

## 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Nelson Cartagena: *La contribución de España a la teoría de la traducción. Introducción al estudio y antología de textos de los siglos XIV y XV.* Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Medievalia Hispanica, 13) 2009. 272 páginas.**

*Nihil novum sub sole.* En muchas ocasiones, al estudiar, comentar y explicar la Historia de la Teoría de la Traducción, se parte directamente desde nuestros tiempos. Las nuevas teorías de las escuelas traductológicas y de los teóricos de la traducción han ocupado cientos de libros, artículos, conferencias, mesas redondas, etc., pero cabría recordar la frase del Eclesiastés también en el caso de la traductología. Son varios los investigadores que nos vienen recordando desde hace tiempo que deberíamos echar la vista atrás y aprender de nuestros ancestros, pues en (bastantes) ocasiones éstos dijeron ya mucho tiempo atrás lo que nosotros repetimos hoy en día. Es de agradecer el trabajo del profesor Cartagena, ya que recupera, presenta y analiza una serie de reflexiones traductológicas que no hacen sino constatar las palabras con las que hemos comenzado esta reseña. Y es de agradecer, consideramos, desde tres puntos de vista.

En primer lugar, porque supone una aportación muy valiosa a la Teoría de la Traducción, una teoría que no es nueva. Sobre esta disciplina ya ha cientos de años que se viene reflexionando, y estas reflexiones han quedado plasmadas en numerosas introducciones y comentarios a traducciones que esperan ser rescatadas y analizadas por estudiosos como el profesor Cartagena.

En segundo lugar, porque se trata de una contribución más a la Historia de la

Traducción, una Historia a la que durante mucho tiempo no se prestó mayor atención y que en los últimos años está viendo cómo muchos estudiosos vuelven la vista hacia ella, conscientes sin duda de cuánto se puede aprender de nuestros antepasados.

En tercer lugar, porque trata de la contribución a la historia y a la teoría de la traducción de España, una nación a la que fuera de sus fronteras se le ha prestado poca atención en lo referente a la traductología. Con mayor frecuencia de la deseable, incluso dentro de nuestras fronteras, se ha prestado más atención a las teorías centroeuropeas y anglosajonas de la traducción, dejando de lado a las nuestras, y este trabajo es otra reivindicación de que aquí también se ha desarrollado un pensamiento traductor digno de tener en cuenta.

Si algo hay que lamentar en este volumen es que nos haya dejado con ganas de más, pues hubiéramos agradecido que la extensión de la introducción fuera mayor. Sin duda, mucho queda por decir de este período en que se centra el libro y, sin duda, el profesor Cartagena continuará trabajando en ello.

Como mencionábamos, el libro comienza con una introducción en la que Cartagena comenta las reflexiones sobre la actividad traductora en España en la segunda mitad del siglo XIV y en el siglo XV. El objetivo es “sistematizar las reflexiones de los traductores antologados acerca de su actividad y determinar sobre esta base el grado de desarrollo de las reflexiones sobre la traducción en España a finales de la Baja Edad Media”. Para ello, el profesor Cartagena plantea una serie de cuestiones acerca de qué se traduce, dónde, de qué lenguas y a qué lenguas, cuál es la finalidad, etc. Como referencia para res-

ponder a la cuestión de cómo se traduce, se comparan las traducciones con las conocidas normas propuestas por Étienne Dolet en su *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* de 1540. Con todo ello, el autor alcanzará una serie de conclusiones que no vamos a desvelar aquí.

La segunda parte del libro recoge la antología de textos analizados, precedidos cada uno de ellos por una biografía del autor y complementados por una bibliografía orientativa de gran ayuda para todo aquél que quiera iniciarse en el estudio de estos autores. Entre ellos, algunos más conocidos que otros, encontramos a Guillem Corretger, Berenguer Sarriera, Jaume Conesa, Ferrer Sayol y a Pero López de Ayala en el siglo XIV y a Pedro de Toledo, Enrique de Villena, Alfonso de Cartagena, Juan de Mena, Antón Zorita, Pedro de Chinchilla, Alonso Fernández de Madrigal *El Tostado*, Íñigo López de Mendoza, Pedro González de Mendoza, Pedro Díaz de Toledo, Ferrán Valentí y Carlos, príncipe de Viana en el siglo XV.

Nos encontramos ante un volumen recomendable para todo aquél que sienta interés por la historia de la traducción, la cual se descubre en las introducciones y comentarios a las traducciones publicadas, algo que en nuestros tiempos se echa mucho de menos.

*Javier García Albero*

**Yolanda Iglesias. *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Medievalia Hispanica, 12) 2009. 125 páginas.**

1. Los estudios sobre *La Celestina* [LC] son abundantes y prominentes. Entre los temas que éstos han dedicado a

consideración se encuentran no sólo los que se han ocupado de sus fuentes sino también lo que han revisado sus relaciones intertextuales. Una de estas relaciones toca a la novela sentimental [LNS]. Varios autores han llamado la atención sobre ella, pero todos se han referido parcialmente sólo a uno o a otro aspecto (a veces de pasada), pero no han tomado de manera puntual esta relación en toda su extensión. Éste es el interés cognitivo que el compacto estudio de Yolanda Iglesias enfrenta y cuya pregunta es, precisamente, en qué sentido se da esta interrelación textual entre LC y LNS que los autores han mencionado mediada por la parodia. La respuesta que este estudio da a esta pregunta es enunciada claramente en la "Introducción" (pp. 9-10) y reza: LC no parodia solamente elementos de este género llamado LNS sino que parodia al género mismo (no se trata de intertextualidad de elemento a elemento sino de texto a sistema, en la terminología de Hempfer). La segunda tesis se deja deducir de la primera: la parodia no se da en algunos momentos sino que se encuentra a lo largo de toda la obra y toca todos los niveles del texto: personajes, acontecimientos y lengua o recursos retóricos. La tercera tesis afirma que la función paródica de LC es triple: por una parte *criticar* el género LNS en sus principios de inverosimilitud; por otra parte, se busca *innovar* el género y, finalmente, *divertir* al público.

2. De manera correlativa a la pregunta que se plantea, este estudio se organiza en cinco capítulos. El primer capítulo revisa las opiniones dadas en la literatura secundaria sobre la relación paródica entre LC y LNS bajo el aspecto del amor cortés, de la configuración de los personajes principales, Calisto y Melibea, y de los secundarios, y bajo la consideración del posible propósito de Rojas al escribir su obra. Los autores que entran en considera-

ción son Alan Deyermond, John Devlin, June Hall Martin, Dorothy Severin, María Eugenia Lacarra y Peter Russell.

El segundo capítulo define el concepto de parodia que va a utilizar este estudio siguiendo la consideración de este concepto según June Hall Martin, Margaret Rose, Linda Hutcheon, Túa Blesa, José Domínguez Caparrós y Luis Beltrán Almería. De los planteamientos de June Hall Martin la autora toma la definición de parodia en LC como el procedimiento que, a partir de una *imitación*, una *inversión* y una *alteración* de los elementos fundamentales de LNS, muestra la ridiculidad, inverosimilitud y debilidad de este género con los fines de innovarlo y criticarlo (p. 39). De Margaret Rose la autora toma la idea del circuito comunicativo presupuesto en la parodia: un lector que debe reconocer la parodia, un autor que la escribe para ese lector con la intención de provocar un efecto cómico (p. 34). De las cuatro funciones que la parodia tiene, según Domínguez Caparrós (histórica, estética, constructiva y antropológica), la autora pone el énfasis en la primera, que presupone un diálogo constructivo con la tradición a partir de una crítica histórica y literaria (p. 41). De las dos alternativas de parodia que Beltrán Almería reconoce (parodia tradicional o burlesca / parodia irónica o moderna), la autora opta por la primera para el caso de LC.

El tercer capítulo analiza brevemente cinco novelas sentimentales (*Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón; *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro; *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa* de Juan Flores), y las revisa según diez características estructurales del género LNS que da Alan Deyermond en su *Historia de la literatura española. La Edad Media* ([1971] 1999). Antes de pasar revista a cada una de estas características en el caso

concreto de LC, la autora dedica el cuarto capítulo a responder negativamente a la pregunta de si antes de LC se puede encontrar en la literatura española una parodia del amor cortés. El posible caso a mencionar, *El libro del buen amor*, es en opinión de Yolanda Iglesias, a duras penas, una crítica de ello, porque lo es también de muchas otras cosas. El otro posible caso mencionado es el de LNS que, desde dentro, podría haber ejercido una parodia de esta concepción amorosa; la autora discute, en este contexto, los diferentes trabajos al respecto de Dorothy Severin y su puesta en relación por medio de la parodia de LC y *Siervo libre de amor* o *Cárcel de amor*, pero concluye con Regula Rohland de Langbehn que la crítica está cada vez menos inclinada a reconocer una función irónica del amor cortés en estas novelas y sí más bien, el mejor de los casos, de la situación represiva amorosa que los amantes deben sufrir (p. 74). Con ello, Yolanda Iglesias pone a LC en el centro —y como primer texto— de la tradición literaria que critica el amor cortés, lo que significa implícitamente una enfática lectura de LC.

El quinto capítulo es la revisión de la parodia que LC realiza de LNS. El análisis sigue, como ya se mencionó, las determinaciones del género LNS según Deyermond. Así, este capítulo se ordena en subcapítulos según cada una de tales características y muestra, punto por punto, que cada una de ellas es parodiada. Los puntos son los siguientes: la parodia de la nobleza de los personajes y su ambiente (los amantes de Rojas son anticortesés; los criados son infieles, egoístas, asesinos, alcahuetas y prostitutas); la parodia del ennoblecimiento que produce el amor en el amante (expresiones vulgares y violentas en Calisto, idea de Melibea como una mujer más de la mancebía de Celestina); parodia del tema del matrimonio (podrían

haberse casado porque no hay impedimentos, pero los amantes quieren disfrutar libremente de su amor); parodia del deseo de obtener un galardón de la amada (Calisto no quiere conquistar el corazón de la amada sino seguir su deseo sexual); parodia del amor cortés como un amor malogrado (la muerte de Calisto es antiheroica; el rol femenino del padre que llora la muerte de la hija); parodia de la divinización de la amada (la descripción irónica de Melíbea hecha por Elicia y Areúsa que ridiculiza su belleza); parodia del sentimiento de inferioridad del amante y del servicio permanente a la amada (Calisto no tiene nada de servidor humilde y espera todo de su amada, quien es la verdadera sierva y cautiva); parodia del secreto de amor y de la honra (Calisto cuenta su amor a Sempronio y a Celestina, quienes a su vez lo cuentan a otras personas que lo divulgan por toda la ciudad).

La autora de este conciso y bien estructurado libro escribe al final de su estudio que no “debería hacerse una interpretación reduccionista del análisis y de las conclusiones que presento” y que por ello no debería pensarse que “todo en *La Celestina* debe entenderse o reducirse a lo paródico”, pues de todas las “herramientas que utiliza Rojas al crear *La Celestina*, la parodia es una de ellas” (p. 111). La impresión que el lector gana al final es, sin embargo, la de que es la estructura de LNS y su concepción del amor cortés la que le da a LC armazón de principio a fin y a través de todas las instancias significativas. Tal vez un tratamiento del tema de la parodia dentro de los planteamientos de la intertextualidad (y su diferenciación entre intertextualidad de parte a parte o de parte a sistema) hubiera ayudado a sistematizar, dentro de otro esquema teórico, los convincentes resultados que este libro presenta. Por lo demás, una parte de la tercera tesis, la de la función de innovar y,

especialmente, la de la función de divertir, queda como un conjunto de afirmaciones sueltas que no ha sido desarrollado. La pregunta sería: ¿cómo dentro de la parodia se desarrollan las estrategias de lo cómico en *La Celestina*?, ¿cómo se provoca la risa y cómo se ríe? Es cierto que estas preguntas significarían un nuevo texto. Tal vez a ello se sienta animada la autora de este libro, cuya lectura hay que recomendar tanto para los interesados en LNS como en LC.

*José Morales Saravia*

**Diana Carrió-Invernizzi: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Tiempo emulado, 5) 2008. 503 páginas.**

Como es sabido, la Paz de Westfalia (1648) y el sucesivo Tratado de los Pirineos (1659) sancionaron la pérdida del rol hegemónico de la monarquía española en el contexto internacional, especialmente en Europa, redefiniendo su colocación en el nuevo orden mundial que se estaba configurando. Consciente de ello, a partir de los años sesenta del siglo XVII, la casa de los Austrias se propuso contrarrestar de algún modo esta parábola de la decadencia que redimensionaba su rol y prestigio en la política europea, implementando nuevas estrategias políticas y culturales para afianzar su imagen y legitimidad en Italia. No se olvide que la corona española dominaba aún en vastos territorios de la península, como el Milanesado y el virreinato de Nápoles, además del vínculo privilegiado, no exento de tensiones y fricciones, que los Austrias mantenían desde hacía largo tiempo con Roma y el

Papado. Urgía, por tanto, reformular una nueva estrategia de representación del poder, en condiciones de reforzar la legitimación política hispánica en los territorios de Italia, y al mismo tiempo atenuar su pérdida de influencia y poder.

A este aspecto de gran relieve se halla dedicado el meritorio estudio que acaba de publicar Carrió-Invernizzi, centrado en los nuevos modos de representación del poder llevados adelante por la Monarquía española en Italia a principios de la segunda mitad del XVII. Para ello la autora examina exhaustivamente los cambios registrados en la construcción y resignificación de la imagen, los símbolos y el ceremonial en la década que ocupan los años sesenta e inicios de los setenta de la centuria; años que coinciden con la llegada a Italia de los hermanos de la casa ducal aragonesa de Cardona, el cardenal Pascual y Pedro Antonio de Aragón, para desempeñarse como embajadores en Roma (1662-1666) y, sucesivamente, virreyes de Nápoles (1664-1672).

Como recuerda con razón la joven historiadora, al abordar el análisis de los diversos mecanismos del poder, la historiografía se ha abocado en estos últimos decenios ya sea al estudio de las instituciones, ya sea a examinar las relaciones clientelares o bien a investigar sobre la representación de las imágenes del poder y la manipulación de los símbolos culturales. En esta última vertiente temática se coloca el texto de Carrió-Invernizzi, dirigido a estudiar y reconsiderar la naturaleza y los mecanismos del poder de los Austrias y su comportamiento en la Italia española, en una fase crucial, como son los primeros años sesenta, que registra un cambio de rumbo en los modos de concebir el ceremonial y la imagen del poder en Europa. En dicha perspectiva, se indagan detenidamente las nuevas representaciones y nuevos significados de las imáge-

nes, de los gestos y rituales llevados a cabo por los hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón, quienes promovieron un cambio que sancionó un importante incremento de los espacios de visibilidad del monarca español en Roma y de la figura del virrey en Nápoles.

El primer capítulo se centra en investigar el origen, la pertenencia de la casa de los Cardona al linaje real aragonés y catalán y sus relaciones con otras familias de la nobleza catalana y española, en el marco de las vicisitudes que moldearon la compleja coyuntura catalana de la primera mitad del siglo XVII, signada por el levantamiento y momentánea separación del reino de España. La etapa referida a las estrategias implementadas por los hermanos de Aragón, al frente de la legación española en la ciudad eterna entre mediados de 1661 y 1666, ocupa el segundo capítulo del texto. En estas páginas Carrió-Invernizzi se detiene a indagar sobre los diversos instrumentos y las estrategias adoptadas por ambos gobernantes aragoneses para reforzar a través de la imagen y el ceremonial la autoridad y el prestigio de la Monarquía española. Si el cardenal Pascual promueve el mecenazgo cultural y la reconstitución del partido español en Roma, a través de la concesión de títulos, mercedes y honores a príncipes y cardenales, esbozando al mismo tiempo algunas novedades en el desarrollo del ceremonial, será su hermano don Pedro Antonio, quien lo sucede como embajador, a poner en marcha una significativa renovación de las estrategias culturales y del ceremonial con el propósito de afianzar, como observa la autora, “la imagen del rey Católico en Europa desde la tribuna romana” (p. 170).

A este respecto, el estudio examina y ofrece variados ejemplos de las diversas iniciativas, muchas de ellas de marcado signo aragonesista como expresión de per-

tenencia y poderío hispánicos, que configuran nuevos escenarios de propaganda y de exaltación de la Monarquía española en la ciudad eterna. La autora dirige su atención a escrutar las numerosas actividades promovidas por su gestión al frente de la embajada española, entre las que destacan las ornamentaciones de las fachadas y las obras de remodelación y de renovación arquitectónica de los palacios romanos, la erección de estatuas reales en las que no falta la iconografía de carácter imperial del monarca Felipe IV y la importante labor de mecenazgo cultural y artístico promovida en basílicas e iglesias de la ciudad, sin desatender el nuevo uso político como privilegiado canal propagandístico que se le asignan a varias de las ceremonias y de los ritos que allí se celebraban, como nos revela la emblemática escenificación del pago del tributo de la *china*, la fiesta española más importante que todos los años tenía lugar en la Basílica de San Pietro.

El tercer y último apartado desplaza su atención a la profundización y perfección de estas activas políticas de mecenazgo cultural y de promoción de ceremonial, promovidas por los hermanos aragoneses en su calidad de virreyes de Nápoles entre 1664 y 1772, coincidiendo con los últimos meses del reinado de Felipe IV y la sucesiva regencia de la reina madre Mariana de Austria. Muchas de las iniciativas de sus gobiernos responden al deseo de restaurar la imagen y la legitimidad de poder real y virreinal que habían quedado seriamente dañadas a raíz de la revolución de Masaniello (1647-1648). Debe tenerse en cuenta asimismo que Aragón, de donde provenían los hermanos de Cardona, exhibía desde hacía siglos mayores vínculos de unión con los territorios de Nápoles y Sicilia, y el hecho de que tanto Pascual como Pedro Antonio pudiesen ostentar su condición de descendientes de los reyes

aragoneses –y exhibir sus lazos de linaje con Alfonso el Magnánimo– los colocaba en una privilegiada condición, próximos al modelo de *virreyes de sangre*, inclinados a estimular en Nápoles una política orientada a exaltar el “mito aragonés” y su propio rol en el virreinato.

Entre la amplitud de aspectos que se abordan con rigurosidad crítica en este sugerente capítulo, la autora se detiene en el análisis de la política de enormes gastos e intensificaciones en el campo de las obras públicas y asistenciales promovida por Pedro Antonio de Aragón en su sexenio en Nápoles, que dio lugar a diversas manifestaciones de descontento popular. El valor de los regalos y su resignificación, una decidida política de propagandización y de publicidad de iniciativas y actos de gobiernos, los enormes gastos, el valor de las ceremonias religiosas, oficiales y fúnebres y sus ostentosos aparatos escenográficos, como el que tuvieron lugar en la Iglesia de Santa Chiara y en la congregación del Monte dei Poveri con ocasión de las exequias de Felipe IV, la promoción de una decidida política de mecenazgo cultural y artístico y una mayor y más estable presencia de los retratos del rey, de la reina madre y del mismo virrey en los espacios públicos de la ciudad –concebidos todos ellos como expresión de nuevas estrategias de imagen y de representación virreinales– son otras de las variadas manifestaciones de esta innovadora retórica del poder a los que la autora dirige su atención.

Carrió-Invernizzi concluye que tanto Pascual como Pedro Antonio de Aragón reflexionaron sobre los modos de representación de la imagen y el ceremonial, concebidos ambos aspectos como instrumentos de control social y de legitimación política, instaurando ambos gobernantes “un antes y un después en el ceremonial y en la representación de los Austrias en Ita-

lia” (p. 16). En tal sentido, arguye la autora, optaron por “aprovechar mejor el poder político del mecenazgo artístico en la península” y al mismo tiempo se propusieron “ampliar la *pietas* hispánica, apropiándose de devociones, ritos y fiestas que eran hasta entonces ajenas a España” (p. 417); todo ello con el fin de reforzar la autoridad y el prestigio de la Corona española, trazando nuevas estrategias de representación del poder de la monarquía hispánica en los territorios de Italia.

Carrió-Invernizzi abona su exhaustiva investigación con un uso perspicaz del abundante caudal de datos y referencias que le proporcionan las copiosas fuentes primarias, tanto españolas como italianas, de las que hace gala el texto, complementadas con una amplia y actualizada bibliografía de referencia. Por último, el volumen incluye un índice onomástico y topográfico de gran ayuda para el lector, debiéndose sólo indicar en el debe el no haber tenido presente tal vez, como fuente de relieve, un texto como las *Vicende della coltura nelle Due Sicilie* del erudito Napoli Signorelli y que, por la amplitud de datos e informaciones que alberga en su edición definitiva el volumen 5, se erige en una fuente importante para ampliar el conocimiento del gobierno, de las artes, las fiestas y representaciones escénicas partenopeas del XVII, así como para la comprensión de algunos vínculos hispano-napolitanos del período, teniendo en cuenta la doble condición de hispanista y napolitano del autor.

En suma, *El gobierno de las imágenes*, de amena y esmerada prosa, constituye una meritoria aportación, orientada a arrojar nueva luz sobre las diversas estrategias culturales puestas en marcha por España en la Italia de inicios de la segunda mitad del XVII y a comprender el proceso que llevó a una mayor dignificación y diversificación de los espacios de poder,

con el fin de reforzar sus bases de consenso y afianzar su legitimidad en la península.

Franco Quinziano

**Barbara Fuchs: *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2009. 200 páginas.**

Como evolución de los estudios culturales en el hispanismo norteamericano, ha surgido en los últimos años un campo dedicado al estudio de la cultura material que lleva a cabo un acto hermenéutico que da el mismo valor al objeto que al lenguaje. Para quienes estudian la cultura material, el lenguaje es una característica, entre muchas otras, en la cual el objeto y el texto son objetos materiales que constituyen entidades válidas de la investigación. No todo es un texto, sino una “entidad” y, como respuesta a unos veinte años de acercamientos interpretativos que daban privilegio a la interpretación de estructuras profundas del texto (o sea, sintomáticos, psicoanalíticos, deconstructivos), algunos sectores de la crítica, como el que representa el estudio de Barbara Fuchs, se están empezando a enfocar más y más en la superficie, el *quid* del objeto, las intenciones detrás de ese objeto, o sea, el objeto material. A la autora le interesa mostrar lo que queda oculto cuando se estudia solo el texto, y para llevar a cabo este propósito, Fuchs nos remite a la idea del *habitus*. Para el sociólogo Pierre Bourdieu, dicho *habitus* surge tanto del individuo como de una mentalidad de grupo, y consiste en las disposiciones que generan ciertas prácticas. Su característica colectiva e individual le otorga la posibilidad paradójica de

ser una imposición social que simultáneamente da agencia al sujeto. Bourdieu habla de una “subjetividad socializada” y el *habitus* es un sistema de disposiciones o hábitos adquiridos de una estructura social profunda que determina fenómenos de comportamiento que rigen la cultura material. Aunque estos comportamientos provienen desde “arriba”, es decir, de una estructura social, para Bourdieu no son únicamente comportamientos pasivos y condicionados; el sociólogo francés señala un agente activo que tiene capacidad inventiva, y el concepto del *habitus* en última instancia abre la posibilidad de que el agente, aunque social, pueda construir objetos. Con el concepto de *habitus*, Bourdieu establece un lugar teórico liminal, que ni es una subjetividad existencialista ni una objetividad estructuralista, así que el agente cae en una práctica que ni es completamente libre ni está controlada de manera mecánica. Barbara Fuchs propone que la cultura material y laica de la España del siglo XVI (específicamente la arquitectura, la vestimenta, la literatura y la equitación) consistía en un *habitus* “moro”. Políticamente, se encontraban actitudes maurófilas que se reunían en una coalición de voces de la nobleza, los burgueses, judíos conversos, intelectuales y clérigos; por otra parte, las voces más influyentes y poderosas contribuyeron a la expulsión morisca de principios del siglo XVII (Lope de Vega, por ejemplo, felicitaría a Felipe III por la expulsión). Con el concepto de *habitus*, Fuchs se sitúa fuera de la cuestión explícitamente política, navegando nociones de la identidad española en un espacio entre el discurso oficial y la realidad diaria. Propone así que dentro de España el español adopta el hábito moro mientras fuera de España lo moro equivale a lo español. Al ser un *habitus* moro, los elementos cotidianos de origen moro eran difíciles de separar de la identidad

española. Fuchs señala la influencia del árabe en el idioma español y varias actitudes del periodo sobre ella, las cuales demuestran lo complicado que era borrar el pasado moro en el proyecto de purificación lingüística del momento y también cómo esto contribuye al exotismo cotidiano de España. Fuchs propone la redefinición de mudéjar porque el estilo arquitectónico cuestiona el lugar que ocupaban los moros en la sociedad y la actitud hacia ellos. Cómo estilo “prestado”, se convierte en propio e inseparable a la identidad española y central en la cuestión sobre la identidad nacional en formación.

Dentro del conjunto del libro, el capítulo 3 (“The Moorish Fashion”), que discute la vestimenta y la moda, y el capítulo 4 (“Playing the Moor”), que analiza los “juegos de cañas”, ofrecen los más contundentes y matizados aportes al hispanismo. El argumento del capítulo 3 es que la vestimenta mora no era una moda pasajera. Si fuese algo transitorio, sería una moda completamente distinta a la española. Pero las personas que participaban en la práctica o el *habitus* de ponerse chapines, borceguíes o tocas de camino, no desempeñaba el papel de un “moro”. Fuchs nota que por supuesto algunas modas moras son más conscientes que otras pero explica la práctica con una descripción fresca y convincente en los términos de Bourdieu: no se ponían un disfraz moro, sino prendas de ropa que se llevaba de manera cotidiana. Aparte de mostrar la parte personal del *habitus* de la indumentaria, Fuchs también explica, como en el resto de los capítulos, que es la percepción europea de cómo esta práctica hace que España sea igualada al moro. Es más, su discusión se expande geográficamente más allá de la Península Ibérica, al mostrar que ciertas prendas “a la andaluza” distinguían en América a las élites españolas de la población autóctona.



El estudio de Fuchs no se interesa por los momentos en que conscientemente se adopta el papel del moro. Por ejemplo, no estudia los festivales de moros y cristianos porque esta costumbre no es una manifestación de la hibridez, sino que se basaba en el establecimiento de un grupo dominante y otro dominado, claramente definido. Es por eso que Fuchs comienza el capítulo 4 explicando que en lugar de los festivales de moros y cristianos, lo que realmente le interesa analizar son los juegos de cañas, una práctica de origen moro que se convierte en algo reconocido como español. El singular modo español de montar a la jineta, con los estribos más cortos y la silla más alta, constituiría un *habitus* híbrido considerado español, pero percibido como rasgo moro desde fuera de España. Al contrario de la ocasión deliberada y ceremonial donde los participantes activamente adoptan los papeles moros, una serie de discursos confluyen en la descripción de los juegos de cañas, desde el intento posterior de hacerlo “español” y darle un origen clásico. A pesar de sus muy válidas contribuciones, se echa de menos en el estudio de Fuchs el proyecto de homogeneización que se lleva a cabo para eliminar la presencia religiosa musulmana en la península. Fuchs propone que se reconozca la maurofilia y los muchos vectores de simpatía en costumbres y literatura que conectaban lo moro con lo español, pero no se puede negar que la sociedad española a principios de siglo XVII, el *habitus* moro, rechazó a los moriscos tajantemente como grupo y llevó a cabo la mayor limpieza étnica del mundo occidental de su momento. Aunque Fuchs propone que la maurofilia del siglo XVI era parte de la negociación cultural del moro real, no se puede ignorar su eliminación real y simbólica a través de la nostalgia del moro en la construcción nacional.

En su estudio, Fuchs menciona que los norteamericanos se “hacen” el indio y dice que este acto fue voluntario, un acto de libre albedrío por motivos políticos, mientras que en el caso de la España del siglo XVI, la adopción del papel moro no habría ocurrido guiada por la voluntad sino que habría sido un acto del *habitus* sin conciencia. El estudio de Fuchs entonces hace caso omiso abiertamente de los momentos en que la adopción del papel moro es intencional. El caso comparativo del indígena norteamericano ilumina un vacío en el estudio de Fuchs porque el momento de adoptar al indio de manera consciente por el norteamericano —cuando el indio ya no tenía poder político y militar— señaló el comienzo de la cultura nostálgica de “indiofilia”. A semejanza del caso islámico en España, a medida que el indígena pierde poder económico y político, la nación nueva adopta el grupo minoritario como cultura capital y como emblema. El caso de la “indiofilia” estadounidense en términos cronológicos establecería un paralelismo más apto con el siglo XIX. Incluso, el análisis de Fuchs inspira una serie de preguntas relacionadas con la historia de la nacionalización española. ¿Hasta qué punto se puede conectar lo inconsciente, el *habitus* moro y su hibridez cultural, a la práctica consciente del auto-orientalismo del siglo XVI y los siglos posteriores? ¿Cuándo deja de ser inconsciente y en qué modo se puede hablar de la maurofilia de los siglos posteriores, por ejemplo, en el siglo XIX cuando gran parte del espacio urbano sevillano se construye “a la mora”? Fuchs expresa en una nota a pie de página su sorpresa por cómo el régimen franquista alaba el caballo de raza árabe como español. ¿Cómo se habla de la maurofilia durante el siglo XX bajo el régimen franquista y qué cambio tuvo en este siglo? En estos paradigmas culturales nuevos, ¿hasta qué punto vincu-

la el caso del siglo XVI con la necesidad de crearse una identidad propia en el espacio de una competición europea por la creación de peculiaridades nacionales?

El presente estudio inspira un trabajo de esta genealogía porque Fuchs cuestiona si los textos –maurófilos en su mayoría por su énfasis en la práctica compartida de los juegos de cañas y el retrato simpatizante con el moro del exilio, aunque también reflejan las presiones maurofóbicas de la sociedad– abogan por un espacio para los moros en la construcción del imaginario nacional. Al unir el análisis de la cultura material y el *habitus* en relación con el cargado tema político e histórico del “moro,” Fuchs ofrece al hispanismo nuevos caminos para futuros estudios sobre los siglos que siguen al XVI, pero también ofrece vías nuevas para el propio siglo XVI. Durante décadas, los historiadores han discutido las actitudes “verdaderas” entre las religiones minoritarias del siglo XVI, debatiéndose en sus opiniones entre la ortodoxia en la práctica de estas religiones por un lado y el catolicismo a ultranza por otro. El concepto de *habitus* ayuda a articular las prácticas que muchas veces no indican una identificación cultural. Por ejemplo, a través de la cultura material judía, se puede entender a personajes literarios como la lozana andaluza, que se asociaban con prácticas judías mientras que no se identificaban abiertamente como judíos (la lozana preparaba su hormigos con aceite de oliva y no agua y se refería a su abuela, que hacía un adobado que todos los traperos en la calle de la Feria querían probar). Por otro lado, en las últimas décadas muchas personas en el estado de New Mexico en los Estados Unidos cuestionan su identidad a través de su *habitus* y, por ejemplo, se han preguntado por qué habían encendido velas en la capilla los viernes al ponerse el sol. El libro de Fuchs, entonces, inspira nuevos

caminos de estudio como la exploración del *habitus* judío y los de otras minorías, y establece relaciones sobre cómo se entrelazan con el *habitus* moro.

El último capítulo de *Exotic Nation: Maurofilia and the Construction of Early Modern Spain* describe cómo la Europa del siglo XVI, al conectarla con África y el moro, convierte a España en protagonista de la leyenda negra y en una nación de una raza odiada. Con respecto al hispanismo en general, “la nación exótica” del título del libro de Fuchs no es un mote creado por la autora, sino una señal de su rechazo hacia la propagación de España como garbanzo negro dentro de Europa. En última instancia, el propósito de Fuchs es convertir en historia la “morificación” de España tan prevalente en el pensamiento europeo desde el siglo XVI, y rescatar así el pensamiento español y el campo del hispanismo en general de la periferia epistemológica europea.

*John Beusterien*

**Ruth Fine/Santiago López Navia (eds.): *Cervantes y las religiones. Actas del coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas* (Universidad hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre de 2005). Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 51) 2008. 824 páginas.**

Este volumen conmemorativo reúne no menos de treinta y nueve artículos variados cuyo denominador común es, como lo indica el título, “Cervantes y las religiones”, pudiendo referirse tanto a la persona de Cervantes como a su obra y a su época. Firmados por reconocidos cervantistas, estos artículos proceden del coloquio celebrado en diciembre de 2005

en la Universidad Hebrea de Jerusalén, con el cual la Asociación de Cervantistas cerró su programa de celebración del IV centenario de la publicación del *Quijote*. Exteriormente, el libro es compacto, voluminoso, íntegramente en español.

Los diferentes estudios, al ser contribuciones individuales, no siguen todos las mismas líneas metodológicas y no llegan forzosamente a conclusiones similares. Basta con comparar las dos plenarias que abren el volumen para apreciar cómo Carlos Alvar y Daniel Eisenberg, a raíz del análisis de los mismos elementos (la figura del judío en *Los baños de Argel*), llegan a conclusiones opuestas acerca del conocimiento de la religión y costumbres judías por Cervantes. El volumen se caracteriza por la multiplicidad de perspectivas que estimula la confrontación y la complementación; cada texto se relaciona con los demás estableciendo un diálogo sobre un tema altamente polémico y todavía sensible como es la religión.

Siguiendo las cuatro sesiones plenarias, las ponencias están organizadas temáticamente en siete partes de desigual extensión. El primer eje temático, “Cervantes y el catolicismo”, se dedica lógicamente a la religión oficial y exclusiva en época del autor del *Quijote*. No menos lógicamente le sigue “Cervantes, el erasmismo y el protestantismo”, mucho más reducido con sólo tres artículos, pero que contrasta y completa con eficiencia la primera parte. Es general la atención prestada a la libertad religiosa en el contexto de la Contrarreforma y de la Inquisición. Giuseppe Grilli asegura que la risa del *Quijote* expresa la libertad de la religión frente al poder del estado, Antonio Regalado recalca cómo un personaje que manifiesta tan tajantemente su libertad de pensar y de actuar no muere, sino que se sustituye en el último momento por el ortodoxo e inofensivo Alonso Quijano

el bueno. Se rebate en varias ocasiones la atribución, impulsada por Bataillon, de rasgos erasmistas a la obra cervantina. A pesar de que David Estrada Herrero defiende un paralelismo entre la locura de Don Quijote y la moria del *Elogio de la locura*, Juan Manuel Villanueva Fernández matiza el alcance del erasmismo en España, María Dolores Esteva de Llobet sostiene que la estética religiosa de Cervantes asume perfectamente las orientaciones del Concilio de Trento y Miguel Ángel Garrido Gallardo apoya que la *intentio operis* apunta ante todo a “una interpretación textual en clave católica ortodoxa”. Otros buscan y analizan el aflorar de la fe: Alicia Parodi identifica a Dulcinea como la Tierra Prometida de don Quijote, David A. Boruchoff detecta el discurso de una santidad alejada del modelo hagiográfico medieval en las palabras de Don Quijote y del protagonista de *El rufián dichoso*, Carlos Mata Indurain hace un repertorio de elementos religiosos en la poesía de Cervantes, Alicia Villar Lecumberri compara la utilización de refranes religiosos por parte de don Quijote y de Sancho. José Ignacio Ruiz Rodríguez y María Dolores Delgado Pavón se interesan por el hombre Cervantes reconstruyendo el contexto socio-cultural que pudo motivarle para entrar en la Orden Tercera de San Francisco. Con rigurosa atención, Frances Luttikhuisen explica cómo la primera edición ilustrada del *Quijote* (Dortrecht, 1657) se convirtió en manos de sus editores en un libro de emblemas destinado a alentar una minoría menonita perseguida.

La tercera parte “Cervantes y el Islam” suscita eruditas reflexiones sin levantar tanto debate: la dualidad morisca/cristiana de algunos personajes señalada por Adriana Arriagada de Lassel, la interrogación de Luce López-Baralt en torno a la figura del historiador Cide Hamete Benengeli,

muy ágil pero quizás excesivamente apegada a la literalidad, el tratamiento compasivo del problema morisco en el *Persiles* que según Isabel Lozano-Renieblas estigmatiza los tópicos y prejuicios de una sociedad intolerante, el sello del *Quijote* que Lola Moreno detecta en el cómic árabe contemporáneo.

La cuarta parte “Cervantes, el judaísmo y los conversos” es quizás la más controvertida. Es evidente que, mientras no aparezca alguna prueba definitiva, el debate sobre el posible estatuto de converso de Cervantes no está cerca de concluirse. Con respecto a la temática conversa y criptojudáica en general, mientras Kenneth Brown se agarra sólidamente de la documentación inquisitorial, Juan Diego Vila se interesa por lo no-dicho como violencia sutil y cotidiana. La distinción que asienta Ruth Fine, seguida por Or Hasson, entre lo hebreo y lo judío se revela totalmente esclarecedora a la hora de superar la aparente contradicción entre la dignificación de lo hebreo y la diabolización de lo judío en el Siglo de Oro. Tanto Galit Hasan-Rokem y Luis Landa se interesan por las adaptaciones y traducciones del *Quijote* al hebreo, con el traspaso religioso-cultural que implica.

La quinta parte “La religión en el *Quijote* y su recepción” está enfocada a la recepción del *Quijote* a través del prisma religioso: el exótico análisis búdico-filosófico realizado por Eviatar S. Shulman, las similitudes iconográficas entre Cristo y don Quijote como punto de partida de Cyril Aslanov, el panorama establecido por Santiago López Navia de las ficciones actuales que, sin necesidad de sujetarse a la prudencia histórica, recrean sin trabas vida, obra y creencias de Cervantes.

“Otras visiones del tratamiento de las religiones en la obra de Cervantes” es el nombre de la sexta parte en la cual Louis Imperiale desentraña la genial habilidad

del autor para criticar mediante la ironía sin dejar de adherir a la ortodoxia. Mar Marcos y Ramón Teja nos muestran un Alonso Quijano fervorosamente convertido a la caballería andante y, del mismo modo, Fernando Romo Feito equipara el tema cervantino del vencedor de sí mismo al concepto religioso de conversión. Víctor Ivanovici se interesa por las manifestaciones de brujería en los escritos cervantinos. En cuanto a Joseph V. Ricapito, pone en perspectiva los tratamientos del tema religioso en el *Guzmán* de Mateo Alemán y en el *Quijote*.

Por fin, la séptima parte, sobriamente titulada “Cervantes. Otros temas”, no es por ello menos interesante ya que arroja una iluminación diferente sobre lo expuesto anteriormente. Particularmente relevante es el ensayo de Luis Beltrán Almería, una crítica puesta en tela de juicio de las tendencias filológicas actuales que suelen privilegiar la lectura seria del *Quijote*, con lo que implica de limitaciones. También se abordan asuntos tan distintos como la tradición de los viajes celestes que Sarah Finci hace entroncar con el episodio de Clavileño, el panorama arquitectónico de Roma en el siglo XVI que Adina Darvasi extrapola a la estructura del *Persiles*, el acercamiento exclusivamente histórico de Jean-Paul Le Flem que analiza el epistolario del duque de Alba para entender su política, particularmente acerca de los conflictos y de la religión. No falta el enfoque puramente filológico de Emma Nishida que reconoce el germen del personaje de Cardenio en un romance de Juan del Encina, o la reflexión filosófica de Svetlana Piskunova explicando la estructura del *Quijote* y las dinámicas entre sus personajes por el esquema mental de la cuaterna. Más modestamente, Maria Caterina Ruta propone su lectura del *Quijote*, esencial y coherente.

Si hay dos ideas esenciales que parecen suscitar un consenso, serían la noción de libertad de conciencia que nos lega Cervantes y la de su escritura ambivalente, que cierra el paso a una visión unilateral del mundo – y aún más de la religión. La multiplicidad de las lecturas es lo que hace de la obra cervantina una obra profundamente humana, con sus contradicciones y sus silencios, alejada de todo dogmatismo.

*Isabelle Gutton*

**Rogelio Miñana: *Monstruos que hablan. El discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill: University of North Carolina Press (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures) 2007. 227 páginas.**

El apelativo “monstruo de la naturaleza” con el que Cervantes bautizó a Lope de Vega (asociado con ese otro apodo también cervantino de “Fénix de los ingenios”) se usa frecuentemente para denotar tanto la revolución que representó la propuesta lopista de arte dramático (o arte nuevo de hacer comedias) como la cantidad de obras de teatro, novelas y poemas épicos, líricos y narrativos que a dicha figura autorial se atribuyen. *Monstruos que hablan* reconoce la tradición más limitada (si bien casi universalmente aceptada en épocas modernas) que define la monstruosidad como signo que representa lo deforme, lo feo y lo perverso, eje referencial de estudios recientes como el titulado *Una era de monstruos* de Elena del Río Parra, pero a una misma vez difiere de dicha tradición al proponer que tal signo representa, en su lugar, “las incertidumbres del mundo [y] la relatividad moral que el hombre enfrenta a cada paso” (p. 14).

El signo del monstruo, el cual Rogelio Miñana lee a la sombra de la obra de Gracián como apto marco teórico, aparece en los textos cervantinos como carácter extremo y extraordinario. Es éste un significante que “despierta al hombre a la verdad de la interpretación” (p. 14) porque incita a leer señales de unas realidades híbridas y complejas que ante todo favorecen la producción artística como plano para entender las condiciones de vida y modernidad del Barroco español. Respeta así Miñana la definición que, según refleja el *Tesoro* de Covarrubias, se conocía en la época: “cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços, y quatro piernas” (Madrid: Turner, 1977, p. 812).

Ahora bien, este ser compuesto (a quien, según Covarrubias, sus padres en un caso en Urgel no pudieron soportar y lo enterraron vivo) no determina el campo semántico que define Miñana para leer la monstruosidad. *Monstruos que hablan* sigue, por demás, la propuesta que hiciera Claude Kappler en 1986, según la cual los monstruos y demonios medievales se pueden leer como seres maravillosos que proliferaron sobre todo en el siglo xv sobre todo en textos místicos y míticos que enriquecieron producción literaria de aquella época. Así también Miñana entronca con el importante planteamiento de Harry Véllez-Quiñones, según el cual el monstruo exige ser visto y leído porque es tanto abominable cuanto que es atractivo, seductor y tentador.

Según *Monstruos que hablan* esta última cualidad se puede empezar a discernir en la lectura al aprehender la complejidad semántica del monstruo y “su naturaleza predominantemente discursiva y metaficcional”, la cual tiene profundas implicaciones tanto estéticas como políticas (p. 14). En *El Crítico*n, texto de difícil lectura que Miñana interpreta con gracia y soltu-

ra, lo monstruoso combina (en línea con el calificativo de monstruo achacado a Lope) distintos niveles referenciales, desde los excesos lingüísticos y literarios hasta la cantidad enorme de personajes raros, extraordinarios e “híbridos hasta la esquizofrenia” (p. 14). Los signos del palacio dual e híbrido, cual “cuerpo monstruoso de una sirena”, desprende todo luz y maravilla por fuera a la vez que esconde en su seno los vicios más repugnantes. Con esta misma capacidad referencial doble las figuras de Engaño, Satanás, la Muerte, la retórica y el arte en *El Criticón* representan el que “el individuo, y no las instituciones, decide si los monstruos son criaturas prodigiosas o seres detestables”, y ratifican la idea de que una gran salida epistemológica de las encrucijadas de la vida en la España áurea era la dualidad, porque los seres humanos “todos somos monstruos con dos caras” y a la aprehensión del mundo sólo se podía llegar por “una combinación equilibrada entre los extremos” del bien y el mal, de lo que es apropiado o inapropiado (pp. 20-21). La obra de Gracián *in toto* constituye (como, según Cervantes, lo es también la de Lope y lo serían la suya propia y la de otras figuras contemporáneas de ellos, como Calderón) “el monstruo más enigmático de todos”, por ser entes que representan peligros estéticos e ideológicos –debido a su combinatoria constante de elementos diferentes, así como a la ambivalencia y multiplicidad de significados que encerraban– que las instituciones de poder (como la Compañía de Jesús, en el caso de Gracián) quisieron exterminar (pp. 22-25).

Miñana divide el estudio de estas interesantes premisas teóricas en cuatro capítulos dedicados a explorar otras tantas ideas de la monstruosidad según aparecen representadas en distintos textos cervantinos, a saber: el lector en el episodio quijotesco de la transformación de don Quijote en

Caballero de los Leones (parte II, capítulo 17 de *Don Quijote*) (pp. 31-70); el lenguaje en “El coloquio de los perros”, la última de las *Novelas ejemplares* (pp. 71-102); la comedia nueva en *El rufián dichoso* (103-136); y el monstruo moderno o signo del individuo inconforme con “lo normal,” que se ve nacer en el capítulo 1 de la primera parte de *Don Quijote* (pp. 137-203). En estos capítulos Miñana demuestra que es un consumado *close reader* cuando analiza la representación de conceptos como el lector crédulo, el espacio *in-between*, el conflicto y la tensión, la vulnerabilidad, la verosimilitud, la saturación referencial, la brujería y la herejía, la libertad creativa, la visibilidad y sus riesgos en el contexto áureo, la paternidad y el *queerness*, y la locura y el ingenio, entre otros. El temario crítico de Miñana, con ello, hace justicia y gran honor a la elasticidad referencial cervantina, y evita así encerrar dichas letras en un cajón crítico en el que reluciría más un alegorema de la monstruosidad –que le diría a los lectores más sobre el crítico que sobre los textos en cuestión– y no los textos mismos.

Escrito con un estilo ameno y sumamente legible, *Monstruos que hablan* despliega un gran rigor crítico al considerar de manera muy generosa cómo los textos áureos son, en general, sus mejores metatextos. Miñana ofrece así a los lectores interesados en el tema de la monstruosidad no sólo un catálogo sugerente y provocativo de estos signos en las letras cervantinas, sino que también incita a su lectorado a buscar otros significados en dichas letras. Es, por ello, lectura indispensable no sólo para los que quieran ahondar más en un saber de monstruos y letras áureas, sino también para aquellos que busquen una miríada de interpretaciones de dichos signos referenciales.

Maria M. Carrión

**Enrique García Santo-Tomás: *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2008. 207 páginas.**

Enrique García Santo-Tomás está en la avanzada de un grupo de estudiosos del Siglo de Oro que, sin desmerecer del rigor filológico, leen dicho período a la luz de modernas perspectivas. *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* sigue por esa senda innovadora y se centra en aplicar los estudios sobre cultura material a la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635).

El libro está dividido en 5 capítulos que fueron, en su mayor parte, artículos publicados de manera independiente o, en un caso, revisión significativa de parte del capítulo de un libro anterior.

El primer capítulo, “Fetiches e idolatrías en la cultura áurea” sirve de introito teórico y propone una “indagación sobre cómo ciertos artículos de consumo lograron convertirse en elementos indispensables del nuevo tejido urbano” (p. 26) y de cómo influyeron en el lenguaje literario. Por ello, se presta especial atención a la presencia de menciones a productos y objetos ultramarinos (tabaco, chocolate, etc.) en obras de Quevedo, Calderón, Tirso o Moreto.

El segundo capítulo, “Nuevos ambientes, nuevos vocabularios”, comienza con un eficaz repaso contextual y biobibliográfico de Salas. Más adelante, se incide en cómo la “imaginación melancólica” interactúa con el entorno cortesano y madrileño de éste, especialmente en *Don Diego de noche* (1632), que recrea las aventuras de un “caballero murciélago” y galán. El grueso del capítulo va dedicado a glosar los ecos cervantinos y quevedianos de *El sutil cordobés Pedro de Urde-*

*malas* y de la comedia burlesca *El gallardo Escarramán*, así como a un comentario “geopolítico” de esta última obra que, según García Santo-Tomás, escondería una agenda tanto personal como política (exaltación de la corte madrileña frente a la decadencia sevillana).

El tercer capítulo, “Academias, parnasos y el discurso culinario como crítica”, se centra, en primer lugar, en el comentario de *Casa de placer honesto* como reflejo de heterogeneidad artística (se trata de una novela de ambiente académico en la que se intercalan seis novelitas) y de una cierta noción de buen gusto, anunciadora del credo estético-social de la burguesía moderna. Luego se estudia la novela *La estafeta del rey Momo* como reflejo de una “mesa de trucos culinarios” en la que Salas aprovecha para representar, mediante imaginaria culinaria, la creciente variedad del menú literario cortesano.

Los dos últimos capítulos, “La contaminación del espacio utópico” y “Cuerpo y ajuar: la reescritura del matrimonio como identidad personal”, van dedicados a estudiar las alarmas y reacciones presentes en ciertas obras de Salas. Así, el cuarto capítulo ilustra usos y personajes como el empleo de carruajes (en la novelita *El coche mendigón*), el difícil encaje social del *miles gloriosus* (el entremés *La lonja de San Felipe*), excesos de afeites y melindres varios (*Corrección de vicios* y *El curioso y sabio Alejandro*). En el quinto, se pasa revista a la mercantilización del matrimonio (*El sagaz estacio, marido examinado*), a la desestabilización de los roles domésticos (*La sabia Flora*, *Malsabidilla*) o al creciente fervor consumista y acumulador de los madrileños (*El cortesano descortés*).

El libro se cierra con un epílogo titulado “400 años de fantasía (1603-2005)”.

En conjunto, el libro destaca por sus muchas virtudes, entre las que sobresale el “rescate” de la obra de Salas, lo acertado

del enfoque y el alarde erudito reflejado en las notas.

*Carlos M. Gutiérrez*

**Laura R. Bass: *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. University Park: Pennsylvania State University Press 2008. xiii + 180 páginas.**

In this fascinating and highly original book, Laura R. Bass examines the interconnections between theatre, painting, connoisseurship, and political and social history in early modern Spain. Her central concern is the motif of portraiture on the seventeenth-century stage, a motif that, as it turns out, is far more prevalent than one would have suspected and employed by a number of the greatest dramatists with a combination of imagination, subtlety, and intelligence that, as Bass demonstrates, is truly remarkable. Although she focuses in particular on a limited number of plays, Bass ranges far beyond those works to illuminate with great acuity some of the basic social and cultural issues of the time: the nature of representation, the role of the artist in society, the possibility – or lack thereof – of autonomous self-fashioning, the decline of Spain relative to other nations, and so on.

Bass begins her study with an introduction to the chapters to come. She briefly reviews the many uses to which portraits are put in the plays that she analyzes and then goes on to provide, for the non-specialist reader, a concise history of the early modern Spanish stage. One of the links between the theatre and the painting of the time, she observes, is that both were involved in the task of constructing Spain's image of itself. Both also provided mirrors,

figurative and literal, wherein the elite, and those who aspired to that status, could encounter models that would enable them to discover, shape, and – on occasion – contest their identity. The chapter concludes with a discussion of the rise of secular portraiture, which over time broadened its scope from an exclusive concern with kings and their families, to encompass as well representatives of the nobility, and eventually even members of the middle classes.

Chapter One of *The Drama of the Portrait* begins with a discussion of how the acquisition of paintings served as a marker of status among the well-to-do in urban Spain in the early modern period. Portraits, in particular, were prized and often filled an instrumental role in the negotiation of marital arrangements, as painted images of each of the potential partners were exchanged. This custom, sometimes identified as “casar por retrato”, serves as the springboard for the initial action in Lope's well-known comedy *La dama boba* when the unfortunate Finea, the “boba” of the title, apparently proves unable to distinguish between the image of man she is to marry and the gentleman himself. Bass's examination of the consequences of this misapprehension leads to an illuminating discussion of the tension, found in numerous seventeenth-century plays, between betrothals and marriages seemingly based on material interest and those based on mutual passion and love. One of those many works is Castillo Solórzano's *El mayorazgo figura*, the plot of which leads Bass to an interesting consideration of the ambivalent attitude toward wealth in seventeenth-century society: a source of pride and honor when possessed, but a source of shame and dishonor when sought after too overtly.

Chapter Two, entitled “Stolen Identities,” focuses on Tirso's *El vergonzoso en palacio*, a play in which forged signatures,



cross-dressed playacting, and a surreptitiously painted portrait are all used to appropriate an identity belonging to another. After an initial consideration of the role played by clothing in the construction and apprehension of the self, both in real life and in the arts, it proceeds to a detailed examination of the scene in Act Two of Tirso's play in which Serafina, in rehearsal for the play-within-a-play, *La portuguesa cruel*, dons masculine attire in order to enact in quick succession several different male roles, secretly observed by her unwelcome suitor, Antonio, and a painter he has engaged to paint her likeness. The men are delighted by the image that Serafina presents in her variously assumed personae, but no more so than Serafina herself who extravagantly admires her cross-dressed likeness in a mirror. Thus are we reminded, as Bass writes, "that identity is never as well founded and as unified as the social roles we are assigned to play demand us to believe."

Bass's third chapter, "Blood Portraits," extends the analysis of portraiture as a form of possession, begun in the previous chapter, and conjoins it to an examination of portraiture as a form of reproduction. After surveying how royal and noble portraits were utilized to project legitimacy and dynastic continuity, she moves on to a detailed study of Calderón's wife-murder drama, *El pintor de su deshonra*. The play centers on the figure of Juan Roca, a Catalan nobleman and amateur painter. Persuaded late in life that he should marry in order to ensure continuation of the family line, he soon finds himself deeply in love with his much younger wife, Serafina, and longs to replicate her beauty on canvas. He is unable to do so, however, a failure of appropriation that we are likely to interpret as signifying his literal impotence. His incapacity in both regards seems to prefigure his

inability to prevent the later abduction of Serafina by her former lover, don Álvaro, who carries her off to virtual captivity in Italy. When months later Roca finds the two of them in what is apparently a compromising situation, he shoots them both, thus painting in blood a portrait that he was unable to capture with paint and brushes. A deeply moving figure at the end, Juan Roca is seen by Bass as a representation of the melancholic artist of early modern iconography, his shattered life an emblem of the ruinous and exhausted Spain of the 1640s which serves as the play's historical context.

Chapter Four of *The Drama of the Portrait*, entitled "The Powers and Perils of Doubles," opens with a consideration of how royal portraits in early modern Spain were instrumental in producing and reproducing the monarchy. Like the physical person of the royal subjects whose likeness they endeavored to capture, they were intended to both command reverence and to convey authority. In that regard they were somewhat akin to religious icons, and like those icons they were sometimes presumed to possess quasi-magical power. Some of that power is on display in several seventeenth-century plays, notably Calderón's *El mayor monstruo del mundo*, a work shot through with patterns of doubling. The play revolves around King Herod's rivalry with the Roman Emperor Octavian, and his jealousy of his wife, Mariene, jealousy that is sparked into murderous rage when he finds not just one, but two portraits of Mariene in the possession of Octavian. In Act II Herod attempts to kill the Emperor, whom he has plotted to supplant, and is miraculously prevented from doing so when the larger of the two portraits tumbles from its position in Octavian's tent and receives the dagger blow instead. At the end of the play, Mariene is not so

lucky, and falls victim to another, in this instance fatal, blow. In its linkage of the themes of usurpation and reduplication, Bass finds in *El mayor monstruo* a direct reflection of the swirling political debates of the day regarding legitimate and illegitimate authority and the dangers posed to monarchy by those who would challenge it, particularly powerful *privados*.

Bass's fifth chapter is an extensive disquisition on the shifting and slippery relations between those who existed on the margins of palace life in the early modern period and the center of power. The first half is devoted to a series of portraits, principally by Velásquez, that immortalized a number of the famous dwarves and jesters who were patronized by the Habsburg court. As Bass points out, in some of the paintings the marginalized figures serve to enhance the feeling of authority projected by the court by working as foils to the royal subjects who are either literally or implicitly present in them; in others, through parodic imitation, they suggest the limitations of that authority. The second half of the chapter is devoted to Cosme Pérez, the homosexual actor whose theatrical persona of "Juan Rana" was the most celebrated comic creation of the seventeenth century. Enormously popular both with the public and the royal family, Juan Rana was the central figure in dozens of *entremeses* of the period, three of which, by Agustín Moreto, Antonio de Solís, and Sebastián de Villaviciosa, feature the painting of his portrait. Each of these interludes, like the portraits of dwarves and jesters, teases the boundaries not just between representation and reality but also between the margins of court life and the center, and, as Bass writes, through their carnivalesque inversions both destabilize and reassert the "hierarchies of difference within a rigidly stratified court society."

Professor Bass concludes *The Drama of the Portrait* with some final reflections on the many ways in which portraits on the stage, as in real life, were employed to create, define, manipulate, expand, diminish, undermine, and, in some cases, even destroy identity. As the foregoing has attempted to make clear, her erudite, innovative, elegantly written, and – it should be mentioned – beautifully illustrated monograph is an essential contribution to studies of classical Spanish theatre and of early modern Spanish culture in general.

Donald R. Larson

**Frederick A. de Armas/Luciano García Lorenzo/Enrique García Santo-Tomás (eds.): *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 55) 2008. 448 páginas.**

El volumen retoma uno de los temas clave del estudio del teatro español áureo: la existencia o no de la tragedia en la tradición teatral española. Es fruto del Congreso celebrado en Chicago en 2007 que reunió a especialistas "venidos de Europa y de las dos Américas" (p. 10) para enfrentarlos con esta polémica cuestión en la recepción crítica del teatro clásico español. Editan el volumen Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás que en sí constituyen una recomendación y aval del conjunto de los trabajos distribuidos en dos apartados –ponencias y comunicaciones– de los cuales cada uno sigue un orden cronológico que corresponde al desarrollo de las formas trágicas en la España de los siglos XVI y XVII.

Abre el volumen Alfredo Hermenegildo con un resumen maestro de la proble-

mática de lo trágico en el teatro del siglo XVI que completan Enrique García Santo-Tomás y Margarita Peña con sendas exposiciones dedicadas, respectivamente, a Cristóbal Virués y a *La destrucción de Numancia* de Cervantes. No podría faltar una importante aportación sobre *El castigo sin venganza*, la tragedia española por excelencia, con la cual Lope de Vega logró —según Edward H. Friedman— “una síntesis de tres tradiciones literarias, y de otras suplementarias: la tragedia de la antigüedad clásica, la *novella* italiana y su propia ‘comedia nueva’” (p. 89). En su opinión *El castigo sin venganza* escenifica “una competencia implícita entre la tragedia y la tragicomedia lopesca”, ya que el *hybris* clásico queda sustituido por la honra que “a un nivel social e individual dirige las acciones de los personales, mezclando así el protocolo y el orgullo, la convención y la estima” (p. 89). A continuación Frederick A. de Armas ofrece un interesante inciso en las relaciones entre la dramaturgia áurea y las pinturas mitológicas de Tiziano destinadas al camerino erótico de Felipe II, subrayando la importancia de la éfrasis en los espacios mnemónicos de Lope de Vega. Margaret R. Greer anticipa una interesante tesis del estudio de la tragedia de la primera modernidad española ofreciendo un análisis de dos dramas bíblicos, *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina y *Los caballos de Absalón* de Calderón. En su opinión “la tragedia en España adquirió fuerza en proporción inversa a la pérdida del dominio de la monarquía española en el tablado europeo y global” (p. 118). A su vez Melchora Romanos se centra en los dramas de la antigüedad clásica escritos por Rojas Zorrilla, mientras que Santiago Fernández Mosquera apunta elementos trágicos en la fiesta mitológica *Los tres mayores prodigios* ofreciendo un competente resumen de las polémicas voces que ha despertado

la obra entre los calderonistas. Evangelina Rodríguez Cuadros ofrece una extensa presentación del canon de la tragedia del Siglo de Oro visto desde la perspectiva del actor recurriendo tanto a textos dramáticos, como a tratados de retórica y preceptiva, todo con el fin de refutar los argumentos de George Steiner o Ferdinand Brunetièrre que relegaron a los españoles de la historia de la tragedia en Europa. El apartado de las ponencias cierra una aportación de Luciano García Lorenzo que documenta tres versiones escénicas para ballet de *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *A secreto agravio, secreta venganza* que José Ruibal quiso estrenar con el motivo de las celebraciones calderonianas del año 1981: un proyecto frustrado que por sí sólo testimonia la difícil fortuna de Calderón en España. El apéndice reproduce el texto de la adaptación de *La vida es sueño* por Ruibal.

La comunicaciones siguen el mismo patrón cronológico. No es de extrañar que se note una clara dominación de textos dedicados a Calderón. El apartado lo abre Ignacio López Alemany con un artículo sobre *La gran Semíramis* de Virués y sigue Martha García sobre *La Numancia* insistiendo en la originalidad de Cervantes en evitar la imitación de “los modelos puramente senequistas” (p. 262). Carmela V. Mattza analiza la historia de Crisóstomo y Marcela del *Quijote* desde una premisa dramática y teatral. Benjamín Torrico propone distinguir las piezas de asedio como un subgénero bélico de la tragedia nueva tomando como ejemplo *El asalto de Matrique* de Lope. De entre las comunicaciones dedicadas a Lope de Vega destaca el texto de Florence d’Artois que analiza el uso de las etiquetas genéricas en el contexto del corpus lopiano, en especial, de sus *Partes XVI* y *XX*. John C. Parrack se enfrenta con el problema de la autoría de *La estrella de Sevilla*, Javier Lorenzo ana-

liza *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope. Kerry Wilks completa los textos dedicados a Lope con una interesante aportación sobre la recepción de *El caballero de Olmedo* indicando las claves del éxito de sus montajes en los Estados Unidos. A continuación Esther Fernández estudia las técnicas metateatrales empleadas por Tirso de Molina en *La venganza de Tamar*, Daniel Lorca ofrece una reflexión sobre *El dueño de las estrellas* de Alarcón, mientras que María Reyna Ruiz centra su interés en los dramas de Rojas Zorrilla ambientadas en la Antigüedad en busca de lo trágico. El volumen lo cierran seis comunicaciones dedicadas a Calderón. Jonathan Ellis habla de *La gran Cenobia*. Nicolás M. Vivalda ofrece un interesante enfoque de la problemática política en *La vida es sueño*. Christopher Weimer, de una manera muy sutil, traza la presencia de motivos que aluden al personaje del mítico Tiresías en *La hija del aire*. David J. Hildner recuerda la antigua polémica en torno a *En la vida todo es verdad y todo es mentira* que despertó Voltaire ofreciendo una interesante e ingeniosa defensa de Calderón. Una mención aparte se merecen las perspicaces observaciones de Leonor Fernández Guillermo en torno a la presencia de la silva en la tragedia del Siglo de Oro español que subrayan la importancia de esta forma métrica en los momentos de tensión dramática sobre todo en Calderón. Y finalmente, la aportación de María M. Carrión sobre *El médico de su honra* calderoniano que se propone responder una pregunta que nos hacemos todos: “¿Por qué ha suscitado esta obra tanta introspección, meditación y debate en papel, pero no tanto así cuando se trata del texto en las tablas?” (p. 432). Recurriendo a Paul de Man y su concepto de “la retórica ceguera” ofrece una importante y sensible valoración del tema de la violencia doméstica en *El médico de su honra*.

Todo el volumen se inscribe en lo mejor de la crítica hispánica reclamando el reconocimiento para la tragedia áurea española como una original aportación de los españoles a la tradición y el desarrollo de la tragedia en Europa.

*Beata Baczyńska*