca cierta ambigüedad en algunos casos, pues a lo largo del libro no es extraño encontrar conceptos como “traducción libre” o “reescritura” que, aunque a veces atribuidos a autores en particular, no hacen sino liar la madeja terminológica. Merecedor

de algunas líneas sería, también, el lenguaje no verbal, dada la dimensión que éste adquiere en el ámbito dramático. También se echa de menos algo más de atención a los sobretítulos en el teatro, aspecto éste que, por novedoso, tendría un interés especial para el lector especializado. Estas pequeñas sugerencias no son óbice, claro está, para exaltar las múltiples virtudes de *Theatrical Translation...*, tanto por su enfoque genuinamente práctico como por su estilo, una prosa clara, directa, despojada de circunloquios y –aunque sin abandonar cierto soporte académico, como refleja la bibliografía presente al término de cada capítulo y al final del libro, así como la profusión de notas explicativas a pie de página– dirigida no tanto al teórico de la traducción como al artífice de que un texto dramático funcione en las tablas de otro país, en otra lengua y ante un público diverso. Además, una buena parte de los múltiples ejemplos que ilustran la publicación están extraídos de textos fuente escritos en castellano que bien el autor bien otros traductores han vertido al inglés, lo que hace su lectura más atractiva para el lector español. Zatlin (profesor de Traducción en la Universidad estadounidense de Rutgers, traductor teatral y autor de numerosos libros y artículos sobre el tema que aquí nos ocupa) se suma pues, y merecidamente, a la cada vez mayor nómina de estudiosos de la traducción teatral que –sin duda– continuará en los años venideros, ya que, como el propio autor manifiesta, su libro no es más que “un punto de partida” de un largo recorrido que, confiemos, dé frutos tan interesantes como este volumen de recomendada lectura.

Jorge Braga Riera

**Joachim Leeker/Elisabeth Leeker: *Text – Interpretation – Vergleich (Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005. XXXIV + 740 páginas.**

El presente volumen corresponde a un homenaje académico con ocasión del 65 aniversario del romanista Manfred Lentzen, catedrático de la Universidad de Münster. El título, elegido por sus discípulos y editores Joachim y Elisabeth Leeker, recuerda tres tareas que ocuparon continuamente al homenajeado: el texto, la interpretación y la comparación. Lentzen explica la literatura a través de sus contextos y tradiciones y busca además fenómenos semejantes para destacar los aspectos singulares de los textos examinados. Teniendo en cuenta lo general del título, que implica aspectos metódicos abiertos sin ninguna reserva en cuanto al contenido, no sorprende que el espectro temático sea muy variado, lo que pone de manifiesto la pluralidad de intereses literarios y campos de investigación de Lentzen.

El libro se divide en cuatro partes según la procedencia de los textos tratados en cada artículo: temas franceses, italianos, españoles y finalmente literatura variada. El libro incluye 49 aportes muy diversos en cinco idiomas, que esta reseña intenta presentar sin entrar en mayores detalles, lo más exhaustivamente posible.

La primera parte contiene diez artículos distintos sobre la literatura francesa del siglo XVI hasta el siglo XX, que a primera vista no tienen nada en común. Sin embargo, siguiendo la lectura se puede notar la correspondencia metódica de varias contribuciones, que consiste en una búsqueda de referencias intertextuales e intermediales. En este sentido Wolfgang Babilas analiza cuatro poemas de Louis Aragon que pueden clasificarse de *ékfrasis* de pinturas de Picasso. De las referen-

cias entre poesía y arte trata también el artículo de Cornelia Klettke sobre el poema *Les Phares* de Charles Baudelaire, que plantea la cuestión del rol del pintor y de las obras de arte del Renacimiento a objeto de explicar más bien su función dentro de la arquitectura poetológica de *Les Fleurs du Mal*. Además Sylvia Schreiber nos presenta relaciones entre literatura y arte en torno al escultor y retratista Alberto Giacometti que puede situarse alrededor del grupo surrealista.

En lo referente a la intertextualidad, Susanne Heiler analiza unas novelas de Le Clézio, las que ella describe como *ré-écriture* posmoderna de textos literarios anteriores como *Robinson Crusoe* o *Paul et Virginie*. Además Heiler muestra que Le Clézio relaciona la intertextualidad con la heterotopía (en el sentido de Foucault) y, dentro de ella, la utopía que le abre espacios textuales libres. Ulrich Prill se refiere también a las relaciones intertextuales para aclarar el ‘fenómeno Houellebecq’, que fue celebrado en Francia como un autor de culto en el centenario y que provocó al mismo tiempo endiosamiento y antipatía. Así Prill consigna no sólo relaciones con las ciencias como la biología molecular, la genética y la física cuántica en la célebre novela *Les particules élémentaires*, sino también con la época romántica alemana así como con pretextos eróticos y libertinos de la literatura francesa.

La segunda parte, dedicada a la literatura italiana, con sus 23 artículos es la más extensa, lo que pone de relieve la especialización italianística en la investigación del homenajeado. En este sentido el tema de su habilitación, los comentarios de Cristoforo Landino sobre textos de Dante, aparece repetidas veces en esta parte del libro: el primer aporte en francés de Jean-Louis Charlet trata de la poesía latina de Landino, otro artículo sobre Landino, Andrea Tordi y las prácticas de lectura

humanista lo firma Craig Kallendorf en inglés. Acerca de Dante hay en total cuatro escritos en italiano y alemán que no sólo están situados en el campo de la investigación literaria, sino que incluyen una contribución de Wolf Dietrich sobre el significado de los textos del florentino dentro de la historia del lenguaje.

También en la parte italiana aparece el tema imagen-texto nuevamente. Así, por ejemplo, Rainer Stillers trabaja sobre la poética de la *ékfrasis* en *Teseida delle nozze d'Emilia* de Boccaccio, donde muestra de qué manera el autor en los pasajes *ekfrásticos* hace resaltar representaciones visuales en su texto. Karin Westerwelle se ocupa de cuestiones intertextuales en el ejemplo de *Casa sul mare* de Eugenio Montale, que es interpretado a la luz de *L'Infinito* de Leopardi. Como resultado Westerwelle hace notar una cercanía hacia la visión del infinito de Leopardi, que se refleja en la construcción metafórica y estructural del poema de Montale. El último artículo de esta sección se dedica también a la poesía moderna italiana. Dörthe Wiken muestra que Cesare Pavese en su colección póstuma *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, que escribió pocos meses antes de su suicidio en agosto de 1950, reflexiona sobre su infeliz relación amorosa con Constance Dowling. Las contribuciones de Hinrich Hudde (sobre Leopardi y Pirandello) y Erika Kanduth (“Übersetzung als Interpretation”) se ocupan de la traducción de la poesía italiana del siglo XX; Bernhard König escribe sobre la cita como principio del poema, y Giovanni di Stefano se dedica a la poesía como instrumento didáctico en el ejemplo de Franco Fortini. Sobre la prosa moderna de Italia trabajan Georges Güntert en el ejemplo de Pirandello y Bodo Guthmüller en el ejemplo de Nuto Revelli.

En el centro de los temas españoles está la prosa: José-Carlos Mainer se ocupa

del significado de la letra cursiva en *Doña Berta* de Leopoldo Alas. Christoph Strosetzki analiza *El licenciado vidriera*, una de las novelas ejemplares de Cervantes, y muestra de qué modo la idea de curiosidad determina la estructura del texto. Strosetzki sigue en este punto las observaciones de Hans Blumenberg a propósito del proceso de la curiosidad teórica, que él modifica mediante sus resultados acerca de la literatura española de la temprana Edad Moderna. Además del *Licenciado vidriera* Strosetzki tiene en cuenta el *Lazarillo de Tormes*, para demostrar las relaciones intertextuales entre el texto de Cervantes y la novela picaresca. Strosetzki convence con su resultado de una ‘ironización de intereses de saber y formas de conocimiento humanistas’ (“Ironisierung humanistischer Erkenntnisinteressen und Wissensformen”, p. 575) en Cervantes.

Manfred Tietz nos presenta al jesuita español Lorenzo Hervás y Panduro, cuya extensa obra fue leída a lo largo del siglo XVIII, y que hoy empero es apenas apreciada. Desde una perspectiva sociológica y cultural Tietz demuestra que el interés de Hervás y Panduro consiste en rechazar la emancipación de las ciencias profanas de la teología. Con esto se acerca sobre todo al saber antropológico del autor tratado, al que perfila a través de una comparación con tratados de mucha influencia de Helvétius, Herder y Kant.

Dos trabajos se dedican al tema de la Guerra Civil española: José Rodríguez Richards se ocupa de un testimonio literario del español exilado Agustí Bartra. Maryse Bertrand de Muñoz nos presenta la narrativa extranjera al tema de la guerra; por así decir nos pone al corriente de la perspectiva desde fuera de España hacia la Guerra Civil dentro del país. Además la autora ofrece una bibliografía internacional de cuatro páginas sobre la narrativa extranjera que se refiere a este tema.

Del teatro se ocupan Klaus Pörtl (“Miguel Mihura: *Tres sombreros de copa*”) y Ralf Junkerjürgen. Este último estudia la constelación de figuras en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, cuyo rasgo más destacado es una diferencia de edad de veinte años entre las protagonistas principales. Junkerjürgen argumenta, que las figuras no tienen características individuales, sino que están determinadas por su edad y su generación.

La última parte contiene varios artículos comparativos que tratan un tema común dentro de dos literaturas. Wido Hempel trabaja sobre el ‘robo de bolsos a la manera francesa e italiana’ (“Handtaschenraub à la française und all’italiana”) y analiza en este sentido un relato de Luigi Malherba y uno de Le Clézio, que no tienen ninguna relación entre sí. Se trata de una mirada comparativa a un mismo sujeto criminalista. Helmut C. Jacobs compara dos novelas utópicas italianas de Giacomo Casanova y Lorenzo Thjulén con una novela de Jules Verne, que tienen en común el tema del viaje al interior de la tierra. Sebastian Neumeister examina el tema del infinito en su relación con la imaginación en el ejemplo del célebre poema *L’Infinito* de Leopardi, comparando la reflexión de este último con la obra de Montesquieu. Los editores Joachim y Elisabeth Leeker ofrecen una visión de conjunto de las relaciones literarias franco-italianas, a través de unos ejemplos selectos de épocas distintas desde la Edad Media al Siglo de las Luces con una mirada continuadora hacia la modernidad de los siglos XIX y XX, en que comprueban una disminución de la distancia temporal acerca de la recepción recíproca de fenómenos literarios. Con sus reflexiones acerca del latín como el esperanto de los eruditos (“Latein als Gelehrtenesperanto”), en las cuales se refiere a Dante y Petru Maior, Johannes Kramer contri-



buye a las relaciones literarias ítalo-rumanas. Heinrich Merkl compara pasajes diversos de dos clásicos de las literaturas italiana y española, la *Comedia* de Dante y el *Persiles* de Cervantes; de este modo llega al supuesto de que Cervantes habría conocido la epopeya de Dante y que al mismo tiempo habría concebido su *Persiles* como respuesta a la *Comedia* así como a la *Aeneis* de Virgilio.

*Jutta Weiser*