

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Daniel Jacob/Johannes Kabatek (eds.): *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical, pragmática histórica, metodología.* Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2001. XVIII, 272 páginas.

El denominador común del esfuerzo de los doce autores que presentan sus artículos equivale a la relación entre la actuación lingüística de los hablantes del iberorromance, principalmente el castellano, y sus resultados, tal como estos últimos se manifiestan en los textos medievales. Con la aclaración de las tradiciones discursivas se intenta llegar a identificar los moldes histórico-normativos, o sea, socialmente establecidos, que rigen la producción del discurso. El particular interés que recae en las lenguas románicas de la Edad Media corresponde al hecho de que ésta es la época en la que acceden a la escrituralidad.

En la Introducción ofrecen los editores una vista de conjunto sobre las diferentes nociones pertinentes a una nueva filología –la cual aplica los métodos y las teorías de la lingüística moderna a siglos remotos–, p. ej. lenguaje de proximidad y de distancia, innovaciones por elaboración o expresividad, equivalentes a cambios “desde arriba” y “desde abajo”.

En la primera aportación se dedica Dieter Wanner a “La pérdida del clítico adverbial y en castellano”, describiendo su sintaxis y semántica, la distribución diacrónica tanto de los pronombres locativos como de los pronombres clíticos personales y demostrando cuáles fueron las fuerzas sinérgicas que actuaron contra la partícula *_hy* –su forma morfoléxica, la falta de una sintaxis clítica de suficiente

sistematicidad, etc.– con el evidente resultado de su eliminación completa del sistema clítico del castellano.

Mónica Castillo Lluch trata “El desarrollo de las expresiones de excepción en español antiguo: el caso de la tradición jurídica”. Aparece en los respectivos textos una notable variedad de frases y construcciones, a menudo claramente distintas del uso moderno, entre otras: *sin* + verbo, negación + gerundio con valor modal, giros con *menos*, evidenciando así una gran riqueza de recursos e insertándose a la vez en el marco de una evolución gradual desde el latín hasta el castellano moderno.

Las consideraciones de María Xesús Bello Rivas, en su estudio “São Vicente de Fora (Lisboa) / Montederramo (Ourense). En torno a la tradición notarial gallegoportuguesa”, van dedicadas a la cuestión de la transición de partes de una lengua originalmente única, el “monolito” gallego, al cosmopolita (proto-)portugués. Entre las preguntas que se imponen resalta la del grado de influencia que ejercía el dialecto norteño sobre el mozárabe de la zona lusitana meridional, y viceversa. Los resultados vienen a corroborar la temprana línea de separación de tradiciones surgida a ambos lados del río Miño.

Roger Wright investiga “La Sociofilología y el origen de la primera documentación cancilleresca en forma romance en Castilla”, acabando por presentarnos el *Tratado de Cabrerros* (1206) como la etapa inicial de un proceso de reforma ortográfica oficial.

Entre los abundantes tratados –médicos y otros– compuestos en el siglo xv escoge Rolf Eberenz un determinado grupo, poniendo de relieve, en su estudio “Los ‘regimientos de peste’ a fines de la Edad Media: configuración de un nuevo

género textual”, entre otros, las estructuras básicas y la posición tipológica de los textos y demostrando que en dichos tratados la letra escrita empezaba a perder su carácter ritual, de patrimonio exclusivo de las clases privilegiadas.

Johannes Kabatek, en “¿Cómo investigar las tradiciones discursivas medievales? El ejemplo de los textos jurídicos castellanos”, abordando los textos clave de una nueva tradición, saca como conclusión que “primero llega la tradición de los textos y después se elaboran los medios lingüísticos apropiados para poder recrearla en la lengua nueva”.

Mediante diferentes análisis cuantitativos, en su artículo “La construcción del discurso en el siglo XIII: diálogo y narración en Berceo y el ‘Alexandre’”, llega el autor Rafael Cano Aguilar a constatar que los textos medievales están muy lejos de confirmar una “hipótesis de la parataxis”, ya que muestran rasgos sintácticos bien definidos, claramente alejados de una supuesta simplicidad de construcción.

La dimensión sintáctico-pragmática de un destacado hecho de la evolución de los tiempos en castellano constituye el objeto de interés de Daniel Jacob: “¿Representatividad lingüística o autonomía pragmática del texto antiguo? El ejemplo del pasado compuesto”. De un original significado proposicional y, posteriormente, valor deóntico de la perífrasis en cuestión, resulta, a través de un proceso de debilitación y pérdida del matiz de “importancia”, el actual empleo puramente temporal.

Con preocupación marcadamente metodológica se dedica Mario Barra Jover, en su aportación “Corpus diacrónico, constatación e inducción”, a algunas reflexiones sobre el tipo de información

que puede extraerse de un corpus, planteando precisamente el problema básico de inducción, del $n+1$ texto y del vínculo causal, y postulando, en consecuencia, el desarrollo de estrategias de experimentación que conviertan un ejemplo dado en representativo.

Wulf Oesterreicher, intenta, con la temática de “La ‘recontextualización’ de los géneros medievales como tarea hermenéutica”, fomentar una mejor comprensión de los conceptos ‘graficación’ y ‘escrituralización’, aclarar la historia de la autonomización del texto y, delinear el proceso de reconstrucción –por parte del observador– de las diversas relaciones semióticas del texto.

Con su contribución sobre “El problema de la tipología de los textos románicos primitivos”, se dedica Maria Selig a la cuestión de una definición del proceso de fijación por escrito, bajo aspectos socio-culturales, pragmático-comunicativos y pragmático-mediales, insistiendo en la necesidad de multiplicar los modelos tipológicos y de utilizarlos de manera históricamente diferenciada.

El último artículo del volumen, de Carlos Garatea Grau, trata la “Variedad de tradiciones discursivas en ‘Orígenes del Español’ de Menéndez Pidal”, y llega a la conclusión de que, siguiendo el camino iniciado por el gran maestro de la Filología hispánica, quien observaba que “todas las vacilaciones que acudían a la pluma de los notarios del siglo X habían acudido en otro tiempo a la boca de todos”, será posible penetrar el pasado de las lenguas, o sea, acceder a través de la escritura a usos propios del lenguaje de la inmediatez.

Wolfgang Schlör

Jesús G. Maestro (ed.): *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro. Tragedia, Comedia y Canon. III Congreso Internacional de Teoría de Teatro. Vigo, 16-17 de marzo del año 2000. Vigo: Universidade de Vigo 2000. 513 páginas.*

Theatralia es una revista de teoría del teatro que se publica bianualmente desde 1996 con motivo del Congreso Internacional de Teoría del Teatro en la Universidad de Vigo. Los temas de la tercera edición son la tragedia, la comedia y el canon.

La parte principal de la revista (pp. 15-394) consta de las quince ponencias del mencionado congreso. La “Selección bibliográfica” (pp. 395-428) aborda una amplia bibliografía sobre los temas analizados. La revista se cierra con catorce reseñas (pp. 429-502) y la convocatoria del próximo congreso (primavera del año 2002) con el tema “Teatro hispánico y Literatura Europea. Teatro y Literatura Comparada”.

El amplio artículo introductorio de Jesús G. Maestro, “Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna: el personaje nihilista en *La Celestina*” (pp. 15-98), marca los hitos de la presente edición de la revista. Maestro interpreta la obra como obra disidente de todas las formas clásicas entonces vigentes. En lo que se refiere a lo trágico, o mejor dicho a la experiencia trágica, que emana del conflicto entre la libertad de la voluntad y la existencia de un orden moral trascendente (p. 22), se llega a la conclusión de que algunos personajes discuten la legitimidad de estos valores fundamentales rebelándose así contra la sociedad y por lo tanto, las figuras potencialmente trágicas, como Melibea por ejemplo, resultan ser figuras trágicas, no de una tragedia clásica sino de una tragicomedia. Lo cómico de la obra se encuentra, según Maestro, en la desmitificación de referentes vitales y literarios y

en el desajuste fundamental entre los impulsos humanos más inmediatos y las exigencias inalterables de un orden moral trascendente. La figura cómica ejemplar de la obra es Calisto (cf. pp. 39-41). Refiriéndose a lo canónico, se llega a la conclusión de que la obra rompe con el canon literario, jurídico y religioso de su tiempo, atacando el autor la interpretación demasiado idealizada del mundo antiguo por parte de los humanistas. La expresión más ejemplar del carácter anticanónico de la obra se encuentra en los personajes nihilistas, especialmente en la misma *Celestina*, personaje que desmiente y niega el orden moral y social de su sociedad orientándose exclusivamente a una moral totalmente privada. Maestro concluye con la afirmación de que *La Celestina* disiente radicalmente del canon de su tiempo, ya que la obra destruye formal y funcionalmente todos los valores y atributos de una literatura y una cultura hasta entonces dominantes, y la acción se sitúa fuera de toda institucionalización oficial de un orden moral vigente, poniendo así en tela de juicio sus principales fundamentos como el honor, la justicia, la religión y los ideales nobles o heroicos de cualquier acción humana.

El apartado “La Tragedia” (pp. 99-180) consta de tres artículos. María Grazia Profeti presenta un pequeño resumen de la trayectoria de la tragedia en España y concluye que entre 1630 y 1640 se produce un cambio de paradigma cuyo punto final es la comedia trágica, como ejemplo *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, siendo lo característico y típicamente español la “pluriinterpretabilidad” de la obra, ya que se dirige a un público social y culturalmente muy diverso, teniendo por esto el texto una codificación muy diversa. María José Vega Ramos y Fernando Romo Feito discuten un pasaje de la *Poética* de Aristóteles, el final del capítulo XI

(1452A2-10). Vega Ramos discute la interpretación de este párrafo en los siglos XV y XVI y lo compara con la opinión actual llegando a la conclusión de que según la comprensión actual lo maravilloso tiene espacio en el sistema aristotélico de la tragedia. Romo Feito discute el mismo párrafo con respecto a la retórica.

Las aportaciones al capítulo “La comedia” (pp. 181-234) se refieren a López Pinciano, Plauto y Larra. María Consuelo Frutos Martínez resume el capítulo sobre la comedia en *Philosophia antigua poética* de López Pinciano y analiza las referencias intertextuales con la poética neoaristotélica italiana. Rosario López Gregoris propone una tipología de las figuras cómicas de Plauto justificándola con las formas específicas de recepción que exigieron figuras poco complejas. Propone tres tipos de figuras cómicas: personajes transformables, personajes instrumentales y personajes inmóviles. Montserrat Ribao Pereira analiza las críticas teatrales de Larra en la *Revista Española* subrayando que el autor establece un canon cómico romántico a lo largo de los años treinta a través de sus críticas.

En lo que se refiere al canon (pp. 235-314), José María Pozuelo Yvancos analiza las bases del “canon teatral nacional español” del siglo XIX. Parte de la observación de que la base de la formulación del canon teatral en dicho siglo es un nacionalismo defensivo que se expresa en la oposición de lo popular genuino frente a lo culto foráneo. El autor analiza que el origen de esta tendencia se encuentra ya en las polémicas teatrales del siglo XVIII en las que se subraya que el teatro español es conveniente al carácter de la nación y que por eso no se deben imitar modelos foráneos no propicios para los españoles. Felipe B. Pedraza Jiménez resume su ponencia sobre “Géneros, canon y realismo sociológico” con las siguientes palabras: “El

canon (‘modelo ideal, o tipo que se considera perfecto en su especie’) de la tragedia y la comedia ha cambiado a lo largo de la historia, ha cambiado el sentido del decoro, la índole de los personajes, los resortes expresivos de los géneros contrapuestos que se complace en presentar la escena. En esa transformación –creo– ha jugado un papel capital el realismo psicológico” (p. 285). Jordi Juliá, finalmente, aclara la influencia de T. S. Eliot en el canon moderno a través de las críticas del autor.

La parte de las ponencias de la revista termina con “Algunos ejemplos” (pp. 315-394). En este capítulo caben temas tan distintos como el análisis de la película *Monsieur Verdoux* de Chaplin (Manuel de la Fuente Soler), la interpretación de la ópera *El emperador de la Atlántida* de Viktor Ullmann y Peter Kein, ambos asesinados en Auschwitz (Teresa García Ruiz), el plantemiento de la “farsa trágica” del autor italiano Ennio Flaiano (Milagro Martín Clavijo), el análisis de la “farsa cómica” de Fernando Arrabal (Victoria Freire López) o las reflexiones de Eva Álvarez Ramos sobre las dificultades de encontrar la intención del autor en una obra dramática.

La revista es una interesante muestra de lo que se discute actualmente dentro de los temas que aborda. Para un lector no especializado en este tema hubiera sido útil una reflexión sobre la problemática del canon en general.

Herbert Fritz

Diana de Armas Wilson: *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford University Presses (Oxford Hispanic Studies) 2000. XV, 254 páginas.

I think Diana de Armas Wilson has written the book that every New World

cervantist would have wished to write – or, at least, to read as if it would have come from his/her own inventiveness –, and she has achieved her goals with an enchanted, erudite and well-elaborate prose. This is not the first work devoted to Cervantes. In her bibliography we already had: *Allegories of Love: Cervantes's 'Persiles and Sigismunda'*. (Princeton UP, 1991). Related to *Don Quixote*, she is co-editor of *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes* (Cornell UP, 1993), and editor of Burton Raffel's English translation of Cervantes' masterpiece (Norton, 1999). However, the book here under review is a unique case in the scope and importance of its subject; probably the most influential of its kind for a long time. It is a detailed exam/exploration – full of new reasonings, surprising connections, and a carefully thought out bibliography- of the factual traces of the vast New World geographies inscribed in Cervantes' writings, given the fact that the 'universal Spaniard' produced his work at the same time that the Spanish empire (declined and, paradoxically,) settled firmly in the ultramarine territories. As Diana de Armas Wilson says, "I believe that Cervantes' novels were stimulated by the geographical excitement of a new world." The parallel of the birth of America in European consciousness and the rise of the Cervantine novel in Spain determine the historical and analytical frame of her much-needed reading. Thus the general aim proposed is "to examine these two issues – not always 'properly' and never as expansively as they merit- keeping each in the other's light and narrowing the second to the rise of the specifically Cervantine novel." [Mainly *Don Quixote of La Mancha* (1605, 1615) and *Persiles* (1616)].

Among many others, Diana de Armas Wilson's book has the great merit of going beyond the simple catalog of these americanist and *indiano* traces in Cervantes'

works. One can objectively say that that early magnificent study "Cervantes americanista: Lo que dijo de los hombres y cosas de América" (1915) by José Toribio Medina, and since then some others have reached a perfect fulfilment of their efforts. Grass rooted in the current theoretical-cultural perspectives, *Cervantes, the Novel, and the New World* ought to be read as a transatlantic model of criticism. Nevertheless, it is not just that. Here it is revealed (on a critical stage) the very "transatlantic, intercultural and multilingual" dimensions of Cervantes' novels – and of the colonialist enterprises of Europe at that time in relation to the American continent as well –, and therefore, the old novelty of these perspectives, which are always and firstly primary text features.

Besides presenting each chapter schematically, in the introduction entitled "Novel Genres, Novel Worlds", Diana de Armas Wilson exposes the multifaceted theoretical foundations – and complexities – that sustain her incisive critical reading. Her own discourse is said to be "beneficiary of a number of discourses" and patterns of criticism, such as genre theory –and gender nuances–, colonial and post-colonial, historiographical, ethnohistorical and [trans]cultural studies. All of this, particularly the latter not "without reservations about the alleged presentism of that discipline or its tendency to turn primary texts into commodities", according to the variety of its agendas. Also, the author directs the attention to the discursive and generic hybridism of the cervantine novel, which incorporates an array of genres, conveying those that were familiar narrative forms to the audience at that time and those "precipitated by, or affiliated with, Spain's conquest and colonization of the New World", being the latter the focus of the study – "the Books of Chivalry, the utopias, the colonial war epics, and ethnohistory". According to

Diana de Armas Wilson, these genres were “notably instrumental in the construction of Cervantine novel”, and yet they provide “a wide spectrum of colonialist discourse, from triumphalist to Lascasian”. Thus the critic states the following: “As always with Cervantes, our task is to learn how to read not only between the lines, as Cide Hamete encourages us, but also between and even among the genres. We must take into account, in short, the interaction of these New World genres both with older kinds and with each other”. Nonetheless, the purpose “is not to reduce Cervantes’ novels to instruments in a quixotic attack against Spanish atrocities in the New World”. On the contrary, it is necessary to read in all possible „interstitial spaces“ the presence of the New World in cervantine writings, and show how the dreams and actions of “imperial Spain” are ‘ironized, de-idealized and even reappraised’ through fiction.

The book chapters and their themes are: 1. “The Americanist Cervantes” (pp. 19-41), “surveys the role of the New World, from 1492 to 1616, in both Cervantes’ writing projects and his personal history”. 2. “The Novel About the Novel” (pp. 42-59), documents and reviews Cervantes’ “status [marginalization] in both Continental and Anglo-American criticism”, where special attention is given to the scholarly discussions on “Graeco-Latin subtexts” in the cervantine novel. 3. “The Novel as ‘Moletta’: Cervantes and Defoe” (pp. 60-77), “examines Samuel Taylor Coleridge’s intriguing idea that Cervantes’ *Persiles* provided the ‘germ’ of *Robinson Crusoe*”; and also revises “Defoe’s continued interest in the Spanish Indies for both his colonial propaganda and his novelizing”; to finish exploring the topic of cannibalism in the work of both writers. 4. “Some Versions of Hybridity: *Cacao* and *Potosí*” (pp. 78-108), “speculated on why the novel rises with special vigour in locations of culture

that tolerate, and sometimes even flaunt, hybridity”, “transculturization”, “heterogeneity”, multinationality, and a “polyglot consciousness”, all of which are presented in the cervantine novels, and they are owed not only to old literary sources, but also to their contemporaries, among which are those belonging to the New World – and to its languages and people (“*indios*”). 5. “‘Scorpion Oil’: The Books of Chivalry” (pp. 109-139), studies the transatlantic implications of this literary genre, manifested in “Spain’s enterprises of conquest and colonization” (and its conquistadores-writers, v. gr. Bernal Díaz del Castillo), that idealized “ocean chivalry” – expression coined in 1873 by Prescott; and how the books of chivalry affected the composition of New World Chronicles, “an exhausted genre” that Cervantes “revive and parody” while Don Quixote converts in “an endearing case of bibliomania”. 6. “Islands in the Mind: Utopography” (pp. 140-160), explores “Cervantes’ ‘generic contact’ with the utopias”, plus the parody and satire of Spanish and indiano utopism inscribed in *Don Quixote*. 7. “Jewels in the Crown: The Colonial War Epic” (pp. 161-182), examines how Cervantes praises Alonso de Ercilla’s *La Araucana* (1569-89) in different passages of his writings, being Ercilla’s epic poem the first in/of the New World, which was saved from fire in Don Quixote’s library because it constitutes one of “las más ricas prendas de poesía que tiene España”. 8. “Remembrance of Things Lost: Ethnohistory” (pp. 183-208), focuses on *Persiles*, given that it is “the novel that most strenuously references America and on which Cervantes wagered his posthumous literary fame”; as well as “documents and augments the role of Inca Garcilaso [with his *Comentarios Reales* (1609)] as Cervantes’ main precursor in ‘barbaric’ scriptures”, who defined a barbarian as “any person harbouring aspirations of uni-

versal empire””, which would seem to incriminate “not only conquistadores like Cortés, with his vision of universal monarchy, but also those Spaniards who subscribed to the ‘Messianic imperialism’ originating with Charles V in the 1520’s – a complex dream of Spanish hegemony’ (‘un sueño complejo de hegemonía español’) (Bataillon 1950: 226) that would still be operative in Philip II’s court in the 1580’s”.

Diana de Armas Wilson’s book finishes with a conclusion that is entirely a new chapter, entitled “Women in Translation: Transila and La Malinche” (pp. 209-218), where the critic makes an illuminating “linguistic and libidinal” parallel between *Persiles*’s character Transila – the “kidnapped translator” – and “Doña Marina, also known as La Malinche or La Lengua”, that is to say between a theme – translation – recurrent in Cervantes’s (meta)fiction and a historical/cultural reality of all colonial/ized experience, in this particular case that of the New World; then Diana de Armas Wilson brings the fundamental question of “why his novels are themselves presented as translations: *Don Quixote* from the Arabic, and *Persiles* – which defensively identifies itself as a ‘translation’ – from an unidentified language”; the answer is suggested by the transcultural and expansive frame of activities of Cervantes’ society at that time, a movement toward the past – the humanist recuperation / translation / appropriation of the Graeco-Latin Antiquity –, and toward both the present and future – the modern novel/history, both born at the time of the European and New World encounter, and inscribed in the cervantine novels and in the author’s life as well. Therefore, Cervantes’ work is the first modern translation of the past (and he himself one of the literary fathers of the future), modern because it critically inscribes and/or transcribes (passages of)

the New World cultural reality into the dying epic of the Old World.

The threefold title – *Cervantes, the Novel, and the New World* – summons with a wise simplicity the extremely complex web of relations exposed and examined by Diana de Armas Wilson in her book: an author, a work, and a world that in this way, subjected to all of the paradoxes of the Modernity (using an expression of Milan Kundera), reinvented its past while (and because of) (dis)encountering with another world. Jorge Luis Borges, in his text “Magias parciales del Quijote” (1952), says that “Cervantes has created for us the poetry of 17th century Spain, but neither that century nor Spain were poetical to him”. [my translation] ... to him, who liked to dream with other worlds, more poetical than his own. If Cervantes would have come to the New World, perhaps he would have found (and lived in) one of them, the newest of all – this story was told in another place by the Colombian writer Pedro Gómez Valderrama, who conjectured on this possibility based on an authentic document of Cervantes’ real life. Diana de Armas Wilson’s book dares to explore deeply what the always fascinating and inspiring Spanish writer said about this still novel(ized) New World in his virtual life, his writings.

Luis Correa-Díaz

Marcia L. Welles: *Persephone’s Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Nashville: Vanderbilt University Press 2000. 257 páginas.

Marcia L. Welles, profesora en el Barnard College de Nueva York, plantea en su estudio los resultados de una re-lectura de

textos seculares y canonizados del siglo XVII que presentan el tema de la violación sexual. Centra la atención sobre una verdadera “tradición de narraciones de la violación” (p. 36) que se perfila, como en otras literaturas, ya desde el *Poema del Mío Cid*, también en la literatura española del Siglo de Oro. A diferencia de la crítica tradicional, Welles considera las relaciones entre los géneros sexuales (*gender relations*) como centrales y, por consiguiente, pone este ámbito privado y silenciado en primer plano en vez de subordinarlo a los aparentemente más importantes intereses del Estado y a la política del poder.

En su capítulo de introducción, Welles aplica las observaciones de Freud sobre la función del fetiche a la lógica histórica de la sociedad española del siglo XVII. Para esta última, la pureza femenina (virginidad y castidad) representaría, según Welles, un fetiche: “What is at stake in the fixation on female purity is control of reproduction. Virginity makes possible the belief in *limpieza* [°]. But it is a belief that involves ego splitting, for knowledge exists that reproduction is uncontrollable [°]. As the sexual fetish enables belief in the phallic mother, so this collective fetish enables belief in the logically impossible caste purity.” (pp. 32 s.) Esta concepción tiene como consecuencia la reducción de la persona femenina a un órgano de reproducción cuyo control se regula según códigos de honor y de venganza y que radicaliza evidentemente la diferenciación y la separación entre los géneros. Provoca también inevitablemente el *return of the repressed*, es decir una erupción de violencia que se manifiesta en las producciones culturales, por ejemplo en las novelas de Zayas, cuyo segundo tomo presenta, según Welles, una “coreografía perversa de dominación y sumisión” que caracteriza la interacción entre personajes femeninos y

masculinos (p. 35). Para Welles, el asunto de la violación no se refiere tanto al tema evidente de la sexualidad, sino más bien al uso simbólico que se hace de él. De conformidad con esta opinión, Welles muestra por consiguiente, basándose en teorías de Freud, Girard, Lévi-Strauss y otros, en qué medida las interacciones entre personajes femeninos y masculinos expresan problemáticas político-culturales. Diferencia entre varias funciones narrativas que la violencia sexual tiene en los textos analizados: sirve de privilegio a una clase en “La fuerza de la sangre” y *Peribáñez*, aparece como consecuencia de la guerra en *El alcalde de Zalamea* así como catalizador de la revolución en *Fuenteovejuna* y *Lucrecia y Tarquino*. Una meta importante de Welles es poner de relieve la distorsión a la que proceden los dramaturgos áureos apropiándose de las fuentes bíblicas, mitológicas e históricas con el efecto de que “[°] the narrations are uniformly deprived of their original force and ambiguity”. (p. 37)

En el marco de su lectura de “La fuerza de la sangre”, Welles opina que Cervantes altera el modelo de la narración típica de violación, normalmente con acento en la perspectiva de un personaje masculino. Cervantes, al contrario, presenta la historia de una mujer (*woman's story*) caracterizada por un “bonding between women” que posibilita superar la pasividad y el silencio.

En el segundo capítulo, dedicado a versiones dramáticas que tratan sobre el personaje de Lucrecia, Welles destaca la “sacralización especial de Lucrecia como objeto fetichista” en Rojas Zorrilla (p. 64), mientras que la pieza lopesca *El príncipe despeñado* presenta en forma del personaje de Blanca, inventada por Lope, una “Lucrecia *in potencia*”. La única función de Blanca, la mujer violada que sin embargo no muere, es servir de pretexto en una

historia de rivalidad política exclusivamente entre hombres.

En el tercer capítulo, Welles analiza el papel de distracción que desempeñan los personajes femeninos en las “historias de amor” de piezas que tematizan conflictos de honor del pueblo llano. Welles subraya la estrategia del desplazamiento que se detecta en *Fuenteovejuna* en comparación con su fuente histórica: en Lope, la mujer raptada funciona como catalizador de violencia lo que libera a los personajes masculinos de “las consecuencias legales, morales y psicológicas” en relación con su decisión de matar a su padre simbólico” (p. 91). En *La dama del olivar*, Tirso presenta también a una mujer agresiva que se venga de su violación. Al final, su sexualidad es anulada por la entrada de la protagonista en un convento: “Only by repudiating her body, by renouncing that part of her feminine self, can woman aspire to wholeness and cleanliness”. (p. 98) En *El alcalde de Zalamea*, el convento sirve igualmente, según Welles, de “resting place for the abject”, es decir de depósito del “non-object of desire” (Kristeva). En este sentido la violación de Isabel significa en efecto su muerte social (p. 115).

En el cuarto capítulo, Welles discute la función de *mise en abyme* que tiene la *ekphrasis* de la violación de Deyanira en *El pintor de su deshonor* así como las transformaciones específicas que llevan a cabo Guillén de Castro y Rojas Zorrilla en sus versiones de la historia de Procne y Filomela. Welles acentúa, con razón, el hecho significativo de que Rojas hace desaparecer la “poética feminista” de la práctica del tejido de manera que la venganza de la violación no se efectúa más por vía de este arte femenino sino por las espadas de los hombres, favoreciendo así la aparición espectacular de la “mujer fálica” en el “empty screen of myth” (M. Bal). Este mismo desplazamiento de la violencia

contra la mujer se observa en las versiones tirsiana y calderoniana de la historia bíblica de Tamar. Así los atributos fálicos de Tamar sirven para tranquilizar ansiedades masculinas en lo tocante a la masculinidad en tiempos de crisis (p. 171).

Welles finaliza su estudio con una lectura de la novela *Julia* de Ana María Moix destacando en este relato del siglo xx el efecto de una interiorización de la vergüenza por parte de la víctima. Este efecto se presenta como un contraste evidente frente a la concepción de la vergüenza como evento comunal en el siglo xvii.

Como colofón, podemos decir que Welles propone una interesante re-lectura de textos clásicos que aparentemente ya habían sido analizados en todos sus aspectos, concediendo al tema de la violencia sexual entre los géneros y sus funciones simbólicas una importancia predominante. De esta manera se pone el acento sobre historias silenciadas pero que, sin embargo, se pueden reconstruir. El título del estudio remite a esta posibilidad de reconstrucción porque se refiere a un detalle de la versión del rapto de Perséfone por Plutón según las *Metamorfosis* de Ovidio. Es precisamente el cinturón de Perséfone lo que sirve a una ninfa muda para dar a entender a Deméter el rapto de su hija Perséfone.

Ursula Jung

Victoriano Roncero López: *El humanismo de Quevedo. Filología e historia*. Pamplona: Eunsa (Anejos de *La Perinola*, 6) 2000. 178 páginas.

Como señala claramente en el prólogo, Victoriano Roncero propone realizar el estudio de un Quevedo filólogo e historiador dentro de la corriente humanista.

Como el mismo autor reconoce, se trata de un arduo trabajo, de manera que se limita al estudio de dos obras que han sido, desde hace años, el eje central de sus estudios quevedianos: la *España defendida* y los *Grandes anales de quince días*.

La obra recoge “refundiciones muy ampliadas de trabajos publicados anteriormente” en la AISO, *Rilce* (capítulos I y IV), mientras que el capítulo III amplía también el estudio presentado en el curso *Las fuentes de la invención en Quevedo*, que fue después publicada en *La Perinola*. Algunas ideas y citas las encontramos también en *Historia y política en la obra de Quevedo* (1991), que reseñamos en *Edad de Oro*, XIV, 1995. Completa el estudio el capítulo II, centrado en el humanismo de Quevedo, y el *Apéndice* que recoge, desde la edición de Ramírez, la correspondencia entre Quevedo y Justo Lipsio.

Los capítulos I, II y III, por tanto, revisan la ideología quevediana (I), el humanismo (II) y las fuentes humanísticas conocidas por Quevedo, desde *La España defendida*, que comenzó el escritor en 1609. Roncero defiende que la ideología político-social y religiosa se mantiene de la misma forma, coherente y consistente, desde este momento –Quevedo tiene entonces 29 años– hasta *La Hora de todos* o el *Marco Bruto*, publicadas mucho después de que Quevedo cumpliera cincuenta años. Todo lo que pareciera contradecir estas premisas puede explicarse desde el género, el momento o circunstancia histórica que le acompañan.

La ideología clara de Quevedo, subraya repetidas veces Roncero, es la defensa de España, el patriotismo del escritor: a esa defensa va a dedicar todo su saber humanístico para demostrar la supremacía del pasado y del presente de su patria frente a otros estados europeos.

Para la defensa de España el escritor utiliza su erudición humanística. Presenta

la grandeza de España a través de su situación geográfica, histórica y lingüística; para no ser criticado por su falta de objetividad, Quevedo toma fuentes históricas no hispanas. Con ellas muestra a una España abundante de riquezas que provoca la envidia y el ataque de las naciones vecinas. El patriotismo podría entrar en conflicto con la búsqueda de la verdad, concepto fundamental de la historiografía humanística, como así ocurre en algunos pasajes analizados por Roncero.

El nacionalismo lleva a Quevedo a la defensa airada de la venida del apóstol Santiago a España, frente a las críticas extranjeras, que lo negaban. Porque de esa forma se oponen a la concepción de España como pueblo elegido por Dios, y, por tanto, a la idea de que el rey de España es elegido también por Dios. Todo ello se pone en relación con la cultura hebraica –enemiga de España– y de la cultura española.

El estudio sobre el origen de la lengua española se enfrenta con el desprecio semítico. Roncero explica que Quevedo une a los españoles con la vertiente hebraica de ser el pueblo elegido por Dios, pero no con el pueblo desheredado.

El pasado glorioso de España hay que buscarlo en la Edad Media, en las costumbres recias castellanas y la defensa guerrera de la patria y el Evangelio. El saber filológico empeñado en defender sus convicciones patrióticas le integra en las coordenadas del humanismo europeo de los siglos XVI y XVII.

En esta idea se centra el capítulo II, en el que se revisa la condición de Quevedo como *homo trilinguis*, ideal del humanismo del XVI. Era el ideal de hombre capaz de dominar el latín, el griego y el hebreo. Quevedo demuestra –dice Roncero– en la *España defendida* ser ese hombre. De ahí el uso de fuentes clásicas latinas y griegas, pero también de traducciones de humanis-

tas del XVI y textos griegos traducidos al latín; parece que Quevedo no manejaba muy bien el griego, pero sí conocía profusamente la literatura clásica; algo parecido ocurría con el hebreo, que utiliza una y otra vez para demostrar que el origen del protoespañol es el hebreo, para poder así enlazar con la idea de España como pueblo elegido por Dios.

La labor desmitificadora de Quevedo a través de su humanismo crítico es el objeto del tercer capítulo. En su sentimiento patriótico para la defensa de España, Quevedo podría haber seguido la estela de Viterbo seguida por Sículo y Florián de Campo, cronistas reales, para aceptar la historia de los primitivos reyes españoles; pero Quevedo decidió revisar aquellas fuentes para separar adecuadamente lo histórico de lo legendario: así desmitifica tanto los reyes legendarios como las explicaciones de los orígenes de los pueblos que formaron Hispania. El pasado de España para Quevedo —explica Roncero— es tan glorioso que puede perfectamente prescindir de fábulas y mentiras; es precisamente el pasado militar el que ha impedido a los españoles escribir sus hazañas, de manera que prefiere dejar en la oscuridad lo desconocido a inventar mitos, y afirmar con rotundidad las hazañas históricas demostrables.

Las líneas de investigación expuestas en los capítulos precedentes se muestran también en el último capítulo, centrado en el estudio de los *Grandes anales de quince días*, obra concebida por Roncero como “perfecto ejemplo de historia política”, dentro de la historia humanística. Aquí Quevedo es testigo de los hechos históricos que recoge, siempre a través de los conceptos historiográficos humanistas: el didactismo por encima de todos, pero también su carácter testimonial. Roncero explica que Quevedo coincide en el momento de escribir los *Grandes anales* con

el ideario político del conde-duque, y la confianza que el nuevo rey, Felipe IV, había devuelto a los españoles. Son, en cualquier caso, testimonio de la inclusión plena de Quevedo en la tradición historiográfica humanística. Pero es que además, de mano de un testigo de primera fila, recoge el importante momento histórico que le tocó vivir, la caída de la facción Lerma, la subida al poder de los Zúñiga y su adecuación a la nueva etapa en la historia de España.

La obra de Roncero cumple y demuestra lo que se plantea como objetivo en el prólogo: de una parte, la imagen de Quevedo inmerso plenamente en la corriente humanística —en sus vertientes filológica e histórica— común en Europa, en la época que le tocó vivir, y que utiliza pródigamente en las dos obras analizadas, *Defensa de España* y *Grandes anales de quince días*. Por otra parte, también demuestra la consistencia del pensamiento político social y religioso a lo largo de su obra histórica y literaria.

Mercedes Sánchez Sánchez

Margarita Peña: *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades 2000. 324 páginas.

El presente libro es una excepción en varios sentidos. En primero lugar, por dedicarse a un autor del Siglo de Oro que no ha obtenido la atención que merece su obra. En segundo, por ser uno de esos arduos y excepcionales trabajos que exigen muchos años de investigación y muy rara vez reciben el reconocimiento al

esfuerzo aplicado. En tercer lugar, por reunir en sus páginas una rara miscelánea de muy diversos y dispersos datos que no desprenden admiración al neófito pero que son preciosos para el especialista. Este volumen viene a complementar datos ofrecidos en otro estudio, que tuvo muy poca circulación y cuya reedición es urgente: Margarita Peña: *Juan Ruiz de Alarcón semejante a sí mismo... una bibliografía alarconiana*. México: Gobierno del Estado de Guerrero 1992. El presente trabajo divide su muy heterogénea información en cuatro capítulos, un apéndice y unas noticias bibliográficas. Las diferentes partes del libro tratan aspectos diversos de los estudios alarconianos. El primero ofrece una historia de la recepción de la obra de Juan Ruiz. En él se recorre la opinión de los contemporáneos del autor; la situación correspondiente en el teatro francés de la Edad Clásica, el rescate del siglo XIX; el gran interés por sus obras en el ámbito angloparlante y la lenta, vergonzosamente lenta, revaluación de su obra en su México natal. El capítulo, nutrido de datos conocidos y muchos nuevos, es el de mayor interés para el neófito. El resto del volumen hará la delicia de especialistas que encontrarán una inmensa cantidad de información preciosa para iniciar nuevas vías de estudio. El segundo capítulo hace un minucioso recuento de las sueltas de las obras de Alarcón en colecciones del siglo XIX en todo el mundo. La tercera parte rescata documentos relacionados con Alarcón que vienen a confirmar sospechas o desmentir afirmaciones hasta ahora generalmente aceptadas. Baste, como ejemplo, el de la fecha de nacimiento del autor. Ahora se deberá aceptar que nació aproximadamente diez años antes de lo aceptado. Esto cambia radicalmente su biografía. Ahora no se hablará un una genialidad precoz y Alarcón no abandonó México a temprana edad

para no volver, sino cuando era un hombre de 30 años, lo que para la época significa que era un hombre más que maduro. En rigor, el capítulo es un tesoro de información valiosa para biografías futuras. Aquí se reúne documentación del Archivo General de Indias de Sevilla, del Museo Británico y versos satíricos desconocidos de Cristóbal de Monroí contra Alarcón. El capítulo final resume los datos obtenidos y presenta la transcripción de algunos documentos ignorados hasta ahora. La investigación de Margarita Peña recoge información dispersa, desordenada y heterogénea en un volumen de difícil lectura por lo árido de la materia, pero de referencia obligatoria para el interesado.

Alberto Pérez-Amador Adam

Javier Aparicio Maydeu: *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Amsterdam: Rodopi (Texto y teoría/ Estudios culturales, 28) 1999. 294 páginas.

Como Aparicio Maydeu indica al principio del volumen, esta edición pretende acometer un estudio pluridisciplinar de la comedia hagiográfica barroca tomando como punto de referencia *El José de las mujeres* de Calderón, pieza fechada alrededor de 1637, y en la que conviven las diferentes expresiones culturales del siglo XVII. Calderón no sólo utiliza esta comedia de santos para invitar a la reflexión del espectador sobre cuestiones teológicas, sino que paralelamente ofrece una intriga amorosa, acompañada de la figura del gracioso, que en nada tiene que envidiar a las de capa y espada representadas en los corrales de la época. *El José de las mujeres* refleja, por lo tanto, la temática

religiosa como un instrumento para predicar la fe y las virtudes cristianas del público sin deteriorar el carácter lúdico de la pieza.

El editor presenta en su trabajo el contexto histórico y social del momento, haciendo hincapié en la fortuna de la comedia hagiográfica a lo largo del siglo XVII que sólo se justifica desde un clima propicio en la época barroca avalado por una larga tradición que se remonta a la Edad Media. Diferentes autores defensores de la Contrarreforma, como ocurre en este caso con Calderón, se sirven del teatro para dar testimonio de la conversión a la fe cristiana e iniciar procesos de propaganda religiosa en forma de comedia. El editor se refiere más tarde a cuestiones de género y analiza las fuentes utilizadas para la composición de comedias de santos. En el siglo XVII la comedia hagiográfica es ya un género definido por sí mismo, convive con el resto de las obras teatrales y traspasa la frontera del siglo XVIII con igual suerte.

En este tipo de comedias de santos es de destacar la intervención de lo maravilloso que basa en un increíble dominio de la escenografía, detalle imprescindible para que el espectador se admirara ante el milagro religioso representado en las tablas. El estudio de *El José de las mujeres* destaca con mucha fortuna los afanes de la Iglesia católica por evangelizar, utilizando como medio popular el teatro y se analiza la controversia moral de las comedias de santos que también mereció detractores en la época: las representaciones hagiográficas sufrieron el reproche de mezclar temática religiosa con pagana y de presentar la escenografía en toda su complejidad ante unos espectadores poco predispuestos a contemplar cuestiones religiosas en las tablas. Pero de igual modo, otros moralistas avalaron la fuerza y eficacia de las comedias de santos como

un medio para difundir las virtudes de la Iglesia católica.

Tras los valiosos comentarios de Aparicio Maydeu sobre la comedia hagiográfica barroca, analiza la materia calderoniana en lo que a este tema se refiere, y escribe sobre la obsesión iconográfica barroca relacionada con la revolución escenográfica. A Calderón no le eran ajenas las celebraciones religiosas populares y muy pronto se sintió identificado con la ideología que mostraba las comedias de santos. El editor presenta, primero siguiendo a Menéndez Pelayo y después a Wardropper, la tipología del teatro religioso calderoniano y defiende en su estudio que *El José de las mujeres* pertenece, junto con *El mágico prodigioso* y *Los dos amantes del cielo*, al tipo de comedias que tratan de la conversión al cristianismo de un pagano gentil, el martirio y la posterior santidad del personaje principal, además de destacar esta comedia como una de las piezas más representativas del teatro hagiográfico. *El José de las mujeres* es una obra compleja en cuanto a las cuestiones teológicas que plantea, y en los aspectos de la escenografía. Es de agradecer que Aparicio Maydeu se detenga tan minuciosamente en el estudio escenográfico para que sea más relevante el paralelismo entre la admiración del público ante la sofisticación de las tramoyas y que igual se ocupe de la acertada relación existente entre las técnicas de la meditación imaginativa y del autor barroco, elementos todos que repercutían inevitablemente en la fuerza, el poder y el convencimiento que las comedias de santos pretendían transmitir. A pesar de que *El José de las mujeres* no cuenta con copias manuscritas, debemos destacar la irreprochable labor de cotejo del editor y las notas tan extensas como útiles sobre los recursos escénicos apuntados con anterioridad, datos inapreciables todos que ayudan al lector a

reconstruir el montaje como seguramente habría sido puesto en escena de haberse llevado a las tablas.

La edición se acompaña de una extensa bibliografía, una sinopsis de la versificación y un apéndice acompañado de algunos mecanismos escenográficos y emblemas de Alciato en consonancia a la temática religiosa de la comedia hagiográfica que se presenta.

María Jesús Franco Durán

Marie-Françoise Déodat-Kessedjian: *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca áurea hispánica, 5) 1999. 367 páginas.

Este libro, desde su título, introduce al lector en dos coordenadas mayores: el silencio como tema de estudio y su aplicación directa al teatro calderoniano. La noción de silencio aquí estudiada no equivale a mutismo o ausencia de palabras, sino que se prolonga hacia órbitas concéntricas como los sobreentendidos, el lenguaje anfibológico (a dos luces), el silencio dramático o funcional, los apartes y los monólogos (situaciones todas ellas donde existe un desfase entre lo que se piensa y lo que se dice a los demás). Se observa asimismo cómo los personajes pueden acogerse a la retórica del silencio de forma voluntaria o impuesta, porque quieren o porque deben hacerlo. La ruptura de su silencio será contraproducente las más de las veces, pero necesaria o adecuada otras, dependiendo todo de la situación concreta que se da en cada obra, pues el silencio en sí no es positivo ni negativo: un personaje puede callar por hipocresía, disimulación, mentira... pero también —y principalmente— por discreción, amistad, reserva, salva-

guarda del honor... Sobre estas líneas maestras construye la autora su estudio en torno a la obra dramática de don Pedro Calderón de la Barca: partiendo de títulos que evocan de manera explícita el tema del silencio (*Basta callar, El secreto a voces, No hay cosa como callar, Nadie fie su secreto*), extiende su atención hacia un corpus mayor de catorce obras donde queda demostrada la funcionalidad de dicho tema. Aquí radica, creo, el mérito principal del libro, que es doble: por un lado atreverse con un enfoque crítico (la retórica del silencio) desatendido por los estudiosos hasta hace muy pocas fechas, y por otro transitar con plena solvencia por el dilatado teatro calderoniano hasta desembocar en un apretado ramillete de textos que le resultan particularmente útiles para su análisis. Déodat-Kessedjian divide su trabajo en tres partes principales: “la estética del silencio” (pp. 35-94), “el silencio sociopolítico” (pp. 95-169) y “silencio y honor” (pp. 171-296). La primera parte plantea la base teórica necesaria sobre la cual descansarán después los análisis concretos de los textos seleccionados en las partes restantes. Así, en “la estética del silencio” se estudian los medios retóricos o estilísticos de que se vale Calderón para que sus personajes encubran pensamientos o acciones: exclamación, oxímoron, antítesis, reticencia, preterición, metáfora, etc. Entre las metáforas más socorridas, por citar algún ejemplo, hallamos la cárcel “como espacio simbólico de identificación total con el silencio” (p. 47), la muerte o el convento, lugar adonde son destinadas las damas cuyo honor ha quedado en entredicho. Otro aspecto tenido en cuenta es el silencio teatral o dramático y su funcionalidad en la construcción de acciones y personajes. Se examinan aquí el uso de didascalias tipo “suspira”, “llora”, “torpe la voz”, la disimulación de identidades o

intenciones de los actantes, faltas de información o interrupciones, pero sobre todo, tres recursos esenciales como son los apartes, los monólogos y las esticomitias. El aparte, junto al monólogo, son los procedimientos teatrales que mejor transmiten la idea de silencio, llegando a darse el caso de algún personaje que habla casi más en apartes y soliloquios que en diálogo abierto con los demás (D. Lope en *A secreto agravio, secreta venganza*). A veces los apartes pueden reducirse a lo más mínimo, a expresiones entrecortadas o dispersas llamadas esticomitias, utilizadas en situaciones de extrema tensión donde no fluye el caudal retórico, sino apenas el balbuceo. La autora ilustra estos asertos con ejemplos tomados de obras como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *Los cabellos de Absalón* y alguna otra.

Llegamos así a las partes segunda y tercera del libro, internándonos en la dimensión ética del silencio, la cual se aplica primero a la idea del silencio socio-político y después al silencio relacionado con el código del honor y sus duras exigencias. En el ámbito del “silencio socio-político afloran las complejas redes de poder, lealtad y sumisión establecidas entre los personajes: por lo regular el poderoso –hombre o mujer, da igual– representa a la autoridad incuestionable e impone a sus vasallos la ley de hablar o no (*El secreto a voces*, *Basta callar*). A su vez estos vasallos pueden acogerse al silencio por imposición o por lealtad, pero en ocasiones buscarán el modo sutil de rebelarse y dejar oír su propia voz, por encima de las convenciones sociales; en muchos de estos casos el conflicto surge de la rivalidad amorosa entre un representante del poder y su criado: si bien este último –por lealtad– se ve obligado a sacrificar su amor calladamente ante su señor, al final tan noble gesto de renuncia

suele verse recompensado y la justicia poética hace que recupere a su dama (*Nadie fie su secreto, Amigo, amante y leal, Darlo todo y no dar nada*). Como antítesis a estos ejemplos de silencio leal, Calderón presenta otros textos donde la sumisión es aparente y el silencio es sinónimo de disimulo y ambición, entreverado con mentiras y estrategias de asalto al poder (casos de Clotaldo en *De un castigo, tres venganzas* y de Absalón en *Los cabellos de Absalón*, quienes pagan la traición con su vida). En la tercera parte se abordan los intrincados vericuetos del silencio puesto en relación con el honor; esto es, se ahonda en las obligaciones de honra que tiene un determinado personaje ante sí mismo y, sobre todo, ante la sociedad, pasando de la esfera de lo privado a la esfera de lo público. A su vez, Calderón trata la cuestión del honor social tanto en tragedias como en comedias, distinción básica que la autora ha sabido detectar con fino sentido crítico. A mi modo de ver los análisis más detallados se dedican a la famosa trilogía de tragedias de honor conyugal formada por *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor*; son piezas donde, lo sabemos de sobra, tres esposas como Leonor, Mencía y Serafina mueren trágicamente a manos de sus maridos a causa de su aparente infidelidad. El esquema de la acción es muy semejante en los tres casos: Leonor, Mencía y Serafina, recién casadas, se encuentran con sus antiguos amantes; éstos las acosan sin tregua y, aunque nunca se materializa la infidelidad, sí se despiertan los celos de los respectivos maridos, movidos por indicios de que están siendo engañados; su venganza secreta consiste en matar a las esposas y, cuando es posible, también a sus amantes. La crítica, por lo regular, tiende a presentarnos a estas tres mujeres como víctimas inocentes del rígido código del honor,

pero la autora llega a conclusiones algo distintas precisamente abordando el enfoque de las conexiones que cada mujer en particular establece entre honor y silencio. Así, Leonor (de *A secreto agravio, secreta venganza*) y Mencía (de *El médico de su honra*) se muestran imprudentes y se olvidan del silencio obligado ante situaciones comprometidas que afectan a la honra marital; dan pie a sus amantes para que les hablen, pues les gusta escuchar que todavía son amadas, provocando con ello una situación por nadie deseada: se ha llamado tanto la atención de los maridos que éstos actúan en consecuencia con la ley del honor y recurren a la venganza con pena de la vida. Distinto es el caso de Serafina en *El pintor de su deshonra*, la cual se apega al silencio prudente y rechazo total del amante como salvaguarda de su honor, pero nada puede hacer ante el secuestro y acaba muriendo igual que las anteriores, solo que esta vez con el estigma de víctima inocente más agudizado. Contrabalanceando este final, Calderón ofrece una solución más atemperada en el drama *No hay cosa como callar*, donde Leonor, verdadera heroína del silencio, acaba casándose con el galán que la ha deshonrado, desactivando así el mecanismo de la venganza sangrienta que se cernía sobre ella. Este drama felizmente resuelto sirve de puente a Déodat-Kessedjian para internarse en el mundo de la comedia palatina (*El secreto a voces*) o de capa y espada (*La desdicha de la voz*, *También hay duelo en las damas*) y demostrar que el binomio silencio/honor actúa también en el plano de lo cómico, igual en hombres que en mujeres. Quizá la principal diferencia entre tragedias y comedias es que en aquéllas el conflicto de honor afecta a personajes casados y en estas últimas a solteros; con las bodas del final en las comedias se neutralizará la solución de la venganza sangrienta que amenazaba a unos y otros,

restableciéndose el orden y la felicidad. De aquí se deriva otra distinción básica: mientras que en las comedias el amor triunfante es el motor de la acción (todo desemboca en boda), en las tragedias la venganza cierra el paso al amor y conduce a los personajes hacia la catástrofe. Aun así, en ambos casos el silencio aparece como el instrumento privilegiado para preservar la honra de cada cual: el personaje que domine el silencio saldrá victorioso del trance; la excepción que confirma la regla es Serafina en *El pintor de su deshonra*, que a pesar de cumplir este precepto pierde la vida. Estamos, en conclusión, ante un excelente trabajo que afronta con rigor y sistematicidad desusados un tema original, apenas entrevisto por la crítica. De paso abre las puertas hacia futuras aplicaciones de este mismo tema a otros dramaturgos áureos: casos de Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina, etc. Dicho esto, cabe objetar también algún pero, aunque sea menor: entre las distintas tipologías y clasificaciones que se han hecho del silencio en el teatro calderoniano, creo que hubiera tenido cabida una más dedicada al silencio por amistad; la autora trata de ello, no hay duda, pero quizá no con la relevancia y singularidad que se merece, dado que es aspecto recurrente en numerosas piezas de nuestro dramaturgo. Muy útiles y novedosos son los resúmenes argumentales de comedias que se añaden en las páginas finales, los cuales refrescan la memoria al lector sobre lances concretos; por eso a veces resultan innecesarios o redundantes muchos datos de la peripecia que se integran en el cuerpo del análisis, insistiendo en contar cada comedia hasta en sus últimos detalles. En el caso de las tragedias de honor conyugal, la excesiva atención prestada al silencio como tema rector provoca indirectamente que se olviden otros aspectos inherentes al final lastimoso como son el azar,

el destino trágico o la fatalidad, los cuales ayudarían, por ejemplo, a entender el desenlace de *El pintor de su deshonra*: es una fatalidad que D. Juan rescata a su esposa Serafina del incendio y la ponga justo en manos del futuro raptor, y es también puro azar que luego se la encuentre en Nápoles posando para ser retratada, dando pie a la consiguiente venganza. Aunque, insisto, estos son detalles menores que en nada empañan el valor del trabajo de Déodat-Kessedjian, antes bien demuestran su acierto en la elección del tema estudiado y cómo éste se presta a múltiples matizaciones y precisiones, casi tantas como posibles lectores.

Miguel Zugasti

Arturo Casas: *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico 1999. 702 páginas.

El presente trabajo, concebido originariamente como tesis doctoral, tiene por objeto analizar el pensamiento literario y estético del escritor y crítico gallego Rafael Dieste. Para ello, Arturo Casas opta por la ordenación cronológica de los materiales teóricos, por entender que éstos se encuentran estrechamente vinculados a las circunstancias históricas que rodean su producción. Tales materiales no sólo incluyen obras de carácter ensayístico, sino también fuentes epistolares, prólogos a escritos de otros autores, contribuciones orales en conferencias y mesas redondas, etc. La investigación prescinde explícitamente de la producción literaria, si bien se practican “calas estéticas” sobre algunos de los textos más significativos de su proceso artístico e intelectual. Una de las

principales dificultades con las que se enfrenta el estudioso es la pluralidad y diversidad de la obra de Rafael Dieste, tanto en lo que respecta a su expresión lingüística (la producción alterna entre el gallego y el castellano), como a la variedad de géneros practicados (relato, lírica, formas dramáticas, ensayo crítico o divulgativo, actividad periodística etc.) y a la diversidad temática (preocupaciones crítico-literarias, estéticas, políticas, éticas e incluso filosóficas). Arturo Casas consigue, sin embargo, aunar el complejo sistema de pensamiento de este crítico gallego poniendo en conexión varias disciplinas y una gran diversidad de fuentes.

La estructura de la obra está marcada por la división de la actividad estética y literaria de Rafael Dieste en seis etapas cronológicas: la de formación, las primeras proyecciones públicas en los años 20, el misionado pedagógico en tiempos de la II República, la Guerra Civil, el exilio y el regreso a España. Esta distribución histórica, a pesar de su aparente utilidad, resulta problemática por el riesgo que supone subordinar la actividad intelectual y creativa del autor a acontecimientos de naturaleza exclusivamente biográfica. Así, por ejemplo, llama la atención el carácter irregular de los cortes temporales: mientras que las primeras etapas abarcan generalmente pocos años, las dos últimas se extienden ambas a lo largo de dos décadas. También parece cuestionable la excesiva atención que Arturo Casas dedica a introducir informaciones de carácter biográfico no siempre en consonancia con los propósitos de la obra. La exposición de la teoría estética y literaria de Rafael Dieste se pierde, de esta forma, en un sin fin de pormenores que restan concentración y densidad al estudio. A ello contribuyen, además, las constantes digresiones y explicaciones colaterales con las que se rompe sistemáticamente el hilo argumen-

tal, desviaciones tan sólo comprensibles si se ponen en relación con las convenciones textuales frecuentes en este tipo de trabajos de investigación doctoral.

A pesar de la falta de condensación, la obra de Arturo Casas es un estudio de madurez. Además de llevar a cabo un escrupuloso trabajo de documentación, su autor ahonda en diversas disciplinas humanísticas para explicar coherentemente el complejo sistema de pensamiento de Rafael Dieste. Especial interés tiene para el lector la exposición de su teoría ética y política en las primeras etapas, así como los capítulos dedicados a los escritos sobre teoría de la literatura y arte. En este ámbito, al que Dieste se acerca con cierta intermitencia, se pueden constatar una serie de constantes desde sus primeras contribuciones en la prensa gallega de los años 20 hasta el final de su vida. Desde un punto de vista temático sus preocupaciones se centran en la reflexión sobre el fenómeno y la experiencia estética, reflejado en numerosos trabajos relativos a la pintura y las artes plásticas, la problematización del acto creador, las relaciones entre el autor y el receptor (lector o espectador), el análisis fenomenológico de la lectura, el estatuto de la ficción literaria, el conocimiento a través del arte, la teoría teatral y dramática, la comparación entre artes plásticas y escénicas, etc. A través de sus análisis, Arturo Casas pone en evidencia la profunda cohesión de preocupaciones, temas y motivos que recorren la obra del crítico gallego y su conexión con otros pensadores modernos. Por ello, esta biografía intelectual logra su propósito de demostrar la consistencia del pensamiento teórico de Rafael Dieste, frente a su aparente dispersión, y relacionarlo con otras propuestas estéticas y teóricas significativas de su tiempo.

Rosario Herrero

Catherine Orsini-Saillet: *La dynamique de l'espace, lire Ignacio Martínez de Pisón*. Université de Bourgogne [Hispanística XX, Collection "Critiques et documents"] 1999. 353 páginas.

Ignacio Martínez de Pisón forma parte de esos jóvenes creadores (nace en 1960 en Zaragoza) que, en los años de la transición política, trataron de presentar una nueva narrativa, entre el realismo y el experimentalismo, rechazando toda especie de escuela en una actitud típicamente postmoderna. El mérito del libro de Catherine Orsini-Saillet es doble pues: primero dedicar un trabajo científico –el libro es un resumen de una tesis universitaria– a un autor poco estudiado y que merece, sin duda, más atención y más lectores, y luego enfocar su estudio a partir de los diez primeros años de la producción de Martínez de Pisón entre 1984 y 1994, lo que da un corpus bastante amplio y coherente, esencialmente novelas cortas y cuentos. La originalidad de este trabajo es su ángulo de lectura: se trata de un minucioso estudio de la dinámica del espacio en estos textos que constituye, por sí misma, la aportación más nueva de la crítica en los últimos tiempos. En esta perspectiva, la literatura no solamente es tiempo, o temporalidad, sino también espacio doble, el espacio diegético, el cuadro de la historia, y el textual, o sea los cuadros formales en que se instala el relato. Es una tentativa muy valiosa de asociar las referencias históricas y la conciencia de una ficcionalidad. De modo lógico, el estudio de Catherine Orsini-Saillet empieza por un acercamiento a los lugares de la diégesis siguiendo el orden cronológico de la vida: la infancia, con el refugio en la casa familiar, más o menos seguro, su pérdida y el trauma que provoca, el núcleo de la familia como estructura fuerte, el regreso a las fuentes con la vejez. En toda esa evolu-

ción se juntan elementos reales y ficticios.

En una segunda parte, el estudio pasa del espacio diegético al universo metatextual, ahondando en esas fronteras ambiguas entre lo imaginario y lo referencial, siendo el mundo fantaseado el lugar privilegiado del discurso metatextual. Destaquemos, en esa parte, las páginas muy novedosas dedicadas al papel de los juegos como el billar o el ajedrez en la constitución y en la narración de ese mundo nuevo, ese mundo posible según Martínez de Pisón. Por fin, una tercera parte analiza los cuadros textuales destacando la trasgresión de los códigos y de los géneros literarios como el diario íntimo o la narración corta. Las reflexiones sobre la función de los *incipit* y de los *explicit* así como de los paratextos que son los títulos, la iconografía editorial, las portadas son ejemplares de un método muy fiable y nuevo de análisis del texto literario. La relación entre lo escrito y lo visual está puesta de relieve de modo muy acertado en este capítulo.

En definitiva, el planteamiento del papel del espacio en los textos de Martínez de Pisón permite a la autora de esta tesis desembocar en una reflexión muy aguda sobre el espacio literario como superposición de elementos distintos como el texto y el metatexto que rompen las fronteras tradicionales entre realidad y ficción, ruptura que parece ser una de las características esenciales de la literatura postmoderna y de la nueva narrativa española. La disociación del concepto de espacio reflejaría pues la crisis de identidad de los personajes de esos relatos y del propio autor, representativo, en esto, de toda la generación que empieza a escribir en plena transición del franquismo a la democracia y que reivindica el poder de la ficción sin anular por otra parte la fuerza de lo real. Este libro, que se apoya en los mejores y más recientes teóricos del con-

cepto de espacio en los textos literarios, es una permanente lección de rigor informativo y analítico cuya consecuencia inmediata es darle al lector ganas de leer o volver a leer a partir de esa interpretación tan enriquecedora libros tan interesantes como *La ternura del dragón*, *Alguien te observa en secreto*, *Antofagasta* o *El fin de los buenos tiempos* que, al ser analizados con tanta precisión y erudición, se revelan como textos imprescindibles para entender la evolución de la producción narrativa española del postfranquismo. Señalemos también una bibliografía muy actualizada tanto para la obra de Martínez de Pisón como para el estudio de la narrativa de hoy.

Jean-Pierre Castellani

Enric Sòria: *L'espill de Janus. Notes sobre literatura catalana*. Barcelona: Proa 2000. 277 páginas.

“Escriure sobre literatura és com posar un espill davant el rostre bifront de Janus”. Qui ho afirma és el crític valencià Enric Sòria (Oliva, 1958), en el seu darrer assaig publicat, *L'espill de Janus (Proa 2000, 277 pàgines)*, que du un subtítol molt encertat: *Notes sobre literatura catalana*. L'autor, que es confessa un lector vocacional més que no pas un escriptor, va decidir replegar i destriar els seus treballs crítics sobre literatura, i el 1997 va aparèixer el primer volum, *Incitacions*, al que ara segueix *L'espill de Janus*. Ací, recull vintiquatre treballs de procedència diversa. Hi trobem ressenyes aparegudes al setmanari valencià *El Temps*, pròlegs i treballs *post-mortem* (a la memòria de Joan Fuster o de Vicent Andrés Estellés), així com treballs apareguts a revistes com ara *Caràcters*, *Saó*, *Caplletra* o el diari barceloní *Avui*,

del qual fou cap de la secció d'opinió.

En general, la lectura dels treballs pot resultar útil, i en força casos fins i tot convincent, si bé cal advertir que l'autor mostra massa sovint una tendència excessiva als excursos, molt especialment en alguns articles procedents de la revista *Saó*, en què sembla que els editors no li imposaven cap límit d'espai.

Sòria, que no mostra la més mínima voluntat de recerca exhaustiva, gosa llançar alguns dictamens inconvencionals –malauradament, però, són ben pocs, i crec que els seus coneixements literaris donen per a molt més– com ara: “Narcís Oller no es va arriscar a ser un escriptor de debó” (p. 40) o quant parla de *Solitud*: “[...] ni tots els crítics de la literatura catalana plegats, inclosos els que més respecte, em podran convèncer mai que aquest deliri monstruós siga una novel·la veritablement digna de tenir en compte” (pp. 40 ss.), amb la qualcosa aconsegueix la determinació expressada al pròleg: “[...] un crític que no vol córrer riscos no és més que un escriptor que ha perdut el respecte a l'ofici” (p. 13).

És sorprenent la facilitat amb què maneja noms i argumentacions de crítics i autors estrangers: Erich Auerbach, Borges, Conrad, Eco, D'Annunzio, Kafka, von Kleist, etc. –es percep una certa influència germànica–, però em sembla molt més autèntic i bon coneixedor quan parla de Ferrater, de Joan Francesc Mira, i de l'admirat (i estudiat) Joan Fuster.

La inclusió d'alguna ressenya com “La paraula i el temps” (pp. 109-111) és d'im-

portància dubtosa, i podria respondre a interessos molt personals: l'autor ressenyat, Vicent Alonso –director de *Caràcters*– és amb Antoni Ferrer Perales i Vicent Berenguer, un dels escriptors més reivindicats explícitament en aquestes planes.

Però Sòria no només destaca i singularitza la nòmina valenciana. En molts passatges d'aquest llibre, l'autor d'Oliva, resident a Barcelona des ja fa més d'un decenni, estableix una mena de diàleg cultural entre Catalunya i el País Valencià, un pont manifest sense victivismes ni complexos que esdevé un mirall captivador entre ambdues cultures.

No sabria dir a qui va dirigit aquest aplec de treballs: per als estudiants de filologia manca sistematització i vessant didàctica, per als especialistes hi ha massa aspectes coneguts, per als lectors en general la temàtica és sovint massa especialitzada i hi ha força digressions. Gosaria suggerir que Enric Sòria ha publicat aquest llibre amb molta humilitat, però ho ha fet fonamentalment per a ell mateix: perquè la preparació de l'edició li ha donat la possibilitat de destriar, ordenar, seleccionar i revisar tot un seguit de papers propis, i amb això, s'ha permès reflexionar sobre la literatura, la qual cosa sembla ser un dels seus “passatemps intel·lectuals” predilectes. Tot plegat, si hi ha una conseqüència positiva de la lectura d'aquest llibre és que incitarà el lector a explorar nous camps literaris, o a apropar-se als àmbits ja coneguts amb una nova sensibilitat.

Pilar Arnau i Segarra

Manuel Murguía: *Día das Letras Galegas 2000*[organizado polo] Departamento de Filoloxía Galega; edición de Xesús Alonso Montero. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones y Intercambio Científico 2000. – 1 carpeta (14, 20, 48 páginas); 17 x 24 cm. – Contiene reproducciones facsímiles de *La Patria Gallega*, N. 7-8 (15-7-1891) y del *Boletín de la Real Academia Gallega*, N. 6-7 (20-11-1906) más un prologo del editor.

Belén Fortes: *Manuel Murguía e a cultura galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións 2000. 112 páginas.

Hay que mencionar que no todos los textos incluidos en los facsímiles son de Manuel Murguía. De él mismo solamente encontramos dos textos en *La Patria Gallega*: el *Discurso* para los *Juegos Florales de Galicia* (su único texto en prosa gallega que se conserva) (pp. 1-6) y una *Necrología* (pp. 19-20) escrita en castellano. El texto del *Boletín* (en castellano también) firmado por Murguía es el *Discurso Del Señor Académico Presidente* (pp. 125-129).

La importancia de las publicaciones consiste en que revelan los rasgos fundamentales del concepto de “nación” que Murguía tenía y defendía: por una parte, contar con una distinta *historia, religión y literatura*; por otra parte, el *celtismo*; y, lo que constituye el pilar principal dentro de su ideología positivista, el hecho de tener una *lengua* propia significa tener una nacionalidad: “Porque el idioma de cada pueblo es el característico más puro y más poderoso de la nacionalidad” (*Boletín*, p. 128). Revelaciones parecidas las hay ya en su discurso de 1891 (pp. 2, 4-5).

Se puede concluir que los pocos textos murguianos muestran el concepto fundamental de su ideología nacionalista: “idioma” = “nacionalidad”. Desgraciadamente,

Montero en el “Prólogo” deja sin responder la cuestión de la “praxe idiomática tan incoherente” (p. 13) de Murguía: la reclamación de una nación gallega en lengua castellana. Además Montero nos ofrece interesantes informaciones secundarias y tampoco omite sorprendentes manifestaciones racistas y antisemíticas de Murguía. Lo que el lector echa de menos son algunas explicaciones sobre los escritores restantes incluidos en las revistas.

Todos ellos son documentos muy interesantes para el científico que estudia a Murguía y para el historiador del nacionalismo gallego. Aunque finalmente queda la pregunta: ¿por qué aún no se han reeditado las obras magistrales de Manuel Murguía: su *Historia de Galicia* de varios tomos? Es de esperar que una reedición de esta importantísima obra, tanto para el estudio de su autor como de Galicia, no tarde en aparecer en el mercado literario.

El título del libro de Belén Fortes despierta grandes expectativas al interesado lector de los textos de Manuel Murguía. El análisis de la “cultura galega” en la Galicia del siglo XIX ayudaría enormemente a comprender la obra literaria murguiana. Considerándolo desde una perspectiva científica, el lector ya desde la lectura del título, espera una aclaración de la noción *cultura* en el contexto histórico de Galicia. Pero a la autora no le parece que tenga importancia alguna la definición de la noción “cultura galega”, porque no la define de un modo teórico (pp. 39-41). Comienza el análisis de una manera más bien convencional con una biografía corta de Murguía (pp. 7-12), esboza la historia de Galicia en el siglo XIX (pp. 13-25), y a ello sigue una enumeración de las obras murguianas conocidas y mayoritariamente canonizadas (pp. 27-37).

Fortes ofrece, no obstante, indicaciones útiles de cómo Murguía había entendido la noción *Nación Gallega*. Omite, sin embargo, el problema que la *Historia de*

Galicia de Murguía es una obra sin fundamentos científicos, en cierto modo, una historia ficticia, aunque reconoce cuáles son, para Murguía, los elementos constitutivos de la noción *Nación*: poseer una propia lengua (pp. 49-56) y una propia literatura (pp. 57-86). Teniendo esto en cuenta, la autora parte, desgraciadamente, de una perspectiva de política lingüística contemporánea, porque habla de la idea de la “normalización lingüística” (p. 57), la cual no existía en el discurso histórico cultural en la Galicia del siglo XIX. Por esto su argumentación se diluye: pierde su credibilidad científica y parece ser una mera defensa ideológica de posiciones de la discusión contemporánea del problema. Además hay que decir que no atiende a las convenciones básicas de un trabajo científico: algunas graves faltas innecesarias en este volumen son la manera de citar dispar y muchas veces poco exacta, las citas de los títulos de manera redundante o muy reducido y la bibliografía incompleta.

En resumidas cuentas se puede decir que el escrito de Fortes es una obra que muestra una visión general respecto a la vida de Manuel Murguía, a su trabajo literario y la ideología que con él difundió, ofrece algunos aspectos interesantes pero le falta madurez científica.

Christian Switek

Maria Manuela Gouveia Delille (coord.): *Camões na Alemanha. A figura do poeta em obras de Ludwig Tieck e Günter Eich. Estudos de Catarina Martins e Júlia Garraio. Coimbra: Livraria Minerva/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos 2000. 342 páginas.*

A catedrática de germanística da universidade de Coimbra, Maria Manuela

Gouveia Delille, dirige a coleção *Minerva-CIEG*, na qual publica dissertações de literatura alemã escritos por estudantes daquela universidade. O presente volume reúne o tratado de Catarina Martins intitulado “Camões como paradigma do artista na novela *Tod des Dichters* de Ludwig Tieck” (pp. 45-185) e o trabalho de Júlia Garraio sobre “A subversão do mito camoniano na peça radiofónica *Die Brandung vor Setúbal* de Günter Eich” (pp. 187-315).

Uma introdução na qual se tratam “Momentos da recepção de Camões na literatura de expressão alemã dos séculos XIX e XX” (pp. 13-44), foi escrita por ambas autoras. A primeira parte que tematiza a recepção de Camões nos países de língua alemã até meados do século XIX, é da autoria de Catarina Martins, enquanto a segunda parte que continua a história de recepção até cerca de 1950 é da responsabilidade de Júlia Garraio. A recepção de Camões na Alemanha é um fenómeno ligado ao Romantismo, e os irmãos Schlegel que sofreram com o destino da sua nação às mãos de Napoleão, denotavam uma empatia pelo destino dos Portugueses do século XVI e do seu poeta nacional. As autoras analisam a Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Friedrich Bouterwek, Friedrich Adolf Kuhn, Carl Theodor Winkler, Friedrich Kind, Friedrich Halm, Uffo Horn, Wilhelm Storck e Reinhold Schneider, cujo *Die Leiden des Camões* (1930) é a única obra literária alemã sobre o poeta português na primeira metade do século XX. Infelizmente alguns tradutores importantes –como C. C. Heise, J. J. Chr. Donner ou K. Eitner– fazem falta, e também alguns estudos alemães recentes não estão tomados em consideração (por exemplo Erich Kalwa: “Die portugiesische Literatur in Lehre und Forschung an deutschen Universitäten im 19. Jh.”, em *Lusorama* 26, 1995, 5-71, ou Klaus Küp-

per: *Bibliographie der portugiesischen Literatur. Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*. Frankfurt 1997).

Catarina Martin analisa minuciosamente a representação de Camões na novela *Tod des Dichters* (1834) de Ludwig Tieck (1773-1853). A novela, parte de uma trilogia dedicada ao génio de Shakespeare, é uma reflexão cultural que parte do poeta português como pretexto, mas cria ao mesmo tempo o mito camoniano no espaço de expressão alemã. Catarina Martins dá primeiro uma incorporação da novela *Tod des Dichters* no contexto da obra de Tieck (pp. 53-114), ilumina depois a representação do poeta entre a pátria, a arte e a religião (pp. 114-174) e tira finalmente as conclusões do seu estudo (pp. 175-185). Tieck recorre ao Portugal de meados do século XVI como a um espelho da Alemanha da Restauração frustrada nas suas ambições nacionalistas, liberais e intelectuais. O dilema do poeta consiste no facto que sente a responsabilidade de uma figura pública e política, mas que não tem influência real encontrando eco, no máximo, numa elite mais ou menos impotente no contexto social. Contudo a obra de arte tem, segundo Tieck, uma função de elevação nacionalista e moral. “Só depois da morte, emblematicamente concomitante, segundo o mito camoniano, com a morte da pátria, a plenitude se torna ampla e verdadeira, através da fusão da dimensão finita do homem com a eternidade, que é apanágio apenas do poeta, ou seja através da integração naquela que continua a ser a verdadeira *Heimat* do artista: a esfera do divino. O percurso mítico do poeta Camões, da afirmação revoltada do Génio à veneração póstuma como poeta nacional, potenciada por uma vida adversa e miserável, adquire valor parabólico em relação à auto-imagem de Tieck como artista, bem como, numa perspectiva mais alargada, em relação à

própria concepção de poeta da Restauração” (p. 182).

Die Brandung vor Setúbal, uma peça radiofónica (1957) de Günter Eich (1907-1972) que carecia até agora de um estudo aprofundado (resumo dos poucos trabalhos pp. 192-197), é analisada por Júlia Garraio. A autora trata a génese e recepção da peça radiofónica (pp. 215-217), dá um resumo da acção e estrutura (pp. 217-222), ilumina a figura de Catarina de Ataíde (pp. 223-261), se ocupa do mundo dos senhores e do mundo dos criados (pp. 261-274), confronta realidade interior e realidade exterior (pp. 274-282) e analisa a natureza da poesia e da linguagem (pp. 282-311); considerações finais (pp. 312-315) concluem o trabalho. O autor alemão não dominava a língua portuguesa; o seu trabalho mostra relações com os escritores do Romantismo alemão, mas não com escritores portugueses. “Os conhecimentos de Eich sobre Portugal não são profundos, nem pressupõem o contacto e a consulta de fontes e de bibliografia portuguesas” (p. 214). Ao todo a peça radiofónica de Günter Eich apresenta uma paródia da estética romântica, uma subversão e decomposição do mito camoniano. O protagonista não é Camões, mas Catarina de Ataíde que “deixa de ser uma heroína ao gosto romântico para se tornar figura de um teatro aparentado como o Absurdo – uma anciã alcoólica e enlouquecida. Camões, por sua vez, não ocupa o papel do profeta de uma nação, sendo antes caracterizado como um aventureiro infeliz e impetuoso” (p. 313). *Die Brandung vor Setúbal* se insere na tendência geral da literatura alemã do após-guerra de subversão de mitos e de valores tradicionais, como *Romulus der Große* de Friedrich Dürrenmatt (1956) ou *Das Opfer Helena* de Wolfgang Hildesheimer (1955) – verdadeiras antíteses dos textos clássicos e românticos.

As duas dissertações das jovens autoras portuguesas são de um valor científico indubitável. Uma tradução para a língua alemã seria desejável, porque os germa-

nistas alemães não amam a leitura de obras em línguas estrangeiras.

Johannes Kramer