

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

LA CUEVA, Francisco, *Mojiganga del gusto en seis novelas* y Jacinto de Ayala, *Sarao de Aranjuez*, ed. David González Ramírez, Zaragoza: Larumbe, 2010, 190 pp.

La edición de textos del pasado constituye en sí misma un motivo de alegría por cuanto allana el camino hacia el conocimiento de la literatura en una época determinada y pone al alcance de todo el que lo precise un material no siempre de fácil acceso, a veces olvidado o incluso desconocido. Quienes hemos transitado por los vericuetos de la literatura del Siglo de Oro sabemos de esas dificultades por los muchísimos títulos que aún quedan por editar modernamente.

El presente volumen tiene el mérito de arrebatarse al olvido dos obras singulares; y, sobre todo, de hacerlo para poner ante nuestros ojos el complejo mundo de la falsificación editorial y literaria durante el período áureo. Su autor, David González Ramírez, presenta un panorama general acerca de los modos fraudulentos con los que operaban algunos impresores o libreros. Ya fuera porque publicaban o aumentaban tiradas de textos al margen de los autores, algo que denunciaron en sus escritos Juan Caramuel y Lope de Vega; porque lo hacían sin licencia de impresión o con licencias falsas; o porque creaban falsos autores. Esta última estratagema fue la empleada por el mercader de libros aragonés, José Alfay, quien tan solo publicó dos obras originales: la *Sala de recreación* (1649), de Castillo Solórzano y las *Carnestolendas de Zaragoza* (1661), de Antolínez de Piedrabuena. El resto las confeccionó a partir de otras previamente publicadas, como las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (1648), las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654), *La perla. Proverbios morales* (1656), Alonso de Barros, o el *Bureo de las musas. Honesto entretenimiento para el ocio* (1659), de Salvador Jacinto Polo de Medina. Aunque, de todas ellas, los casos más llamativos y desde luego los más curiosos e interesantes son los de la *Mojiganga del gusto en seis novelas* (1662), de Francisco de La Cueva y el *Sarao de Aranjuez* (1666), de Jacinto de Ayala, obras que pretendió hacer pasar por nuevas cuando no eran sino un compendio de materiales procedentes de otros textos —y, por tanto, propiedad de otros autores—, combinadas a juicio del librero y remozadas con títulos diferentes.

A partir de esta situación, David González Ramírez nos lleva hasta la trastienda del local de Alfay para mostrarnos el modo en que pergeñó el fraude. Algo que ya habían intentado otros investigadores, como Cotarelo y Mori —quien advirtió que la *Mojiganga* no era sino una superchería—, y, tiempo después, Begoña Ripoll y Fernando Rodríguez de la Flor, Anne Cayuela e Isabel Colón, sin que llegaran a desentrañar el verdadero sentido que motivó la creación de estos dos volúmenes.

Alfay decidió editar una obra a partir de textos expoliados de Lope de Vega, Antonio Liñán y Verdugo o Mateo Alemán, para lo que creó un falso escritor con el nombre de Francisco de La Cueva, confundido erróneamente con Francisco de Quintana, creador de la *Historia de Hipólito y Aminta* (Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1627), que un año antes había publicado las *Experiencias de amor y fortuna* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1626) bajo el seudónimo de Francisco de las Cuevas. Y le otorgó un título que tampoco era suyo, pues coincide palabra por palabra con el de Andrés Sanz del Castillo, *Mojiganga del gusto en seis novelas* (Zaragoza: Pedro Lanaja, 1641), si bien el contenido no tiene nada que ver.

Con este autor ficticio, y con materiales y títulos tomados de acá y de allá, Alfay intentó dar cierta legalidad a la obra y consiguió la aprobación del Consejo de Cámara aunque para ello tuviera que manuscibir las novelas, convirtiendo en lícito un texto que moralmente no lo era.

En cuanto al material utilizado, Cotarelo y Mori ya había señalado que cuatro de las seis novelas de la *Mojiganga* procedían de la *Guía y aviso de forasteros* de Liñán y Verdugo, y que la novela de Dorido y Clorinia indudablemente era la que Mateo Alemán había insertado en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*. Además, Anne Cayuela había descubierto que la dedicatoria “a doña Tomasa Valera y Daria, dama pedigüeña de la corte” estaba plagiada del prólogo que Lope de Vega dedicó a Marcia Leonarda en su novela *Guzmán el Bueno*. Pero quedaba una de las novelas por identificar, la de Don Floret y doña Pela, que David González ha localizado más cerca de lo que Cotarelo pensaba, pues corresponde con la novela octava de la *Guía y aviso de forasteros*.

Para componer su pastiche, Alfay no dudó en suprimir partes, cambiar comienzos, finales o modificar algunos términos, convirtiéndose así en reescritor de textos que no le pertenecían, algo que no siempre hizo con acierto, como advierte González Ramírez, a quien tampoco se le pasa por alto la socarronería de Alfay al incorporar en el prólogo del autor unas palabras dirigidas al lector para salvaguardarle de estafas como las que él mismo realiza, “rogaré a Dios te libre de todo embustero, trampantojo, de viejas espantajos con cara de máscara, de hombres de zangarriana, de locos tartamudos y bufones estafantes”. Pero explica David González –y éste es uno de los aspectos más importantes de su propuesta– que Alfay quiso sacar más partido de esta burla, por lo que cuatro años más tarde, empleando el mismo cuerpo del texto de la *Mojiganga*, publicó lo que aparentaba ser un nuevo compendio de novelas con el título de *Sarao de Aranjuez*, que no era sino una emisión encubierta de aquélla. Eso sí, tuvo la precaución de cambiar los preliminares, ahora más completos y complejos en lo que al plagio se refiere, pues en su composición tuvo en cuenta los inicios de la obra de Jerónimo de Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*. . . (1629), las *Meriendas del ingenio* de Andrés de Prado (1663) y la *Sala de recreación* de Castillo Solórzano (1649), amén de otros textos a los que recurrió para elaborar las dedicatorias.

La publicación o “creación” del *Sarao de Aranjuez*, en opinión del editor, pudo estar determinada por la escasez de ventas de la *Mojiganga*, y dice más, “sin embargo, y dado que los años de impresión de ambas obras no ofrecen una distancia temporal considerable (solo cuatro años, tiempo insuficiente para tratar de rentabilizar una obra literaria de tono menor), sospecho que quizá Alfay no substituyó el nuevo pliego preliminar en todos los cuerpos que tenía impresos de la *Mojiganga*. Pienso más bien en una estrategia comercial que tratase de vender simultáneamente los dos títulos, es decir, comercializar el mismo libro como dos obras diferentes. A determinadas ciudades podía enviar un título, mientras que el otro los distribuía por otras zonas distintas, con lo que se podía desprender del mismo producto en un tiempo menor” (p. XXXVII).

A lo largo del siglo XVII, estas dos obras pasaron por nuevas sin que nos conste si levantaron alguna sospecha entre los lectores. Lo que está claro es que a nosotros ya no se nos escapará la verdadera identidad y autoría de las novelas que la componen. Con todo, el engaño desvelado no les resta interés, más bien al contrario pues, a la luz de estas aclaraciones, la lectura de la *Mojiganga* o del *Sarao* se antoja más atractiva y comprensible. Y todo gracias a la edición minuciosamente anotada que nos presenta David González y a ese escrupuloso estudio que nos permite conocer los entresijos del mercado editorial del

momento, esos modos de edición de textos que se mueven entre la legalidad y la ilegalidad, y que continúan con ese vaivén en el comercio del libro. Estamos ante un panorama literario que González Ramírez ha sabido desentrañar con la pericia de un arqueólogo y con el atractivo y el interés de la narrativa detectivesca: “Para no levantar sospechas, Alfay filtró la colección manuscrita con un título desconocido; finalmente, en el momento de componer la plana de la portada, escogió uno que remitía a una obra publicada unos veinte años antes y fácilmente reconocible por el público aragonés en general. La operación de referencias equívocas solo había dado inicio” (p. XLIV). Sin embargo no es ficción lo que cuenta (aunque la agradable prosa empleada nos facilite la comprensión de tan enmarañado caso), sino una realidad a la que ha llegado con el bagaje de muchas lecturas, rastreos en bibliotecas y acertadas conclusiones. Sin duda, un paso importante para el mejor conocimiento de la novela corta del siglo XVII y del panorama editorial y literario de la España del Siglo de Oro.

Cristina Castillo Martínez
Universidad de Jaén

RANDALL, Dale B.J. BOSWELL, Jackson C., *Cervantes in Seventeenth-Century England. The Tapestry Turned*, Oxford: Oxford University Press, 2009. xlii + 719 pp.

Este libro se une al reciente interés por la recepción de las obras de Miguel de Cervantes en los países de lengua inglesa, tal como se refleja, por ejemplo, en los valiosos trabajos editados por Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz, *Cervantes y el ámbito anglosajón* (Madrid: SIAL, 2005); Darío Fernández Morera y Michael Hanke, *Cervantes in the English-Speaking World* (Kassel: Reichenberger, 2005), y J.A.G. Ardila. *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain* (Londres: M.H.R.A. y Maney Publishing, 2009). Sin embargo, no se trata de otra colección de ensayos sobre las traducciones de la obra cervantina o su influencia en determinados autores o periodos de la literatura en lengua inglesa (la mayoría de ellos, por cierto, posteriores al siglo XVIII). Este volumen es una inmensa obra de referencia que registra 1.198 entradas referentes a textos ingleses que de alguna manera aluden a Cervantes o sus novelas, y que fueron publicados entre los años 1605 y 1700. Este extenso listado incluye traducciones, adaptaciones, anuncios de publicación, catálogos de bibliotecas, subastas de libros, comentarios en cartas, alusiones en diversos textos literarios, etc. Las entradas están ordenadas cronológicamente por años y en algunos casos consisten en una simple referencia o descripción y en otros añaden mayor información o comentarios de mayor o menos extensión, lo cual sin duda evidencia la gran erudición de los autores.

Dale Randall es profesor emérito de la Duke University (en Durham, Carolina de Norte) y un reconocido investigador de literatura inglesa, entre cuyos trabajos podemos destacar su interesante estudio sobre teatro inglés entre los años 1642 y 1660, en los que la producción dramática se vio seriamente afectada en Inglaterra como consecuencia de la Guerra Civil y el cierre de los teatros por parte del gobierno puritano de Cromwell (*Winter Fruit*, Lexington: University Press of Kentucky, 1995). Pero, sin duda, los hispanistas y estudiosos de la literatura renacentista inglesa lo conocen mejor por su ya clásico trabajo sobre las traducciones de narrativa española no caballeresca en los siglos XVI y XVII (*The Golden Tapestry*, Durham: Duke University Press, 1963). Por su parte, Jackson C. Boswell es catedrático retirado de Estudios Ingleses de la University of the District of Columbia (en Washington, DC), y especialista en literatura medieval y renacentista. Destacan sus trabajos

de catalogación anotada sobre autores como Dante, Chaucer y Thomas More, en la línea del libro del que estamos informando en la presente reseña.

Estos dos veteranos investigadores han realizado en este volumen una labor realmente exhaustiva de búsqueda, registro y anotación de textos que reflejan la recepción de Cervantes en la Inglaterra del siglo XVII. A este listado añaden una introducción, un apéndice con las obras de Cervantes traducidas al inglés en ese periodo, una extensa bibliografía sobre el tema, un segundo índice sobre el número de referencias que se hicieron de cada capítulo de *Don Quijote*, y, como es frecuente en los libros británicos y estadounidenses, un índice general de referencias a distintas personas y temas, de gran utilidad para búsquedas concretas sin tener que depender de la referencia cronológica.

En su introducción, Randall y Boswell exponen el objetivo principal de su estudio: la recepción en la Inglaterra del siglo XVII de los escritos de Cervantes, principalmente de *Don Quijote*, al que consideran uno de los libros más influyentes de la literatura occidental, superado tan sólo por la Biblia. Su intención es proporcionar datos empíricos que puedan ayudarnos a entender qué tipo de acceso tenían los lectores ingleses de esa época a los textos cervantinos, ya sea de manera directa o indirecta. Como era de esperar, la obra más conocida era *Don Quijote*, cuya primera parte fue traducida por primera vez por Thomas Shelton y publicada en 1612, con el título *The History of the Valerous and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha*. Para los autores de la introducción, se trata de una publicación amena y agradable, que pretendía presentar el texto como un libro de entretenimiento que mostraba situaciones cómicas y paródicas de los libros de caballerías. Durante bastantes años fue la única traducción disponible, y durante muchos más fue la más acertada y estimada de todas las de esta época. Se volvió a publicar, con algunas revisiones, en 1620, 1652 y 1675, años en los que se le añadió la traducción de segunda parte, cuya autoría se desconoce. En las dos últimas décadas del XVII se produjo un auténtico *boom* de nuevas ediciones del *Quijote*, en traducciones de John Phillips (1687), John Stevens (1700) y Peter Anthony Motteux (1700). A esto hay que añadir varias versiones reducidas que aparecieron en 1686, 1689, 1699 y 1700 que, aunque sean de menor calidad, atestiguan la creciente popularidad que el texto estaba adquiriendo entre el público lector más general.

Sería interesante analizar qué elementos de la obra original se conservan, eliminan y alteran en estas ediciones reducidas para darnos una idea de qué consideraban los traductores e impresores de la época que podía atraer a los lectores ingleses de ese periodo. El resultado de este análisis seguramente encaje con un dato muy contundente que este libro de Randall y Boswell revela: que lo más conocido del *Quijote* en la Inglaterra del XVII era principalmente el episodio del ataque del protagonista a los molinos de viento, y luego en menor medida el de la venta, el del yelmo de Mambrino y el de los galeotes, todos de la primera parte, tal como el se puede constatar en las entradas y en el interesante índice de referencias a capítulos de la novela. Esto supone, obviamente, que la imagen que se tenía principalmente de Don Quijote era la de un personaje enajenado por su excesiva lectura de libros de caballerías, lo cual le llevaba a implicarse en episodios cómicos basados en la incongruencia entre su visión del mundo y la "realidad". Y esa parece ser la idea subyacente en muchas de las alusiones a Don Quijote que se recogen en este libro: utilizarlo como representación de un personaje confundido, alocado, ridículo y extravagante. Es realmente significativo que la idea cuajase tanto en la mente de los ingleses como para incorporarla y adaptarla a su idioma ya en la segunda mitad del siglo a través de adjetivos como "Quixotticall," "Quixot-like," "Don Quick-sottish" o "Quixotian," y sustantivos como "Don Quichotterie," "Donquixoting," "Quixotism," o "shee-Quixot," entre otros. Demuestra que el

personaje estaba tan asimilado a la cultura inglesa del momento que era una referencia familiar; aunque, como apuntan Randall y Boswell, eso no signifique que todo el que entendiese esas palabras o las alusiones al ataque a los molinos haya leído necesariamente el libro.

El *Quijote*, además, fue fuente de inspiración para muchos escritores ingleses del XVII desde muy pronto, incluso antes de su primera traducción, como revela la deuda que parece tener la trama secundaria de *The Second Maiden's Tragedy* (1610) de Thomas Middleton con la historia de “El curioso impertinente.” Y esta no es la única obra teatral basada en esa narración intercalada del *Quijote*, ya que también inspiró *Amends for Ladies* (1618) de Nathan Field, *The Coxcomb* (1647) de Beaumont y Fletcher, *The Amorous Prince* (1671) de Aphra Behn, *The Disappointment* (1684) de Thomas Southerne, y *The Married Beau* (1694) de John Crowne. Esta enorme atracción por la historia del “curioso impertinente” es lógica teniendo en cuenta la fascinación que durante este periodo causaban temas como las relaciones homosociales masculinas y la (in)fidelidad femenina. Otras historias del *Quijote* que inspiraron obras teatrales inglesas fueron la de Cardenio, en la que está basada una obra con ese título, representada en 1612 por los King's Men y escrita supuestamente por Shakespeare y Fletcher, y *The Renegado* (1630) de Philip Massinger, que recuerda la historia del cautivo y *Los baños de Argel*. Y el *Quijote* en general está en la base argumental de obras de teatro como *The Pilgrim* (1647) de John Fletcher, *The Lady-Errant* (1651) de William Cartwright y, evidentemente, *The Comical History of Don Quixote* (1694) de Thomas D'Urfey, además de inspirar obras narrativas como *Moriomachia* (1613) de Robert Anton, *Don Zara del Fogo* (1656) de Samuel Holland y *Don Samuel Crispe* (1660) de autor anónimo, entre otras.

Por si todo esto pareciese poco, la fuerte presencia de la obra de Cervantes en la Inglaterra del siglo XVII se completa con el considerable conocimiento y carácter seminal de al menos parte de sus *Novelas ejemplares*. Su introducción en forma de traducción al inglés no se hizo hasta 1640, con la versión de James Mabbe de seis de los relatos: “The Two Damsels,” “The Force of Blood,” “The Ladie Cornelia,” “The Spanish Ladie”, y “The Jealous Husband”. Estas mismas historias conforman el volumen *Delight in Several Shapes* publicado en 1654. Más tarde, Roger L'Estrange recoge cinco novelas ejemplares cervantinas y cinco relatos extraídos de *La guardaña de Sevilla* de Castillo Solórzano y los presenta como *The Spanish Decameron* (1687). Poco después Walter Pope vuelve a incluir seis novelas ejemplares en su volumen *Select Novels* (1694), cinco de ellas curiosamente las mismas seleccionadas por Mabbe, pero cambiando “The Jealous Husband” por “The Salamanca Doctor, or The Man of Glass”. La historia del celoso extremeño incluso se publicó independientemente en 1681 bajo el título *The Jealous Gentleman of Estramadure*. El éxito de estos relatos parece haber sido notable durante toda la segunda mitad del siglo, y pronto se transformaron en una cantera a donde recurrir en busca de tramas argumentales para obras dramáticas. Por ejemplo, Fletcher se fija en “El casamiento engañoso” para *Rule a Wife and Have a Wife* (1640), en “La señora Cornelia” para *The Chances* (1647) y en “La ilustre fregona” para *The Fair Maid of the Inn* (1647). Además *The Spanish Gipsy* (1653) de Middleton y Rowley está basada en “La fuerza de la sangre” (y quizás en “La gitanilla,” aunque no se conoce traducción inglesa de ésta en la época), y *The Rival Ladies* (1664) de John Dryden en “Las dos doncellas”.

Una última cuestión que quería comentar aquí es que este libro deja constancia del conocimiento e interés del público femenino inglés por la obra de Cervantes. Independientemente del hecho de que James Mabbe dedica su traducción de las *Novelas ejemplares* a una mujer, Susanna Strangeways, y *Delight in Several Shapes* está introducido por una epís-

tola "To the Ladies," llama la atención el hecho que varias de las pocas escritoras inglesas del siglo XVII mencionen o utilicen la obra de Cervantes en sus textos. Es posible que la primera mujer inglesa en publicar un texto narrativo, Mary Wroth, conociese el *Quijote*, pero no hay evidencias claras. Sin embargo, sí las hay en el caso de Margaret Cavendish (en tres de sus obras), Aphra Behn (también en varias), "Ariadne," Judith Drake y "Eugenia." Esto demuestra que la obra de Cervantes no sólo fue bien recibida por el público femenino inglés sino que contribuyó, en mayor o menor medida según el caso, en la producción literaria de las primeras autoras inglesas, en el que la tensión entre lo romántico y lo realista es clave.

Del mismo modo que los escritores ingleses del siglo XVII admiraron a Cervantes y recurrieron a sus obras como semillero de tramas para su producción literaria, no me cabe duda de que la comunidad académica sabrá reconocer la valía de este libro de Randall y Boswell, que supone un esfuerzo enorme de búsqueda y documentación, y que seguramente se transformará en una insustituible cantera de datos e ideas para futuras investigaciones sobre la recepción e influencia de Cervantes en la cultura inglesa.

Jorge Figueroa Dorrego
Universidade de Vigo

BONILLA CEREZO, Rafael, *Suspirando a Musidora*, Córdoba: Diputación Provincial, 2008, 380 pp.

Suspirando a Musidora comenzó, según su autor, Rafael Bonilla Cerezo, como nueve "cortometrajes" oscuros que aparecieron por separado a lo largo de un trienio (2003-2005) en varias revistas de cine y literatura. Cortometrajes que ahora son pulidos y presentados en esta colectánea como nueva versión, quizá aún provisional, dado su afán perfeccionista y creciente conocimiento fílmico. En el prefacio, Bonilla evoca el conocido verso machadiano «mi infancia son recuerdos de un patio de butacas» para justificar este ensayo, fruto de sus inquietudes literarias y cinematográficas, latentes ya en la niñez. Asimismo, aclara la elección del título, tributo a una de las estrellas del mudo francés: la Irma Vamp de *Les vampires*, la primera mujer-fantasma de las que obsesionan al hispanista en sus estudios sobre una "concepción modernista" de las féminas, vinculada a la figura de Salomé, eje de uno de los episodios más trágicos y eróticos de todos los tiempos. El volumen consta de nueve capítulos, presentados cada uno de ellos como "símbolo del idilio entre la literatura y el cine"

El primero en ver la luz parte del mito de Salomé, según la relección de Oscar Wilde, para ofrecer un análisis comparativo de dos visiones particulares de esta historia en dos textos de la literatura española y gallega: *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán (1924) y *Os vellos non deben namorarse*, de Rodríguez Castelao (estrenada en 1941). En esta sección inicial aborda el estudio de una *femme fatale* grotescamente deformada, fijada en el esperpento valleincliniano a través de la figura de la Pepona, correlato de otros personajes femeninos del gran pintor y literato gallego, como Pimpinela. Mujeres morenas sobre cuyos rostros oscuros destella una boca roja, como la que un día embelesara al pintor Julio Romero de Torres, que permite conectar este prototipo con la vampírica Musidora. A imagen y semejanza de las "ilustres pecadoras del celuloide": Theda Bara, Alla Nazimova, Marlene Dietrich. . .

Basándose en técnicas del cine para la presentación de los personajes y de los espacios, y retomando la trama del viejo y la niña, eje del teatro *No japonés*, los dramaturgos

recrean en ambas farsas un triángulo argumental en el que avaricia, lujuria y muerte aparecen vinculadas a los tres personajes principales: el viejo, la mujer y el joven enamorado. Personajes que además reflejan la estética de los muñecos, a la que Bonilla Cerezo se refiere ampliamente en su trabajo: «El uso de la estética de muñecos era inseparable de su proyecto transformador de “lo sublime a lo absurdo” en España. A ello hay que unir que las raíces populares de este teatro lo aproximan al gusto de vanguardia”. Se ofrece un análisis comparativo de los tres arquetipos de personajes citados en las dos obras. Pero hemos de tener en cuenta que mientras que en *La cabeza del Bautista* hallamos un único triángulo, en *Os vellos non deben namorarse* se hilvanan tres historias autónomas cuyas protagonistas se encontrarán, al final, en el cementerio para explicar el propósito de la obra.

Aunque Castela y Valle-Inclán se distancien en algunos detalles de la caracterización de Pepona y Pimpinela, por ejemplo —más sumisa la primera que la segunda—, la victoria final de Salomé vuelve a unirlos; porque estas mujeres “descubren su pasión por la presa y al servicio de este anhelo, típicamente masculino, ponen todas las violencias que el varón suele usar para imponer su voluntad” y se alejarán, por tanto, de los viejos, quienes, según Castela, “non deben namorarse”.

Nuevamente sobre el triángulo amoroso se asienta el segundo capítulo, una lectura personal de *La vida conyugal* (1944) de Max Aub, donde al motivo anterior se unen el drama policial y la influencia anarquista. Centrado en estas tres líneas, Rafael Bonilla compara la pieza con grandes hitos cinematográficos y literarios. Ambientada en la Dictadura de Primo de Rivera, la relación entre Samuel e Ignacio (urdida con la misma pluma que dio vida a Andrés Hurtado y su amigo de la juventud en *El árbol de la ciencia*) muestra las desavenencias políticas entre un anarquista comprometido que huye de la policía, ocultándose en casa de su amigo, y un nacionalista, símbolo del intelectual carente de todo compromiso político. La actitud de Ignacio contrasta además con la de Rafaela, su mujer, a la que ha dejado de prestar atención. Mientras Ignacio refleja el inmovilismo, convirtiéndose en preso en su propio hogar, Rafaela ejemplifica la actividad. En este sentido, se aproxima a Eloísa (Lina Canalejas), la protagonista de *El mundo sigue* (1963), de Fernán Gómez. Esta incompreensión en el matrimonio deja patente la presencia de un tercero que ayuda a forjar el triángulo, tan vinculado a la novela policíaca: Lisa, la amante de Ignacio, es una pintora dispuesta a fugarse con Samuel cuando su amigo la rechaza. Una mujer opuesta a Rafaela, acaso con un solo vínculo: el dolor por la pérdida de un mismo amor. Pero la pieza va más allá de una simple historia pasional y política. La llegada de Samuel con la pistola, la amenaza de Rubio apuntando a Rafaela con el revólver, el asesinato de Rubio a manos de Rafaela. . . evocan grandes hitos del cine negro, entre los que el profesor Bonilla destaca *El halcón Maltés*, de J. Huston (1941), especialmente el momento en que Sam Spade (Humphrey Bogart) amenaza con su pistola a Joel Cairo (Peter Lorre), quien ha capturado a Eridig OShaughnessy (Mary Astor); escena similar a la que acabamos de citar en *La vida conyugal*. Como cierre a este drama policial, Rafaela será ajusticiada. Pertenece, pues, “a la saga de mujeres aubianas que son capaces de confesar su culpa y redimir a la vez la propia angustia”.

Un cotejo entre un par de cuentos y los filmes originados a partir de ellos es el propósito del autor en dos de los estudios que componen el libro. Me refiero a los textos de Manuel Rivas: *¿Qué me quieres amor?*, *La lengua de las mariposas* y *Un saxo en la niebla y Carmiña*; y uno de Almudena Grandes: *El vocabulario de los balcones*. Los filmes en cuestión son *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda, y *Aunque tú no lo sepas* (2000), de Juan Vicente Córdoba. Bonilla insiste en ambos artículos en la facilidad de adap-

tar un cuento al guión de una película, porque no hay que omitir nada: «Ampliar un cuento siempre será más fácil que condensar una novela, pues, en todo caso, las dimensiones de ésta resultan inabordables para un largometraje de duración convencional». En el primer caso, estudia el contexto de producción de la película y su recepción, y establece la comparación entre los relatos de Rivas y las imágenes a través de una secuenciación comparada con cada uno de los cuentos, deteniéndose especialmente en los añadidos y supresiones. Por otro lado, a lo largo de su análisis alude a otros filmes en los que se repite el tema alumno-maestro: *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *Secretos de corazón* (Armendáriz, 1997), *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) y *Esta tierra es mía* (Renoir, 1943), algunas de las cuales retomará más tarde en un estudio sobre el impacto de la Institución Libre de Enseñanza en el cine.

En el caso del cuento de Grandes, ofrece también un estudio comparativo entre el texto fílmico y el literario, centrándose en los añadidos: Córdoba añadió una segunda trama insinuada por la propia escritora, una serie de anécdotas junto al tren y Vallecas, el barrio marginal de Santi: “el cineasta tuvo el coraje de estirar el tiempo narrativo de Grandes y sus criaturas”. Siguiendo la técnica empleada en *La lengua de las mariposas* con la ayuda del personaje de Mocho, nos topamos aquí con un personaje, Juan, que rememora su pasado, una historia amorosa todavía pendiente, en la que las diferencias de clase afloran inevitablemente, pues se trata de la historia entre un macarrilla y una chica de bien, narrada en virtud de cuatro *flashbacks*.

Hoy se hace difícil no hallar en cualquier libro cinematográfico alguna alusión a John Ford, de quien Bonilla se declara conspicuo admirador, matizando que “tampoco hay mérito alguno en afirmarse como fordiano”. Dentro de la producción del maestro estadounidense repasa en *El hombre tranquilo* (1952) “como santuario personal” y destaca varias semejanzas con las que ha llamado “otras joyas menores”, entre ellas *The Long Gray Line* (*Cuna de héroes*, 1955), *The Wings of Angels* (*Escrito bajo el sol*, 1957) y, sobre todo, *Donovans Reef* (*La taberna del irlandés*, 1963). El vínculo literario-cinematográfico se establece en esta ocasión entre el filme citado y la obra cumbre de Homero: *La Odisea*. Bonilla parte de la idea de que el viaje de regreso de Sean Thornton (Jonh Wayne) a su Innisfree natal reproduce el camino seguido durante diez años por Ulises desde la Guerra de Troya hasta Ítaca: “*El hombre tranquilo* es la versión alegre y expansiva de Ulises”. Innisfree, en definitiva, es un espacio apartado de los problemas, un paraíso cuyas normas son aceptadas por Thornton. Y en ese paraíso, a mi juicio, no han de faltar las musas, correlato de la impaciente Penélope que espera ansiosa a su marido. En esta ocasión, Mary Kate Danaher, vestida con camisa azul y delantal, es la encargada de poner el toque de sensualidad a la historia. Baste recordar la escena en el cementerio, bajo la lluvia, cuando la joven se abraza al ex-boxeador y su camisa húmeda se ciñe a su pecho, igual que le sucedía, catorce años atrás, a la Ann Rutledge (Pauline Moore) en *The Young Lincoln* (1939).

Según Rafael Bonilla, los idilios de Ford son silentes, más físicos que verbales, y en esta ocasión constituyen una mezcla de rivalidad y pasión. El autor de *The Searchers* ofrece aquí una visión conflictiva del amor: el noviazgo es un combate entre una mujer fuerte y un púgil. Ese constante ir y venir entre amor y rivalidad lo percibimos en los tres besos de los protagonistas a lo largo del filme. El primero de ellos, en *Blanca Marina*, es atronador; el segundo, en el cementerio una noche de tormenta, está rodeado de religiosidad, clandestinidad y, al mismo tiempo, sensualidad; y el tercero, quizá el más violento, va seguido del cachete que Thornton le propina a Mary Kate. Una relación que se muestra de nuevo “violenta” cuando el rudo irlandés saca a la chica de un tren rumbo a Dublín y la

arrastra hasta las tierras de su hermano, Red Hill Danaher, quien se opone rotundamente a su matrimonio. Una escena, más allá de lo que pueda parecer, nada machista, si tenemos en cuenta que la “vencedora” del combate es Mary Kate (Maureen O’Hara), pues obtiene su dote y convence a su hermano para que acepte a Thornton como cuñado. La película no se cierra con un beso apasionado entre el matrimonio. Ford nos deleita con un susurro de Mary Kate al oído de Thornton, símbolo de la victoria femenina, como en *Río Grande*, donde Kathleen —de nuevo la pelirroja Maureen O’Hara— se convertirá en gobernanta del matrimonio.

En otro de sus trabajos, Bonilla nos descubre la raíz cinematográfica de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* (1993), deslindando los principales guiños que el escritor catalán dedica al Hollywood clásico. Además, muestra la afinidad del texto con los filmes de Erice: *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1983); y de Stenberg: *El embrujo de Shanghai* (1941). Marsé se sirve de un marco para enlazar una serie de historias cuya finalidad es animar y entretener a los jóvenes Daniel y Susana en los momentos más duros de la posguerra. Daniel recuerda su adolescencia, cuando acompañado de su vecino el capitán Blay conoce lo más importante de la vida (relación que nos recuerda a la del Lazarillo y el ciego). La chica, por su parte, recuerda a Sue Lyon de *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), a la bella durmiente, encerrada en su castillo, y a la Gene Tierney de *El embrujo de Shanghai* (Sternberg, 1941). Ambos comparten sus tardes escuchando las historias que les cuenta Nandu Forcat, un republicano misterioso que evoca a los forajidos de los *western*. A través de éste, conocemos la historia del Kim en Shanghai, un mundo que aleja a los jóvenes de la realidad cotidiana y los envuelve en una atmósfera de fantasía. Es primordial, pues, la mezcla de narradores: Daniel, narrador autodiegético, y Forcat, inserto en la analepsis del primero; mezcolanza que dará lugar a la alternancia de la primera y tercera persona a lo largo de varios capítulos.

“Mariposas y tilonorricos en un fantascopio republicano” se asienta en el grito final de Moncho (Manuel Lozano) en *La lengua de las mariposas*, de J. L. Cuerda, para mostrar al lector la pérdida de la inocencia y la infancia de un niño cuya educación se ha visto fuertemente influenciada por los ideales de la República y de la Institución Libre de Enseñanza. El profesor Bonilla defiende que este importante periodo de la educación española podría iluminarse a través del cine, con películas como la que nos ocupa, una “radiografía histórica”, en palabras de su director, y otras con las que, según muestra en este capítulo, posee una estrecha conexión: *Germania, anno zero* (1947), de Rossellini, donde el protagonista, Edmund Koeller (Edmund Meschke), disfruta de cierto parecido con Moncho, al tratarse de dos niños incomprensidos que solo hallan en las clases de sus maestros un remanso de paz y felicidad. Pero debemos precisar que nuestro colegial se resiste en un principio a asistir al aula de don Gregorio, situación similar a la de *Secretos del corazón* (1997) de Montxo Armendáriz. Moncho y Javi (Andoni Erburu) huyen el primer día de clase, atemorizados ante esos castigos corporales a los que se veían sometidos los alumnos, y de los que Andrés, el hermano de Moncho, era una fiel consecuencia. Superado el temor, la llegada del niño al colegio sigue el mismo patrón que la de Huw en *Qué verde era mi valle*, de John Ford (1941), donde el maestro hace ponerse en pie al nuevo niño para presentarlo ante sus compañeros.

Una de las ideas clave de la Institución Libre de Enseñanza consistía en inculcar al niño una serie de valores que le permitieran ser autónomo, y en este sentido cabe subrayar la simetría entre el filme de Cuerda y *Esta tierra es mía* (*This Land is Mine*) de Renoir (1943). Y qué mejor laboratorio para el aprendizaje que la naturaleza: don Gregorio adiestra al aire

libre a Moncho y al resto de sus compañeros, como antes hiciera Hans (José Sacristán) en *Un lugar en el mundo*. Por otra parte, subyace en estas películas el problemático asunto de la religión. En *La lengua de las mariposas* asistimos al enfrentamiento entre don Gregorio y el cura, preocupado por la posible imposición de un estado laico. Del mismo modo, en *Esta tierra es mía* los escolares son obligados a arrancar de sus libros las lecciones que incomodaban a las nazis; pero Louise (Maureen OHara), acercándose al emotivo personaje encarnado por Fernán Gómez, desea con todas sus ansias que esas páginas vuelvan a ser pegadas algún día.

La orden promulgada por la ILE según la cual el docente debía inculcar a sus discípulos las ideas de libertad, autonomía y civilidad ha contribuido al trazado de esos “maestros republicanos que iluminan nuestra niñez”. Ese don Gregorio que sufrió los duros años de la Dictadura, y el profesor Sorel (Philip Merivale), en *Esta tierra es mía*, han sido y serán siempre ante nuestra curiosa mirada de niños unos maestros ejemplares. El artículo se cierra, como no podía ser de otra forma, con las palabras finales de Moncho mientras contempla el ajusticiamiento de Don Gregorio, quien va a ser represaliado. Escena análoga a otra de *Secretos de corazón*: “la cara de Javi mastica tanta furia como la de Moncho”, aunque ninguno de los dos es consciente de lo que hace.

El cierre del volumen llega de la mano de Adolfo Aristarain y *Un lugar en el mundo* (1992). El profesor Bonilla nos transmite su lectura de este filme como “un cuento sobre la solidaridad en los sueños, el placer y la tristeza que relaciona a cada hombre con su prójimo, a los muertos con los vivos y a los vivos con aquellos que están por nacer”. El trabajo se abre con un acercamiento a la trayectoria de Aristarain y un listado de filmes de los noventa a los que juzga deudores del éxito de *Un lugar en el mundo*. Asimismo, glosa las películas comerciales españolas que, según su criterio, pueden considerarse de calidad; entre ellas, poco más de media docena, destacan *El otro lado de la cama*, *El lobo* o *El alquimista impaciente*. La obra maestra de Aristarain gira sobre claves repetidas en *Lugares comunes* y *Roma*, también del cineasta argentino: el exilio interior, la docencia y el afecto paterno-filial. Ernesto adulto es el encargado de contarnos un relato autobiográfico en el que nos acerca a sus catorce años, variándolos a su antojo, por lo que sería más acertado hablar de la trama como el sueño de Ernesto. En ese sueño, hay que destacar el papel de los dos maestros, Hans y Domenicci, que preludian ya al Fernando Rojas de *Lugares comunes* y se acercan a la horma de profesores de la ILE. Entre las huellas u homenajes a otros directores, debemos añadir el rastro del fordiano Monument Valley, con títulos como *Fort Apache*, *Río Grande* o *The Searchers*, especialmente en la relación amorosa (sólo apuntada) entre Hans y la mujer de su amigo. Otra prueba de que a Rafael Bonilla le obsesionan una serie de temas muy concretos, sobre los que giran sus trabajos: la épica en la derrota, la docencia, el sentido del honor, las mujeres inteligentes. Y por encima de todo, John Ford, que vuelve a ser la vara de medir en secuencias como la de la cocina, que recuerda a *How Green Was My Valley*, o el episodio de la carrera de caballos, un guiño a *El hombre tranquilo*. Si como afirma Bonilla en su libro “lo que parece nuestro —e inútil— debemos compartirlo con aquellos que lo hicieron posible”, puedo afirmar que cualquier lector de este libro le agradecerá que haya escrito. Mientras sigan existiendo cinéfilos que buscan la felicidad “en una pantalla de astros”, Musidora continuará suspirando.

María Teresa Hernández Ramírez

CASTELLIO, Sebastián, *Contra el libelo de Calvino* (trad. y notas de Joaquín Fernández Cacho, revisión y notas de Ana Gómez Rabal), Villanueva de Sijena: Instituto de Estudios Sijenenses “Miguel Servet”, 2009.

Sería una pena que, por haberse editado en Villanueva de Sijena, no muy habitual como lugar de edición, pasase desapercibido este libro al interesado en los estudios del Renacimiento. Con razón se ha llamado a éste tanto ‘edad de la crítica’ como ‘edad de la interpretación’. Y es que a lo largo sobre todo del siglo XVI se somete a discusión absolutamente todo, con la peculiaridad de que se hace *sub specie theologiae*. Las discusiones se llevan al terreno teológico, y en concreto y sobre todo, al de la interpretación bíblica, pero lo que se debate son las cuestiones más variadas relacionadas con la posibilidad de convivencia civil. Que en el s. XVII Hobbes iniciase su *Leviatán* con la cuestión de cómo hay que leer la *Biblia*, o Spinoza le dedicase su *Tractatus theologico-politicus* lo demuestran. Pues bien, en el siglo anterior, Sebastián Castellio, con su *Contra el libelo de Calvino en que se intenta demostrar que los herejes deben ser castigados con la pena de muerte* (*Contra libellum Calvini in quo ostendere conatur haereticos iure gladii coercendos esse*, 1554) —tal es el título completo—, poco posterior a la ejecución en la hoguera de Miguel Servet instigada por Calvino, nos ha dejado uno de los más importantes monumentos de la época contra la persecución religiosa, y a favor de la tolerancia.

El Instituto de Estudios Sijenenses “Miguel Servet” que trabaja por la difusión de la obra del humanista aragonés —cuyas obras completas ya han visto la luz entre 2003-2007 en PUZ-Institución “Fernando el Católico”-Instituto de Estudios Altoaragoneses- Depto. de Educación del Gobierno de Aragón— ha patrocinado la presente edición, que se explica por el esfuerzo de hacer accesibles las obras que permitan mejor comprender la obra de Servet. Esfuerzo que supone, como en este caso, rescatar del inmenso continente sumergido de la literatura neolatina obras olvidadas, editarlas y traducirlas. Y hay que decir que sólo ha precedido modernamente a la nuestra una francesa: *Contre le libelle de Calvin après la mort de Michel Servet*. Trad. par Etienne Barilier. Carouge-Genève: Éditions Zoé, 1998. El texto latino de la edición de Amsterdam, disponible en PDF en <http://gallica.bnf.fr>, es el que sirve de base a la española. Que es oportuna además porque el apasionante *Castellio contra Calvino*, de Stefan Zweig, ha visto la luz en fecha no muy lejana en Barcelona: El Acantilado, 2001.

El libro se abre con una introducción firmada por Sergio Baches Opi, Director del Instituto de Estudios Sijenenses, que cumple con la función de introducir la vida y obra de Sebastián Castellio, una de tantas vidas itinerantes por motivos religiosos —nada extraño para quien conozca la de Erasmo—, pero que tuvo el valor de alzar la voz contra lo que a sus ojos y a los de otros muchos reformados de la época, constituyó un atentado intolerable contra la fe cristiana: la ejecución de Servet. La introducción sigue las andanzas de Castellio de Lyon a Estrasburgo, atraído por la Reforma, luego a Ginebra, y ya enfrentado con Calvino, a Basilea (1545), donde llega a ejercer en la Universidad como profesor de griego y publica varias obras —entre ellas una traducción de la Biblia (1551)—, y por fin la que nos ocupa. La muerte le alcanza en 1563, en plena batalla contra Calvino, a golpe de escritos y desigual, pues mientras que éste imprime los suyos con facilidad en Ginebra, los de Castellio han de difundirse manuscritos. Y quien sabe, si, de no haberle arrebatado la muerte, no hubiera acabado por caer en manos de su enemigo y correr la suerte de Servet.

El escrito de Castellio no es de fácil lectura para el no habituado a esta literatura. Creo que más que la forma del diálogo, tan frecuente en el Renacimiento, adopta la del comentario. La muerte de Servet scandalizó a no pocos reformados y Calvino se sintió

necesitado de justificación. Escribió entonces su *Defensio orthodoxae fidei de sacra Trinitate, contra prodigiosos errores Michaelis Serveti Hispani*, título que no requiere traducción, al que Castellio aplica el típico método, herencia de la Escolástica, de trocear el texto en fragmentos y comentar cada una de los resultantes, comentarios que se ponen en boca de un nombre, Vaticanus, no fácil de explicar. De ahí que el discurso de Castellio resulte repetitivo, como que en vez de seguir su propio orden se ciñe al texto comentado, y repite sus críticas siempre que lo ve necesario. Pero el hilo de la argumentación resulta perceptible.

Castellio aclara en su prefacio lo que debería ser claro: que criticar la doctrina de Calvino no significa respaldar la de Servet: cuántas consecuencias odiosas no se han seguido del “si no estás conmigo estás contra mí”. Y en efecto, no es cuestión de teología sino de interpretación bíblica, de criticar la más que literalista, integrista de Calvino, y sobre todo sus consecuencias políticas. La historia de Servet se supone conocida y Castellio no la cuenta. Sí la alude o menciona momentos de ella, por ejemplo, su reacción cuando se le anuncia que va a morir en la hoguera, que por cierto, es cuando Castellio alcanza mayor dramatismo. Pero la historia actúa más bien como fondo, porque lo principal es la argumentación, que dado su carácter crítico y su estilo incisivo corresponde al género retórico de la diatriba, si no me equivoco. Hay varios argumentos centrales para Castellio, que combinan las acusaciones técnicas con la crítica personal. La primera a su vez es doble: a) Calvino no define ‘hereje’, lo que le permite confundir de forma interesada a herejes, impíos, y blasfemos, pero no es lo mismo errar que actuar con malicia (es más, se da el caso de que persigue a muerte a los herejes y respeta a judíos y turcos); b) e interpreta mal las Escrituras: en ésta nunca se dice que haya que matar a los herejes, y si se aducen pasajes del Antiguo Testamento, el Nuevo ha cancelado la Ley judía. Pero es que, además, Calvino es un ser sediento de sangre, que ha impuesto una auténtica tiranía en Ginebra, lo que se demuestra porque los ginebrinos cumplen por el terror toda una serie de preceptos para los que es imposible encontrar precedente bíblico alguno. Y en último término, su furia por acabar con Servet y con sus libros es por miedo de los errores que éste pudiera haber descubierto en los de Calvino.

Castellio sostiene su argumentación con una tensión que le conduce con frecuencia a frases memorables, de las que es imposible no repetir la más conocida: “Matar a un hombre no es defender una doctrina, es matar a un hombre” (p. 107). Que en el rotundo latín de los humanistas suena así: *Hominem occidere non est doctrinam tueri sed hominem occidere*. Y que valdrá para siempre contra la inclinación criminal de cualquier dogmatismo. Pero hay otros muchos lugares del texto que merecen atención: por ejemplo, el alegato contra la pena de muerte (pp. 129-130); la crítica de las luchas religiosas: toda secta pretende ser la religión verdadera (p. 151); la defensa —por un humanista— de las lenguas que habla el pueblo frente a las muertas (pp. 114-115); la advertencia a Calvino —paralela a la reflexión, muy posterior, de Hannah Arendt— de que nunca eliminaría a tantos que no quedase alguien para denunciar sus errores (p. 157). En cuanto al valor literario del texto, si bien la intención de Castellio es polemizar y no crear una obra de arte, y si bien la forma de su escrito no facilita la apreciación estética, hay que decir que tanto los pasajes que muestran a Servet encarcelado, como su ejecución, o el retrato que Castellio compone de Calvino tienen auténtica fuerza, y no dejan de impresionarnos.

De la traducción sólo se puede decir que es —hasta donde yo puedo juzgar— además de correcta y precisa, escrita en buen castellano, cosa tan poco frecuente en estos días. Y el latín de los humanistas no es precisamente trivial. Además la anotación aclara todos los lugares bíblicos o de la Patrística mencionados o aludidos, las alusiones a personajes

históricos tanto de la Reforma como del mundo antiguo, e incluso algunos pasajes paralelos. Hubiera sido perfecto que se imprimiera también el texto latino, *a fronte* como dicen los italianos, pero el acceso al original en la *Gallica* es cómodo y seguro y permite ver el original página a página, eso sí, en el tipo de letra de la época. El lector interesado debe acudir complementariamente a Fernández Cacho, Joaquín, “Un precedente de la libertad de conciencia: Castellio y el caso de Miguel Servet”, *XIX y XX. Revista de Historia y Pensamiento Contemporáneos*. Núm. 5, invierno-primavera, 2011, pp. 7-19. Donde el traductor examina con abundante bibliografía la obra en el contexto general de la idea de tolerancia. Y me permito destacar el esfuerzo de no pocos profesores de instituto, autores de trabajos que cualquiera se sentiría orgulloso de firmar, realizados con una carga docente superior y en medio de no pocas dificultades.

En conclusión, que quien lee a Castellio no se acerca sólo a un episodio de la historia de la Reforma, sino a un monumento de la lucha contra la persecución religiosa, cuya validez supera con mucho la de una mera ilustración de la biografía de Servet. Por lo que cabe agradecer a los editores su esfuerzo y darles la enhorabuena.

Fernando Romo Feito
Universidade de Vigo

ALVAR, Carlos, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010, 565 pp.

É bastante comum aceitar que o percurso dos estudos sobre a tradução, como disciplina académica autónoma, corresponde-se basicamente com o último quartel do passado século e com os anos que deste levamos percorridos. Nesse período multiplicaram-se os centros de ensino superior vocacionados para a formação de profissionais da tradução (em todas as dimensões dela) e, correlativamente, apareceu um nutrido contingente de professores e investigadores que estão a cultivar com empenho a nova disciplina. Nesse contexto de codificação de uma nova área académica, não admira nada que o género das compilações de aqueles textos a que se atribui a condição de clássicos, bem como as aproximações de carácter historiográfico, tenham vindo a ganhar um espaço próprio e destacado na produção bibliográfica que a ela diz respeito. É interessante atentar no facto de esse tipo de estudos virem a confluir num espaço tradicionalmente cultivado com sucesso a partir das focagens histórico-filológicas. São frutos desse interessante local de encontro um conjunto de trabalhos cuja origem académica plural não consegue ocultar a complementaridade dos objetivos visados. Pelas palavras de Mercedes Abad², “[...] somos muchos los que nos acercamos al mismo tema desde lugares de procedencia distintos y por lo tanto con enfoques diferentes que, sin embargo, como no podía ser de otra forma, nos conducen al mismo punto [...]”. Naquilo que diz respeito à importância no cultivo desse âmbito, será bastante reveladora uma rápida consulta na conceituada base de dados da área da tradução e da interpretação BITRA da Universidade de Alacante³, a partir da palavra-chave “história”, que mostrará mais de 6000 entradas relacionadas com esse conceito. Essa quantidade de referências dá uma ideia da projeção que está a atingir a perspetiva historiográfica, em sentido alargado, nos estudos sobre a tradução.

Traducciones y traductores, um dos frutos desse espaço a que aludimos, é, na realidade, uma compilação de trinta trabalhos dados a lume pelo autor a partir de 1987 (confirase um elenco de referências completas nas páginas 495 a 499), alguns deles revistos, e com

novos trechos acrescidos. Essa circunstância põe de manifesto, claro é, um interesse continuado pelos assuntos historiográficos que atingem o campo que nos ocupa, para além de modas passageiras. Declara-se logo no início, aliás, que os trabalhos compilados fazem parte de um projeto de investigação do Ministério de Ciência e Inovação espanhol. O conjunto organiza-se agora numa estrutura de cinco partes, a seguirem depois da primeira delas uma linha cronológica sobre o tema do volume, que encerra um bloco final de seis excursos sobre temas bastante diversos: o conto 14 do *Sendebarr*; o *Libro de Apolonio*; algumas traduções medievais de Afonso X para a língua francesa; o tratamento da *Matéria da Bretanha* na Península Ibérica; e as versões para espanhol de Dante (e, diga-se também, sobre a recepção da obra dele, já que se alude a temas tão afastados como a importação do terceto, ou a pegada do mestre italiano em Jorge Luis Borges). Cada uma das partes do livro consta, ela própria, de diversos capítulos. A primeira, de tipo mais instrumental, está organizada num primeiro capítulo introdutório (pág. 17-54), em que se pretende dar conta das características mais salientáveis da prática da tradução na altura, e um segundo capítulo, um bocado mais exíguo (as páginas 55 a 68, que, se calhar, podiam ter ficado inseridas no capítulo anterior), em que se passa em revista algumas informações básicas sobre assuntos que dizem respeito à atividade tradutora no mosteiro de Ripoll (na Catalunha, portanto, e não em Castilha) ou a prática da tradução em Toledo (a que, aliás, também se alude em outras partes da obra – cfr. a pág. 120 e ss.)

“O século XIII” é o título e o motivo da segunda parte, organizada em cinco capítulos, devotados ao estudo da tradução da narrativa breve (pág. 67-81); da narrativa breve e a literatura gnómica (pág. 83-111); da prática da tradução no reinado de Afonso X (pág. 113-125); aos textos científicos traduzidos na Idade Média (pág. 127-151); e aos textos técnicos traduzidos em Castilha entre os séculos XIII e XV (nas págs. 153-176), a ultrapassar um bocado, portanto, o limite temporal anunciado logo no início. Já na parte IV declara-se a vontade de tratar de assuntos que dizem respeito à tradução no século XV. Os três primeiros capítulos desenham um panorama global dessa prática na altura, a partir da apresentação de alguns elementos para uma possível taxonomia da tradução para castelhano (pág. 243-255), uma caracterização geral, sobre períodos, matérias e tradutores (pág. 257-275), bem como os promotores e os destinatários das mesmas (pág. 277-289). Os dois últimos capítulos tratam das traduções do francês e do provençal (pág. 291-330), e do italiano (pág. 331-353), respetivamente.

Por último, a parte V (“*Hacia tiempos nuevos*”) quer-se ocupar com as tendências detetáveis nos fins da Idade Média, em três capítulos: o primeiro (pág. 361-372), sobre as designações e as funções dos intérpretes, nomeadamente na literatura de cavalaria; o segundo (pág. 373-382), sobre os labores na área da tradução do polifacético Juan de Fermoselle / Juan del Encina; e o terceiro (pág. 383-401) sobre Alvar Gómez e as traduções para castelhano de Petrarca.

Resultará evidente, à vista desta sintética apresentação, que *Traducciones y traductores* é mais uma compilação de trabalhos, como já antecipávamos, do que um volume unitário. O próprio autor reconhece esse facto quando afirma, na pág. 12, que “[...] este libro nació como yuxtaposición de artículos vertebrados en torno a un eje, la traducción; nada más: los métodos de aproximación a los problemas, los planteamientos generales y particulares, a la fuerza tienen que diferir, y ahí creo que se puede encontrar la riqueza -si es que la tiene- del libro.” Essa circunstância faz com que a estrutura do volume resulte bastante heterogéna, e até os próprios capítulos mantenham ainda um carácter nitidamente autónomo na maior parte dos casos (dá nas vistas, por exemplo, a existência de epígrafes

com “Apêndices” ou “Conclusões” para alguns deles — provavelmente herdadas da primeira versão — mas nem todos, ou a presença de marcadores textuais mais próprios de trabalhos independentes). O caráter inicialmente avulso dos capítulos manifesta-se também na profusão de notas a rodapé, um autêntico arsenal de informações que, se calhar, até poderia ter sido aliviado, pelo menos naquilo que diz respeito às notas estritamente bibliográficas, reproduzidas novamente numa extensa Bibliografia final (pág. 501-554). Claro é que esses pormenores não tiram nada de valor a um volume que permitirá às pessoas interessadas conferirem um interessantíssimo leque de trabalhos do Prof. Alvar, alguns deles de difícil acesso. Para além de outras considerações sobre a idoneidade da estrutura, Traducciones y traductores é um autêntico repositório de informações sobre o(s) tema(s) que são tratados contra o pano de fundo da tradução na Castilha medieval, uma obra de referência de que poderão tirar um grande proveito os investigadores desse âmbito.

Óscar Díaz Fouces
Universidade de Vigo

BRUÑA CUEVAS, Manuel (coord.) *Lexicografía bilingüe y plurilingüe del español (siglos XV-XIX)*. *Philologia Hispalensis* año 2008, vol. XXII, pp. 345

A veces es necesario pararse en el camino y preguntarse “¿Qué hemos hecho?” y esto es lo que pretende, ni más ni menos, este XXII volumen de la revista *Philologia Hispalensis*

El objetivo es ambicioso —actualizar la visión que se tenía hasta ahora sobre el discurrir histórico de la lexicografía bilingüe y plurilingüe con el español (Prólogo)— y su consecución se persigue por medio de once trabajos de diferentes especialistas que van desgranando paso a paso y tema a tema cada una los trabajos lexicográficos de distinta índole que fueron elaborados entre los siglos XV y XIX.

Abre el volumen el trabajo de Isabel Acero Durántez que se centra en los glosarios plurilingües en los que se tiene en cuenta al español. Muestra la autora, entre otros aspectos, como desde el siglo XV la existencia de esos glosarios buscaban un fin práctico o, mejor dicho, su edición trataba de cubrir las necesidades de comerciantes, viajeros, diplomáticos, etc., y como estaban influenciados por la situación política de cada reino y por las relaciones entre las distintas lenguas.

El resto de aportaciones se dedican a los trabajos lexicográficos en los que se incluye el español y otra u otras lenguas. Estos trabajos, aunque aparecen ordenados alfabéticamente por el apellido del autor, pueden ser agrupados a partir de la lengua que tratan. Por un lado, están los trabajos dedicados a las principales lenguas europeas con las que el español ha mantenido una relación lexicográfica: francés (Manuel Bruña Cuevas), alemán (María José Corvo Sánchez), italiano (José Joaquín Martínez Elizondo), portugués (Dieter Messner) e inglés (Francisco Javier Sánchez Escribano). Por otro, aquellos trabajos que abordan esta relación con otras lenguas del reino: vasco (María Teresa Echenique Elizondo), catalán (Cristina Gelpí) y las lenguas amerindias (Esther Hernández). No podemos olvidar, por último, los trabajos sobre el latín (Antonia María Medina Guerra) y el árabe (Francisco Vidal Castro).

Puede llamar la atención una cierta descompensación en la extensión de los trabajos dedicados al francés y al italiano con respecto al resto de lenguas europeas; pero, si atendemos a las palabras de, por ejemplo, Bruña Cuevas, que señala que “en la historia de la producción lexicográfica bilingüe español-lengua extranjera, la hispanofrancesa es la más rica”, y de Corvo Sánchez, que indica que “en estos siglos la lengua alemana ocupaba una

posición más débil en el panorama lingüístico europeo y esto explica que [...] en los diccionarios bilingües el alemán no fuera tratado como lengua de partida hasta el siglo XVIII...”, la aparente descompesación queda explicada. Así pues, la distinta extensión de los trabajos está justificada por el propio objeto de estudio, ya que el diferente grado de intercambio entre las lenguas y países hace que se hayan publicado muchas más obras en las que se incluya el francés o el italiano y el español.

La organización de los trabajos es semejante, evitando así discordancias entre ellos que puedan hacer perderse al lector. Todos, con algunas diferencias, desgranar de forma cronológica las distintas obras; de esta manera se puede seguir fácilmente el desarrollo y los cambios que se han ido produciendo: en el número de obras, en el tipo —diccionarios plurilingües y bilingües, nomenclaturas, etc.—, o en las formas en las que se ha tratado tanto la macroestructura como a la microestructura. Por ejemplo, podemos acudir al nacimiento de diccionarios de especialidad a principios del XIX o a los cambios habidos en la organización de los lemas.

En la parte de las lenguas europeas, hay que señalar que el trabajo sobre el inglés solo aborda los siglos XVI y XVII y se centra en los diccionarios de James Howell; tal vez se echa de menos un tratamiento más extenso en el tiempo y las obras, aunque es un trabajo de gran interés y que transmite la forma en que se hacían dichos diccionarios que, por otra parte, es el objetivo que se plantea.

Si acertada ha sido la inclusión de las principales lenguas europeas, dando a cada una su extensión adecuada, se ha de destacar otro acierto: la inclusión del catalán y el vasco. Ambos artículos, más allá del análisis que se realiza de cada una de las obras, explican las relaciones entre estas lenguas y el español, no sólo desde un punto de vista lexicográfico, sino también sociolingüístico, tal como apuntan tanto Gelpi para el catalán, como Echenique Elizondo, para el vasco. A estas dos lenguas se añade un trabajo sobre las lenguas amerindias, lenguas que también eran del reino, y que aporta un poco más de luz a un ámbito de estudio con no mucha tradición en la historiografía lingüística española. Tal vez solo se hecha de menos algún tratamiento, por breve que fuera, de la lexicografía gallega.

No quiero dejar sin apuntar la necesidad, dadas las épocas tratadas, de la inclusión del latín y el árabe en la tradición lexicográfica española y europea. La primera es, sin duda, un elemento unificador que hunde sus raíces en la tradición de la que los trabajos lexicográficos van poco a poco desprendiéndose y liberando pero que influye de forma decisiva en la elaboración de los mismos. Lo mismo se puede decir del árabe ya que, como señala Vidal Castro, los diccionarios castellano-árabe son los más antiguos de la lexicografía bilingüe española; desde este punto de partida el autor nos lleva por todas las fases y avatares que esta lexicografía ha sufrido hasta el XIX.

Así pues, la unidad de la obra, cualidad muchas veces difícil de lograr en obras colectivas, se consigue por medio no solo de la unificación del objeto, en este caso el español como vínculo de unión, sino también por el tratamiento que los autores, conservando su propia personalidad, dan a los temas. Tal vez, para mí, uno de sus mayores aciertos es que los trabajos no quedan en una simple enumeración de obras, sino que estas se enmarcan, dentro de los límites de extensión que una obra de estas características tiene, en su situación histórica y sociolingüística, que estas obras no se ven como simples productos de eruditos ajenos a su tiempo, sino que su evolución y desarrollo trata de justificarse, también, como productos surgidos por las necesidades de hablantes, comerciantes, etc.

Para finalizar, podemos decir que es una obra que, a pesar de las dificultades que presenta la amplitud de su objeto de estudio, ha cumplido sus ambicioso objetivo final, por

lo que es de lectura recomendada para todo especialista o curioso que pretenda tener una visión global adecuada de la lexicografía bilingüe y plurilingüe del español entre los siglos XV y XIX.

Antonio Rifón
Universidade de Vigo