

INFORMACIÓN

- PVP 20€
WEB www.miriadahispanica.com
EDITORES Agustín Reyes-Torres
J. Enrique Peláez Malagón
University of Virginia-Hispanic Studies Program
Calle Ramón gordillo 4. 46010 Valencia, España.
EDITORIAL Devenir / Juan Pastor
Apartado de correos número 5
28991 Torrejón de la Calzada (Madrid)
Correo electrónico: pastorj@telefonica.net
Web: <http://www.devenir.es/>
ISSN 2171-5718
DEPÓSITO LEGAL S. 533-2010
LUGAR DE EDICIÓN Valencia
PERIODICIDAD Semestral
DISEÑO José Ramón Ballesteros de Diego
DISEÑO DE CUBIERTA José Ramón Ballesteros de Diego, tomando como base el
diseño de cubierta para el número 1 de la revista, reali-
zado por Eduardo Monge, sobre el mapa de América de
Diego Gutiérrez en el año 1562
PRODUCCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN Enrique Celma Marín
AVISO LEGAL *Se permite la reproducción parcial de los contenidos para
uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los
mismos.*

PRÓLOGO	7
GUEST EDITOR'S NOTE	11
CRÉDITOS	13
PRÓXIMO CALL FOR PAPERS	15

LITERATURA

Las interpretaciones del <i>Quijote</i> y las intenciones de Cervantes	19
--	----

*J. A. G. Ardila,
University of Edinburgh*

Higher Education: Pedagogy and Obedient Subversion in Shakespeare's <i>The Taming of the Shrew</i> and Lope de Vega's <i>La dama boba</i>	35
---	----

G. Cory Duclos, Vanderbilt University

«Um mundo de palha»: Gil Vicente y la crítica de una sociedad portuguesa en decadencia en la <i>Farsa dos almocreves</i>	55
--	----

*Antón García-Fernández,
The University of Tennessee at Martin*



Countering the Male Gaze: Feminist Elements in Mira de Amescua's <i>La casa del tabur</i>	69
---	----

*Anna-Lisa Halling,
Vanderbilt University*

Stages of Thinking: Calderón's Metadrama of the Mind	85
--	----

*Vincent Martin,
San Diego State University*

Manuel de Faria e Sousa and <i>Comedia</i> Culture: Resituating Portugal on the Early Modern Spanish Stage	109
--	-----

Jonathan Wade, Meredith College

Las versiones quijotesas:	RESEÑAS	179
<i>Don Quijote</i> en inglés		
Steven Wenz, <i>Vanderbilt University</i>	OTROS ENLACES DE INTERÉS	193
Teaching the Other: Culture with a	CONTENIDOS DE	
Difference	<i>MIRÍADA HISPÁNICA</i>	199
Edward H. Friedman,		
<i>Vanderbilt University</i>	NORMAS DE ESTILO	
	Y PUBLICACIÓN	203

Cuando se cumple el segundo aniversario del nacimiento de *Miríada Hispánica*, nuestra revista ha tenido el honor de contar como editor invitado para el presente monográfico con Edward H. Friedman, profesor de Vanderbilt University. El profesor Friedman aceptó rápidamente nuestra invitación y comenzó a elaborar un proyecto que bajo el título de *Early Modern Iberia and Points of View* ha reunido a un elenco de especialistas en el tema que han aportado nuevos, sugerentes y valiosos puntos de vista sobre la literatura de los Siglos de Oro.

El primero de los artículos que presentamos está escrito por Juan Antonio G. Ardila, profesor titular de estudios hispánicos de la Universidad de Edimburgo y reconocido especialista en la obra cervantina. Lleva por título «Las interpretaciones del *Quijote* y las intenciones de Cervantes.» Este trabajo se adentra en la línea de la estética de la recepción, confrontando los estudios realizados por Anthony Close y por A. Cascardi, o lo que es lo mismo; la relectura de la novela en clave de humor (o en clave tra-



gicómica) que respectivamente han propuesto cada uno de los anteriores especialistas. Ardila, finalmente, sustentado su hipótesis central en el estudio de las diversas adaptaciones teatrales inglesas que sobre la obra se han realizado a lo largo del tiempo, concluye dando la razón a aquellos argumentos tragicómicos de Anthony Cascardi.

La siguiente contribución viene firmada por G. Cory Duclos, candidato a doctorado en Vanderbilt University, y su título es «Higher Education: Pedagogy and Obedient Subversion in Shakespeare's *The Taming of the Shrew* and Lope de Vega's *La dama*

boba.» En línea comparatista, el autor nos confronta el papel jugado por la mujer tanto en las obras literarias de referencia como posteriormente en la representación teatral de las mismas. Si bien parten de distinto ámbito cultural, sendos escritores hacen una crítica de los roles y la educación que recibían las mujeres. Duclos pone de manifiesto, con extremado rigor, la naturaleza subversiva de los dos textos estudiados.

El tercero de los ensayos, «Um mundo de palha»: Gil Vicente y la crítica de una sociedad portuguesa en decadencia en la *Farsa dos almoceves*», escrito por el profesor Antón García-Fernández de la University of Tennessee at Martin, aborda el problema del género picaresco en la literatura portuguesa. Historiográficamente se ha establecido un interesante debate sobre su posible existencia real, y los argumentos a favor vienen en muchas ocasiones avalados por las afinidades temáticas entre la obra del dramaturgo portugués Gil Vicente y las novelas picarescas españolas. García-Fernández, sin embargo, y tras el análisis de estas afinidades, justifica y concluye que tales similitudes no son suficientes para dar carta de naturaleza a un género, máxime cuando la forma en la que se presentan estos temas es la propia de la farsa cortesana portuguesa.

Por su parte, Anna-Lisa Halling, candidata a doctorada en Vanderbilt University, nos presenta el tema de la mujer en la literatura moderna.

Bajo el título de «Countering the Male Gaze: Feminist Elements in Mira de Amescua's *La casa del tabúr*», esta especialista en teoría feminista, realiza un análisis de la obra *La casa del tabúr* de Antonio Mira de Amescua. Halling arguye cómo, pese a la mirada misógina que el texto propone, se pueden vislumbrar ciertos elementos feministas que conviven e interactúan a lo largo de la pieza teatral otorgando a la obra una mayor complejidad y profundidad. Este ensayo, además, se inserta dentro de la línea de otras publicaciones de la autora en donde nos descubre ese aspecto feminista latente en la producción de la literatura española de los Siglos de Oro que no se deja ahogar fácilmente y que tras una detenida lectura sale a la luz con toda su intensidad.

El quinto de los artículos está firmado por Vincent Martin, profesor de la San Diego State University y reconocido especialista de la obra de Calderón de la Barca. Lleva por título «Stages of Thinking: Calderón's Metadrama of the Mind.» En este ensayo, el autor nos propone un estudio de la metáfora calderoniana otorgándole a la misma un valor epistemológico mediante el análisis de las operaciones cognitivas que en ella se establecen. Este planteamiento está corroborado por un estudio interdiscursivo que entabla con los emblemas barrocos en los que el autor del artículo encuentra una similitud entre los procesos de pensamiento que sendas formas de contemplación, la pictórica y la teatral, generan en la mente del espectador.

Jonathan Wade, profesor del Meredith College en Raleigh, North Carolina, nos presenta su trabajo titulado «Manuel de Faria e Sousa and *Comedia* Culture: Resituating Portugal on the Early Modern Spanish Stage». En su artículo, Wade comenta el papel que Portugal jugó a la hora de valorar e internacionalizar positivamente los Siglos de Oro Españoles, pero también reivindica la falta de atención y reconocimiento de la obra de escritores lusitanos, como Manuel de Faria e Sousa en el estudio de la comedia de principios del siglo XVII.

Seguidamente, tenemos el trabajo de Steven Wenz, candidato a doctorado en Vanderbilt University, titulado «Las versiones quijotescas: *Don Quijote* en inglés» donde se reflexiona sobre el papel jugado por las distintas traducciones que de la obra de Cervantes se han realizado al inglés; traducciones a veces tan divergentes entre sí y con el original, que han dado lugar a diferentes interpretaciones del libro. En esta línea discursiva, el autor, apoyándose en la investigación iniciada por John J. Allen, plantea una serie de preguntas y nos presenta siete ejemplos de traducciones en donde analiza cómo han sido representados ciertos temas centrales en la obra de Cervantes, como son los casos de la metaficción, el relativismo y la relación entre sociedad e individuo.

Para cerrar el monográfico contamos con la contribución del propio editor invitado, Edward H. Friedman, con un artículo titulado «Teaching the Other: Culture with a Difference.» Friedman nos muestra una serie de estrategias y procedimientos que sirven como herramientas para introducir al alumno en el estudio del «otro», acercando así y posibilitando la interrelación de culturas y construyendo puentes que faciliten la comprensión cultural y literaria de otras literaturas.

Finalmente, como directores de *Miríada Hispánica*, no podemos terminar esta introducción sin convertirla, aunque sea brevemente, en una oportunidad para agradecer a todas las personas que han hecho posible que el presente número se publique. Sin duda, en primer lugar –y muy especialmente– a los profesores e investigadores que a través del Dr. Friedman nos han hecho llegar sus contribuciones; en segundo lugar, a todos los miembros del comité científico y editorial, cuyas sugerencias son siempre bienvenidas; en tercer lugar, a la editorial *Devenir*, que sigue apostando por esta revista; y, por último, a todos los compañeros que desde la retaguardia de este proyecto contribuyen con su trabajo y estímulo a su desarrollo.

AGUSTÍN REYES-TORRES
JOSÉ ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN
Directores de *Miríada Hispánica*

I would like to express my profound thanks to the editors of *Miríada Hispánica*, Professors Enrique Peláez Malagón and Agustín Reyes Torres, for inviting me to serve as guest editor for this number of the journal. Dr. Sergio Arlandis suggested my name to the editors, and I am most grateful to him for his graciousness and for his trust in me. It is an honor to be associated with this publication, which builds upon ties between the University of Virginia and its Hispanic Studies Program in Valencia. My undergraduate degree (in Romance Languages) from the University of Virginia was conferred before the venerable and highly respected program came into existence, and I am happy that current students have the option of studying and living in the exciting city of Valencia and of working with a distinguished group of professors.

The number, titled «Early Modern Iberia and Points of View,» looks at the literature and culture of Spain and Portugal from a number of perspectives, approaches, and frames of reference. The contributors bring impressive credentials to the undertaking. Some are established and widely



INTRODUCCIÓN *GUEST EDITOR'S* *NOTE*

published scholars, others recently have begun their professional careers, and several currently are completing the doctoral program in Spanish and Portuguese at Vanderbilt University. I have had the opportunity to collaborate with all of them, and I hold them in the highest regard. I thank them for their willingness to participate in this project and for their insightful and engaging essays. We hope that the readers of *Miríada Hispánica* will find ample food for thought within these pages.

EDWARD H. FRIEDMAN

DIRECTORES DE LA REVISTA

Agustín Reyes-Torres

J. Enrique Peláez Malagón

Hispanic Studies Program

University of Virginia

EDITOR INVITADO

DEL PRESENTE NÚMERO

Edward H. Friedman

Vanderbilt University

SECRETARIO

Sergio Arlandis

COORDINADORES

M.^a Pilar Guitart

Universidad Católica de Valencia

Jesús Peris

Universitat de València

Mabel Richart

Universitat de València

José Eliseo Valle

Universitat de València

CRÉDITOS

ASISTENTES A LA COORDINACIÓN

Antonio Aguilar

Hispanic Studies Program -

University of Virginia

María del Puig Andrés

Universidad Católica de Valencia

Anna Chover

Florida Universitaria

Luis Llorens

Hispanic Studies Program -

University of Virginia

COMITÉ EDITORIAL

Carlos Cabrera
Universidad de Salamanca
Julia Cuervo Hewit
Penn State University
Daniel Chornet-Roses
University of Saint Louis (Madrid)
Andrés Fisher
Appalachian State University
Aurora Hermida-Ruiz
University of Richmond
María Mabrey
University of South Carolina

Matthew Marr
Penn State University
Esperanza Roman-Mendoza
George Mason University
Fernando Tejedo-Herrero
University of Wisconsin-Madison
Javier Torre
University of Denver
David Vassar
Rice University
Susan Walter
University of Denver

COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

Marta Albelda
Universitat de València
Juan Antonio Ardila
University of Edinburgh
Andrew Anderson
University of Virginia
Joaquín Azagra Ros
Universitat de València
Rafael Beltrán
Universitat de València
Tamara L. Bjelland
University of Virginia
Teresa Bordón
Universidad Autónoma de Madrid
Herbert Tico Braun
University of Virginia
Susan Carvalho
University of Kentucky
Daniel Chávez
University of Virginia
Luis Correa-Díaz
University of Georgia
Mark P. Del Mastro
College of Charleston
Gianfranco Depretris
Universidad de Turin
Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia
Irma Emiliozzi
Universidad de Lomas de Zamora,
Buenos Aires.
Edward Friedman
Vanderbilt University
Jesus G. Maestro
Universidad de Vigo
Miguel Angel Garcia
Universidad de Granada
David Gies
University of Virginia
Manel Lacorte
University of Maryland

Blanca López de Mariscal
Tecnológico de Monterrey
Angel López García
Universitat de València
Kern Lunsford
Lynchburg College
Nancy Marino
Michigan State University
Sonia Mattalia
Universitat de València
Enric Mateu
Universitat de València
Françoise Morcillo
Université d'Orléans
Sylvia Nagy-Zekmi
Villanova University
Rafael Núñez-Cedeño
University of Illinois, Chicago
Fernando Operé
University of Virginia
Ana Ortega
Universidad Católica de Valencia
Brian Owensby
University of Virginia
Ted Peebles
University of Richmond
Evangeline Rodríguez Cuadros
Universitat de València
José Rafael Saborit Viguer
Universitat Politècnica de València
Laura Scarano
Universidad Nacional del Mar de Plata
y CONICET
Jacobo Sefamí
University of California, Irvine
Andrea Smith
Shenandoah University
Eduardo Urbina
Texas A&M University
Mary Vásquez
Davidson College

MIRÍADA HISPÁNICA - NÚMERO 7

Próxima edición

Call for Papers

EL HUMOR EN EL MUNDO HISPÁNICO

La edición número 7 de *Miríada Hispánica* girará en torno a cualquier aspecto relacionado con el humor en el mundo hispánico; el humor en el arte, la literatura, la lingüística o la cultura. El humor como una estrategia discursiva que puede ser utilizado para comunicarse, transgredir, y negociar las diferencias políticas, culturales y sociales. Invitamos a todo investigador, profesor y estudiante de posgrado que lo desee, a participar mandándonos sus artículos cuyo contenido podría estar relacionado con algunas de las siguientes líneas temáticas:

- Tradición y uso del humor en la literatura española y latinoamericana de cualquier época.
- El humor: límites y transgresiones.
- Humor, ironía y sarcasmo en el lenguaje.
- El humor y la religión a través de la historia
- Teoría del humor.
- El humor y el sexo en la cultura hispánica.

Las contribuciones deberán ser enviadas por correo electrónico a miriada.hispanica@uvavalencia.org antes del 15 Enero de 2013. (Normas de estilo y publicación a consultar en las páginas finales de esta edición o en www.miriadahispanica.com).



ARTÍCULOS



J. A. G. ARDILA¹

University of Edinburgh - j.ardila@de.ac.uk
Artículo recibido: 30 /11/2011 - aceptado: 10/01/2012

LAS INTERPRETACIONES DEL *QUIJOTE* Y LAS INTENCIONES DE CERVANTES

RESUMEN:

En este artículo se recapacita en torno a los problemas que aún plantea la correcta interpretación de *Don Quijote* y, por añadidura, los motivos que pudieron haber guiado a Cervantes al concebir esta novela. Se trata de una de las controversias más debatidas en el seno del cervantismo y que mayor relevancia atesora para la correcta valoración del *Quijote*. Este trabajo parte de la consideración de la teoría de *the Romantic approach* defendida denodadamente por Anthony Close. Un repaso de los argumentos de Close descubre las muchas dudas que plantea y culmina en la consideración del *Quijote* como ejemplo del humor satírico habitual en la literatura del Clasicismo. Frente a las inconsistencias de la teoría de *the Romantic approach*, se reconoce aquí el mucho mérito de la reciente consideración, por Anthony Cascardi, del *Quijote* como una suerte de tragicomedia. Asimismo se alude a la trascendencia de las adaptaciones teatrales del *Quijote* como pruebas su interpretación a lo largo de los siglos y a cómo las adaptaciones inglesas demuestran que no se produjo *the Romantic approach* tal como la ha explicado Close.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, *Don Quijote*, Romanticismo, novela, tragicomedia

¹ J. A. G. Ardila es profesor científico titular de Estudios Hispánicos en la Universidad de Edimburgo. Se doctoró en Filología Anglogermánica por la Universidad de Extremadura (1999) antes de obtener un segundo doctorado, en Literatura Española, por la Universidad Autónoma de Madrid (2005). Es autor de los libros *Charlotte Temple* (2002), *Sociopragmática y retórica interpersonal* (2004), *Cervantes en Inglaterra* (2006), *Etnografía y politología del 98* (2007), *El género picaresco en la crítica literaria* (2008) y *La novela picaresca en Europa* (2009). Ha editado el volumen *The Cervantean Heritage* (2009) y el número especial *Transnational Picaresque* de *Philological Quarterly* (2010). Asimismo, ha traducido *FrontPage* 97 (1997) y *Charlotte Temple* (2011). Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas como *Modern Philology*, *Hispanic Review*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Revista de Literatura*, *Anales Cervantinos*, *Cervantes*, entre otras, y quince entradas en la *Gran Enciclopedia Cervantina*. En la actualidad ultima un libro sobre *Niebla* de Unamuno y trabaja en la edición de varios libros, incluida *A History of the Spanish Novel* para Oxford University Press.

ABSTRACT:

This article offers a critique of the topic of the reception history of *Don Quixote*, as studied by critics, and also of Cervantes's own motivations to conceive his novel. This is one of the most controversial of areas in Cervantes scholarship, and one of the utmost importance in measuring correctly the relevance of *Don Quixote* in Western literature. This article begins by considering Anthony Close's theory known as «the Romantic approach.» A revision of Close's theories highlights its many problems and arrives at the consideration of *Don Quixote* as an example of the satiric humour that took root in Classical literature. In contrast to the inconsistencies of the Romantic approach, this paper acknowledges the consistency of Anthony Cascardi's recent insightful analysis of *Don Quixote* as a tragicomedy. Finally, this article points to the importance of the theatrical adaptations of *Don Quixote* as tangible evidence of its reception across the centuries; furthermore, the English theatrical adaptations prove that there was no Romantic approach as Close has explained it.

KEY WORDS: Cervantes, *Don Quixote*, Romanticism, novel, tragicomedy

Siendo y reconociéndose unánimemente como el texto capital de la literatura española, las muchas y muy varias controversias que el *Quijote* suscita a críticos y lectores se llegan a tomar de barato. Tantos acaban siendo los desencuentros de los críticos respecto de esta obra, que no pocas cuestiones críticas acaban por zanjarse tan solo mediante réspices que los investigadores se echan los unos a los otros. Lo que unos presentan como verdades irrefutables, para otros apenas representan fruslerías antológicas. El más notorio ejemplo de ello lo presenta la cuestión de si el *Quijote* debiera o no reconocerse como una novela moderna, aspecto ancilar para concederle su justo valor en la literatura occidental. Otra de las polémicas sempiternas en torno a esta obra la plantea su correcta interpretación. Como es notorio, las grandes obras literarias poseen los dones de la polifonía y la ambigüedad, atributos estos que propician que se reinterpreten con el paso del tiempo. En este respecto, el *Quijote* reta a la crítica en dos sentidos: primero, en la cabal comprensión de los modos en que fue interpretado a lo largo de los cuatro siglos que han transcurrido desde su publicación; segundo, en cuanto a cuál fue el propósito que guió a Cervantes en su concepción y redacción. En gran medida, lo primero depende de lo segundo, toda vez que, a lo largo de esos cuatrocientos años, lectores y críticos se han afanado por alcanzar una interpretación del *Quijote* que se ajuste a la intención del Cervantes.

En los últimos decenios, el cervantismo ha largado todas sus velas, deseoso de arribar, cuanto antes, a una explicación que resuelva este asunto. Y muy a pesar de los ingentes esfuerzos que a ello se han dispensado y a la lúcida brillantez de los filólogos que lo han tratado, el litigio permanece irresuelto. De un lado se posicionan quienes piensan que en el *Quijote* conviven la intención filosófica y el tono cómico; del otro, quienes, a pesar de constituir una mermada minoría,

piensan que Cervantes compuso esta obra con un propósito exclusivamente cómico. El objeto de este breve trabajo reside en presentar el estado de la cuestión y, a modo de conclusiones, reflexionar acerca de cómo puede certificarse, de una vez por todas, la tesis de la mayoría, esto es, que el *Quijote* posee un hondo calado filosófico. Naturalmente, un aspecto central de mi presente exposición lo constituye la teoría denominada *the Romantic approach*, que germina de las tesis de Peter Russell y que Anthony Close promulgó con denuedo y defendió a capa y espada hasta su fallecimiento en 2010. En el último de sus libros, publicado en 2008, Close perseveraba en que la obra maestra del maestro de las letras españolas se concibió como un libro cómico, en que desbarran quienes quieran ver en ella vetas filosóficas y en que estas se las inventaron los románticos. Mi muy apreciado amigo Anthony –quien me acogió en las dos temporadas durante las cuales ejercí de *associate researcher* en la Universidad de Cambridge y con quien nunca perdí el contacto, hasta su trágica muerte– pasó a mejor vida sin haber alcanzado el consenso con quienes diferían radicalmente de sus teorías. No cabe cargar a nadie con la responsabilidad de este desencuentro, y si hubiese que buscar culpables todos quedaríamos imputados, puesto que ninguno logró resolver convincentemente la disputa. Ello, por otro lado, atestigua la magnífica ambigüedad y la riqueza semántica del *Quijote*. Mas lo cierto es que, aun cuando Russell, Close y cuantos se avienen a sus postulados (a quienes tampoco debe darse mucho pábulo aquí) quedan en menguada minoría, sus pareceres se enunciaron desde el excelso prestigio de las instituciones que los acogieron –Russell ocupó la cátedra Alfonso XIII de la Universidad de Oxford; Close fue científico titular en la de Cambridge– y de las editoriales que difundieron sus ideas –*The Romantic Approach* de Close fue editado por Cambridge University Press y traducido por Crítica; su *Cervantes and the Comic Mind of His Age* lo editó Oxford University Press y lo tradujo el Centro de Estudios Cervantinos. Para mayor inri, el *Companion to Don Quixote* de Close se concibió como un conciso y comprehensivo compendio para estudiantes y estudiosos de filologías otras a la hispánica que precisasen un conocimiento preciso del *Quijote*. Esta publicación –donde se aborda tangencialmente la interpretación de la novela cervantina– lleva la cuestión que nos ocupa allende la filología hispánica y amenaza con imponer la percepción de Russell y Close por esos pagos y entre quienes muy seguramente, por no ser especialistas, no lean mucho más lejos. Por ello, el entendimiento de la interpretación que mereció el *Quijote* a lo largo de los siglos y de la intención que guió su redacción es litigio que sigue en calderero y del que ningún cervantista puede ni debiera sustraerse.

El *Quijote* se entendió de modos muy diferentes según fueron discurriendo los siglos y se fueron sucediendo las corrientes culturales. En el *Companion to Don Quixote*, Close trazó las etapas de la recepción del *Quijote* de acuerdo a las siguientes fechas:

For the Spanish Baroque, *Don Quixote* was a merry burlesque of chivalry without transcendent significance; in the enlightenment, it became an universal symbol, and the hero's story, among other things, signified the victory of enlightened reason over obscurantism; for the nineteenth century, his quest embodied the tragic conflict of the Ideal and the Real; the twentieth century read into it a lesson in epistemological relativism; the postmodernist age took it as signifying the deconstruction of establishment ideology, history, monocentrism. (252)

Los estudiosos concuerdan en reconocer que durante el siglo XVII el *Quijote* se leyó y se disfrutó como un libro cómico, como una suerte de texto casi inclasificable, mas de la casta de los libros de caballerías, y en que los personajes protagonistas arrancaban, por medio de sus desgracias, la risa del lector. Close señala una desviación de esta perspectiva en 1669, con la publicación en Francia de *Lettre-traité sur l'origine des romans* de Monseñor Pierre-Daniel Huet, tratado sobre ficción en prosa donde, por primera vez, se presenta a Cervantes como un aventajado genio y al *Quijote* como una excepcional obra satírica. Lo cierto es, y en esto estamos todos de acuerdo, que el *Quijote* se apreció eminentemente como libro de entretenimiento durante ese siglo. En el Dieciocho la perspectiva se trastoca y la novela del hidalgo enloquecido ya comienza a leerse como una sátira. Esta apreciación toma fuerza en Inglaterra, donde la literatura satírica había cobrado unos desbocados bríos desde la segunda mitad del Diecisiete.

A creer de Close, a principios del siglo XIX se obra una mudanza radical en la interpretación de la novela de Cervantes, auspiciada por los románticos alemanes: «The German Romantics completely transformed the interpretation handed down to them by eighteenth-century neo-classicism; in many ways they turned it upside down. They read *Don Quixote* as a work of art which directly anticipated the preoccupations and values of Romanticism» (*The Romantic* 29). Apuntaba el crítico cantabrigense, no obstante, que en el Dieciocho se percibe también, en algunos autores, una tendencia a reconocer en don Quijote a un héroe digno de admiración, o, como ha apuntado De Bruyn hace muy poco, que «Romantic critics shift the theoretical grounds of debate and thereby gain new insight into the text, but they deploy their new perspective on textual features already recognized by their predecessors» (45). La cuestión, en gran medida, estriba en determinar hasta qué punto la percepción romántica, o *Romantic approach* como la bautizó Close, tomó carta de naturaleza en la Alemania de principios del Diecinueve o en la Inglaterra del Dieciocho.

Frente a la postura de Close, otros críticos como Burton, Staves y yo mismo (Ardila, *Cervantes en Inglaterra*) nos hemos detenido a sopesar el influjo que en la Inglaterra setecentina pudieron tener las voces que clamaban por sacralizar

a Cervantes como un héroe nacional y a don Quijote como un dechado de honorabilidad. En Inglaterra –país que siempre, desde Gayton en el siglo XVII y Bowle en el XVIII, fue vanguardia en la lectura crítica del *Quijote*– la percepción de la persona de Cervantes y del *Quijote* había cambiado a mediados de siglo XVIII. En la primera mitad del Dieciocho, el *Quijote* fue concebido como una obra satírica y paródica. Sin embargo, a partir, eminentemente, de la biografía de Cervantes que Tobias Smollett incluyó en los preliminares de su traducción de 1755, como expresa A. P. Burton, «The new sympathy and admiration for Cervantes and his ideals extended also to the hero of his book» (11). Esta adulación se observa, por ejemplo, en las apreciaciones críticas de John Bowle en su «Letter to Dr. Percy» de 1777 –uno de los estudios más tempranos sobre el *Quijote*–, para quien «[Cervantes] must be more generally the object of admiration» (2001: 129) e «If chastity of manners be any test of approbation, Cervantes must be ever esteemed» (133), además de en las referencias al *Quijote* filtradas en numerosas obras (cf. Skinner 52). Por todo ello, Susan Staves ha resumido la percepción que del *Quijote* se tuvo en el siglo XVIII apuntando:

At first we see Don Quijote as a buffoon, a madman who belongs in a farce. The ambiguities begin to creep in, and we have a Don Quijote who is still ridiculous, still a buffoon, but who, at the same time, is beginning to look strangely noble, even saintly. Then, finally, toward the end of the century we begin to glimpse the romantic Don Quijote, an idealistic and noble hero. (193)

Por mi parte, percibí el peso que las traducciones tuvieron en los lectores. En la época, a los traductores se les reconocía como los primeros entendidos en la obra que vertían a su idioma. En el siglo XVIII el *Quijote* se tradujo al inglés en varias ocasiones. Dos de estas versiones se presentaron con amplias introducciones críticas: la traducción de Peter Motteux en 1700 y la de Tobias Smollett en 1755. Los más de los lectores de ese siglo habrían de recurrir a estas dos versiones e, ineluctablemente, repararían en las tesis que los traductores exponían sobre el libro y su autor. Motteux argumenta que Cervantes escribió su novela motivado por el propósito de satirizar a la nobleza española. Este parecer tuvo eco en las obras de Defoe, Steele, Warburton, Shaftesbury, William King y William Collins y resuena en la famosa frase de Lord Byron «Cervantes smiled Spain's chivalry away». Cuando en 1755 sale al mercado la traducción de Smollett, este se había granjeado ya una excelsa fama como novelista, hasta el punto de poder rivalizar con Fielding y salir bien parado en la empresa. Smollett precedió su *Don Quixote* con una biografía de Cervantes, en la cual se entroniza al biografiado como el ideal de caballero español que, en su oficio de escritor y en la redacción de su obra magna, plasmó los más altos ideales humanos, los mismos que después venerarían los románticos. Esta nueva percepción de

don Quijote como paladín de los valores más nobles se correspondía con la boga sentimental iniciada por Laurence Sterne en su *Sentimental Journey* y que seguirían autores como Henry Brooke. Es decir, que a partir de 1755, merced a la traducción de Smollett, se constata una interpretación puramente romántica de don Quijote (el personaje). Los románticos alemanes harían eso mismo pero dotándola de consistencia teórica.

En función de todo ello, y al abrigo de los dictámenes de Burton y Staves, propuse (Ardila, «Traducción y recepción» y *Cervantes en Inglaterra*) que se distinguiesen tres calas fundamentales en la recepción del *Quijote* en Inglaterra desde su publicación en 1605 hasta pasado el Romanticismo: la interpretación cómica antes de Motteux en 1700; la apreciación satírica desde 1700 hasta Smollett en 1755, y la lectura romántica a partir de 1755. Estas delimitaciones por periodos son muy susceptibles de matizaciones, como explicaré más adelante. En cualquier caso, la historia de la recepción del *Quijote* en Europa ha estado casi siempre marcada por la idea que cada crítico tiene de cuál o cuáles fueron las intenciones de Cervantes al redactar su novela. Ello no está exento de sentido, puesto que el estudio de las lecturas del *Quijote* se justifica en virtud del grado de acierto de estas. En cuanto al propósito que guió a Cervantes en la composición del *Quijote*, en la actualidad las posturas críticas se decantan hacia dos extremos: (1) considerar que el *Quijote* se concibió como un libro cómico, o (2) reconociéndole su lado humorístico, resaltar su intención filosófica.

La concepción del *Quijote* como un texto de propósito humorístico se debe, como he apuntado, a Peter Russell. Ha observado Javier Herrero que esta postura germina en los estudios de Alexander Parker; antes bien, tal criterio halla su origen primero a la lectura literal del prólogo del *Primer Quijote*, donde se advierte que el objeto de esta obra reside en la parodia. Dicho argumento, axial para las teorías de Russell y sus seguidores, había tenido esforzados paladines, tal que Leo Spitzer, para quien «demasiado ha insistido Cervantes [en ello], en el prefacio escrito al terminar la primera parte y en la última página del libro completo, en su programa literario. Y si los críticos se han mostrado tan ansiosos de descartar su propósito explícito a favor de otro que, supuestamente, es más afín a la naturaleza humana y a la vida, quizás haya sido porque no han acertado a comprender la magnitud de tal propósito y del problema humano que el mismo entraña» (390). Spitzer reconoce que su interpretación se halla «en el polo opuesto de la de Unamuno» (400).

A Russell siguieron otros, principalmente Close, a quien se deben trabajos de gran profundidad, mediante los cuales ha proclamado la esencia cómica del *Quijote*. A grandes rasgos, esta tesis ha venido identificándose con el hispanismo británico. Canavaggio, por ejemplo, la ha denominado «toda una corriente crítica,

esencialmente anglosajona» (282). A decir de Close, el verdadero espíritu cómico del *Quijote* fue adulterado por los románticos, quienes impusieron una concepción errónea de la novela, porque esas ideas, escribe Close, «involve some falsification of *Don Quixote's* spirit and meaning» (*The Romantic Approach* 33). Close ha desarrollado la hipótesis de Russell en varias publicaciones, especialmente en su *Romantic Approach to Don Quixote* y en *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Antes bien, el crítico de Cambridge construyó sus argumentos desde bases establecidas por Auerbach. A creer de Auerbach, el *Quijote* apunta hacia la mimesis moderna sin llegar a alcanzarla y quedándose en una representación incompleta del realismo que, por incompleta, resuena cómica en lugar de seria.² En esa línea escribe Close:

Cervantes representa hechos, registros y prácticas contemporáneos con humorismo caprichoso, siempre dispuesto a dispararlos a esferas ajenas a la realidad vivida [...] el *Quijote* está lejos de ceñirse escrupulosamente a la experiencia histórica; para Cervantes, la realidad cotidiana sigue desempeñando su papel tradicional, aristotélico de revulsivo cómico, lo cual le otorga licencia para deformarlo o exagerarlo cuando se le antoja. La originalidad de Cervantes consiste más bien en haber escudriñado un sector determinado de la realidad, incluido el lenguaje, con un tipo de atención inédito, a la vez íntimo, minucioso, y fantaseador. («La comicidad» 24)

En una publicación posterior, mantenía que el *Quijote* es «essentially a work of comedy» (*A Companion* 1), pero matiza que «great comedy is capable of pathos and thought-provoking profundity. *Don Quixote* has both of these, particularly the latter, as is shown by the fact that since the first half of the eighteenth century, it has probably exercised a greater impact on Western culture than any other literary classic» (1). El aspecto más relevante en este sentido, y que Close ha pasado por alto, es que el humorismo, en el Siglo de Oro, retenía en las más de las instancias el carácter satírico que había adquirido en la Roma clásica y que Horacio formalizó en sus *Sátiras* (I, x), donde se explica que la risa constituía el vehículo idóneo para enunciar verdades.

A las teorías de Close no han faltado retractores entre los más eminentes cervantistas (tales que Nelson, Ulmann, Lo Ré «More on the Sadness» y «The Three Deaths»). En fechas recientes, Márquez Villanueva (36, 305n34) ha desestimado esta tesis; Joseph Ricapito ha reaccionado con contundencia y sobrados argumentos contra lo que ha motejado de «Funny Book Syndrome», y Samuel Armistead no

² La más reciente de las críticas a Auerbach se debe a Francisco Rico. Rico explica cómo las tesis de Auerbach pecan de una desinformación escandalosa, especialmente en el apartado de la novela española.

ha vacilado en denominarlo «myopic aberration in Cervantine criticism» (11n15). Uno se retrotrae al origen de esta teoría y llega a Parker, y al llegar a Parker no se puede sino pensar en la ardua polémica que mantuvo con Lázaro Carreter (vide Ardila *El género* 177-87), surgida a partir de las creencias obtusas de Parker en torno a la picaresca, que tuvieron una ingente y profunda influencia en el hispanismo británico. Sobre ello ha escrito no hace mucho Rey Hazas (150) que «El dislate es tamaño, tanto que no merece la pena que nos detengamos a comentarlo ni un segundo». Califica Rey Hazas (149) las interpretaciones que presentan la Contrarreforma como la fuerza ideológica de la picaresca de «disparates simbólicos». Aun así, algunos siguen porfiando en contemplar el *Quijote* como una obra de tenor primera y esencialmente cómico, como Thomas Hart, quien aplica teorías literarias a su lectura de la novela cervantina para concordar con Russell.

Frente a la hipótesis del *funny book* se sitúa una mayoría de críticos, para quienes el *Quijote* es mucho más que un mero libro de entretenimiento, es decir, quienes reconocen que en el texto coexiste lo cómico y lo serio, pero atribuyen a Cervantes un propósito serio, porque, como ha aducido recientemente Pedro Layna con respecto al *Quijote*, «la risa ha sido con frecuencia vehículo de la más alta reflexión» (284). Los críticos que militan por esta causa dejan a Close y a los suyos en minoría. A grandes rasgos, los sentidos dados al *Quijote* desde el extremo contrario a la teoría del *funny book* se condensan en tres: se entiende el *Quijote* como un libro eminentemente satírico, como un libro filosófico, como un texto precursor del romanticismo.

Fondearon el calado filosófico del *Quijote* los románticos alemanes. Para Close (supra), los pensadores teutones de época romántica falsificaron la esencia de la novela de Cervantes, sacando de ella lo que en ella no había. Esta postura, empero, es susceptible de refutación: en el siglo XVII los ingleses Edmund Gayton y Thomas D'Urfey, por ejemplo, atribuyeron al *Quijote* una profundidad que acertaron a vislumbrar (Ardila, «Thomas D'Urfey»). De modo similar, en Francia se alzaron pronto las voces de quienes apreciaron diferentes aspectos del *Quijote*, fundamentalmente el placer de su lectura y el goce catártico que producía (véase Canavaggio).

Fueron, en efecto, los románticos alemanes quienes implantaron la lectura filosófica del *Quijote*, como continuación natural de los dictámenes críticos que el Siglo de las Luces había dado Inglaterra. De ahí todo fue que España llegase a su Edad de Plata, prolija en filósofos que volvieron la vista a la novela de Cervantes: Unamuno, Ortega, Maeztu, además de otros intelectuales de coturno más reducido como Castro y Madariaga. Sus opiniones han sido comentadas en diversas publicaciones por Close (especialmente en *The Romantic Approach*) y

por otros como Montero Reguera (*El Quijote durante cuatro siglos* y *El Quijote y la crítica contemporánea*). Los más encendidos y apasionados argumentos a favor de la profundidad filosófica del *Quijote* quizá se deban a Unamuno, quien recurrió a la novela de Cervantes para explicarse en sus tratados filosóficos, desde *En torno al casticismo* hasta *Del sentimiento trágico de la vida*, amén de su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Llegados al siglo XXI, el *Quijote* se lee y se entiende como un libro de sustrato filosófico. En su conciso ensayo *Para entender el Quijote*, Ciriaco Morón no duda en aseverar que el *Quijote* es «Una obra clásica –ni moderna ni antigua, ‘intrahistorica’– porque investiga y plasma en su texto un rasgo esencial del yo humano: el punto de encuentro y diferencia de nuestro hacer y nuestro recibir» (333). En esta novela coexisten, hasta fundirse, el texto con la experiencia humana de sus personajes principales de suerte que el *Quijote* se presenta al lector como una obra escrutadora del universo humano. Escribe Morón que «Lo que da calidad a la obra es la hondura y universalidad de esas experiencias» (334).

Los componentes satíricos del *Quijote* recorren el texto de cabo a rabo, sin dejar casi ningún capítulo exento de una posible interpretación satírica. Ello lo constatan los estudios sin número que desde antiguo han entendido que en el *Quijote* se contiene el alma y la esencia misma de la nacionalidad española (vide Montero Reguera *El Quijote durante cuatro siglos* y *El Quijote y la crítica contemporánea*). Las más de estas interpretaciones caben dentro de lo que Francisco de Icaza denominó, hace ya casi un siglo, «trabajos puramente parasitarios» (214), esto es, ensayos de intelectuales que, a pesar de su mucha perspicacia, carecían de un conocimiento de la crítica cervantista. Los estudios filológicos de más largo alcance en torno a la naturaleza satírica corresponden a James Parr, quien arguye que el *Quijote*, en lugar de novela, «is a Mennipean *satire* in the best homiletic tradition of Horace, whether or not consciously encoded as such. ... It obviously is not a splenetic invective in the manner more reminiscent of Juvenal. Part of its satiric texture derives from its being an inverted, carnivalesque romance» (3). Las pretensiones de Parr apuntan a la calidad genérica de la novela de Cervantes y, de esta suerte, entran en liza con quienes la consideran una novela en lugar de una prenovela. Así las cosas, en lo que aquí interesa, los argumentos de Parr constatan que la risa del *Quijote* comporta un mensaje –la sátira– en lugar de haberse concebido como mero entretenimiento.

En el polo opuesto del *funny book syndrome* se sitúan quienes aseguran que el *Quijote* merece calificarse de un libro portador del espíritu romántico. Según estos, los pensadores alemanes de principios del siglo XIX descubrieron lo que los dos siglos anteriores no habían acertado a ver. El mayor exponente de esta tesis quizá sea Lo Ré («More on the Sadness»), quien presentó una litografía francesa de 1618 como prueba de que ya en fecha tan temprana se concebía un

don Quijote triste y nada cómico. Sus argumentos en contra de la tesis del libro cómico le llevaron a mantener, a capa y espada, una polémica con Russell en el *Bulletin of the Cervantes Society of America*, al hilo de la cual Lo Ré publicaría su trabajo «The Three Deaths of Don Quixote». Lo Ré concluye:

Cervantes's ultimate willingness to see actual grief as the reason for the death of his brain child, speaks ... of his own thwarted idealism. The third and final death he devises for Don Quixote is ... at once an apology and a tribute. He is atoning for having mistreated him, used him for «coin». Just as Don Quixote turns to Sancho to say «Pardon me, friend, that I have caused you to appear mad like me, making you fall into the same sort of error as myself, the belief that there were and still are knights-errant in the world,» one can easily imagine Miguel de Cervantes turning to his creation to say: «Pardon *me*, dear friend, that I made *you* appear mad, for if there ever were knights-errant in this world, you had the soul to have been one of them.» (41)

La tesis de Lo Ré se concatena con la de John J. Allen, quien ha demostrado fehacientemente, por medio de una lectura minuciosa del texto, que don Quijote evoluciona a lo largo de las dos partes del texto. Explica Allen que hacia la segunda mitad del libro, don Quijote demuestra ir cobrando progresivamente conciencia de la realidad. Llegado a los capítulos finales de la novela, Allen distingue un protagonista que no confunde ya la realidad material con la ficción literaria –espejismo ilustrado por ventas y castillos–, pero que porfía en acreditar ciegamente en los nobles valores de la caballería. De esta suerte, Allen distingue en el recorrido de la novela a un don Quijote que es «intelligent, eloquent, chaste, steadfast, brave, idealistic, noble, vain and egotistical» (191), y observa que «He never suffers for his virtues, but ... he is brought through suffering to recognize and repent of his faults. This victory over himself is heroic» (191). Las conclusiones por Allen alcanzadas resultan inapelables: «[T]he hand of Cervantes unobtrusively turns the read from a systematically and painstakingly established attitude of derision, delighting in one deflation after another, to increased respect, sympathy, even admiration, in the progress of Part II» (193). Mediante el análisis ofrecido, Allen cuestiona con pruebas textuales la hipótesis del *funny book* y constata que la intención de Cervantes era muy otra a escribir meramente un libro de entretenimiento.

A idénticas conclusiones llega Pedro Layna en un estudio sobre el *Segundo Quijote*, donde los fracasos del héroe constituyen verdaderas victorias morales. Rapara este crítico en cómo don Quijote comienza a tomar conciencia de la realidad palpable en derredor suyo. Un ejemplo que ilustra a las mil maravillas esta progresión psicológica lo presenta la voluntad del protagonista por pagar los

destrozos que ocasiona en la aventura del barco encantado y en el estropicio del retablo de maese Pedro. Arguye Layna (380-81) que al abonar daños y perjuicios, don Quijote muestra tener conciencia de que podría haber actuado de otro modo, de que ha cometido un error injustificable, de que su prójimo se rige por un ordenamiento moral y judicial muy distinto al de la caballería, de que renuncia a su calidad de héroe y de que al percatarse de ello demuestra una actitud distinta a la de la Primera Parte. En virtud de todo esto, Layna concluye que «En el siglo XVII la idea de que un individuo es hijo de sus obras es ya un lugar común trillado desde el siglo XV. Lo verdaderamente eficaz es que un individuo sea hijo de sus errores. Aquí está la auténtica transición del personaje» (379). En efecto, don Quijote recorre un camino que le lleva a descubrirse a él mismo y a descubrir a los lectores el valor exacto de los ideales ensalzados en la literatura. El libro culmina con don Quijote cobrando conciencia de que todos sus malogros demuestran que los altos ideales de la Edad de Oro, según se plasman en los romances de caballerías y pastoriles, no tienen cabida en la mezquina sociedad de su tiempo. Ello, evidentemente, concommita con la interpretación satírica que le adjudican algunos críticos.

La más interesante de las aportaciones recientes se debe a Anthony Cascardi, quien retoma la lectura del prólogo al *Primer Quijote*. Del prólogo colige Cascardi que «Cervantes thinks of the *Quixote* as offering something for everyone, for those who prefer humour as well as those who are interested in more serious things» (22). A partir de ahí, el catedrático de Berkeley plantea una interpretación genealógica que contemple la comedia en relación a la calidad de contragénero del *Quijote*. Ello le lleva a concluir que «the *Quixote* is indeed a comic novel, but ... it is a form of comedy that originates in tragedy» (2005-06: 24). Esta atinada explicación contempla la novela de Cervantes, entre otras muchas cosas, como una reacción ante *La Celestina*. Si Rojas escribió una tragicomedia, Cervantes invierte los planos y compone una «comi-tragedia» (25). El momento clave para entender esta concepción literaria se halla en la forja del término *baciyelmo*, compuesto mediante idéntico procedimiento, por remoción, al seguido por Rojas cuando concibe el calificativo *tragicomedia*. Concluye Cascardi aduciendo:

If we think of the *Quixote* as generically and irreducibly hybrid ... as composed of the tragic and the comic, then it is easier to understand how readers favouring the comic view might avoid suppressing the novel's tragic basis, and also how readers favouring the tragic view might not regard as a simple negation of it. Indeed it seems more faithful to Cervantes' text to see the *Quixote* as a work with both tragic and comic dimensions, so that if it is a «funny book» it is so as a mode of comedy that incorporates rather than negates some of tragedy's fundamental insights. (35)

La historia de la recepción del *Quijote* se ha complicado sobremanera. Resta un infinito de lagunas que fondear. Desgraciadamente, los más de los textos de ciertas épocas se han extraviado o destruido, lo cual condena a los críticos a abarcar una panorámica apenas parcial. Los trabajos de estudiosos como Allen, Lo Ré, Cascardi y otros han despejado la neblina y nos han permitido conocer mejor el texto y los modos de interpretación que suscitó. Para este complejo cometido me parece que una de las herramientas más efectivas nos la proporcionan las adaptaciones teatrales del *Quijote* que en varios países se realizaron. Estas adaptaciones nos presentan el modo en que un autor teatral reescribió el *Quijote* (o, para ser más precisos, partes del *Quijote*), lo cual supone que lo matizó con arreglo a su entendimiento de la obra y, sobre todo, que lo adaptó al horizonte de expectativas de los espectadores de una época y un país determinados. Estas adaptaciones, no obstante, son muy poco conocidas del cervantismo³. Sorprende que solamente De Bruyn y Canavaggio haya recurrido a ellas para ilustrar los modos de recepción del *Quijote*, y sorprende porque en cada una de ellas se nos muestra una imagen exacta de don Quijote y Sancho que se mostraba al común de los mortales. Sin duda, los autores teatrales adaptaron el *Quijote* a los gustos de la época, con el lógico objeto de placer a sus espectadores y disfrutar de una prolongada existencia en cartel. Igualmente, los espectadores que aún no se hubiesen formado una opinión recia del *Quijote* se dejarían influir por las representaciones.

En el caso concreto de la recepción del *Quijote* en Inglaterra –y recuérdese que Inglaterra fue punta de lanza en esas lides hasta el siglo XVIII y, en muchos sentidos, también después– por medio de las adaptaciones teatrales se ha demostrado fehacientemente que los tres modos de interpretación que algunos críticos identificamos hasta hace muy poco –cómica, satírica y romántica– predominaron en épocas sucesivas pero que, en cada una de ellas, no excluyeron otras lecturas antitéticas. Así, *The Comical History of Don Quixote* (1692, 1694) de Thomas D’Urfey muestra que más allá del hidalgo demente y bufonesco se percibió también un caballero de valores nobles y profundos (cf. Ardila, «Thomas D’Urfey»). Se conservan dos adaptaciones inglesas de época romántica: *Don Quixote. A Romantic Drama* de George Almar (1833) y *Don Quixote. A Comic Opera* de Harriet Stewart (1834). Sorprendentemente, estas adaptaciones estrenadas y publicadas en plena época romántica, prueban que sus autores leyeron el *Quijote* como obra en la cual la gravedad ontológica del caballero corría paralela a la presencia cómica del escudero. Esto es, que no existió *the Romantic approach* puesto que si bien la clase intelectual (en Inglaterra y en Alemania) ensalzó los valores románticos del protagonista, las obras de Almar y

³ El trabajo más reciente en este frente es el artículo de Abraham Madroñal sobre la adaptación de Andrés González Barcia.

Stewart demuestran, con creces y sin el más mínimo asomo de duda, que quienes en Inglaterra acudían a asistir a una recreación teatral de la novela de Cervantes esperaban encontrarse con un Sancho jocosos que les hiciese reír (cf. Ardila, «*Don Quijote* en el Romanticismo»). Todas estas adaptaciones, pues, nos enseñan que las tres percepciones del *Quijote* —cómica, satírica y romántica— no fueron en modo alguno excluyentes e impermeables, lo cual bien puede atesorar un valor incalculable para el estudio de la interpretación del *Quijote*⁴.

⁴ A más de las reflexiones que sobre estas adaptaciones y sus implicaciones en la historia de la recepción del *Quijote* he suscrito en algunos artículos («Thomas D'Urfey», «Sancho Panza en Inglaterra», «*Don Quijote* en el Romanticismo»), en la actualidad avanzo en un proyecto sobre este tema que dará en un libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, John J. *Don Quixote, Hero or Fool? Remixed*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007.
- Ardila, J. A. G. «Las adaptaciones teatrales inglesas del *Quijote* (del siglo XVII al XIX)». *Anales Cervantinos*, 41 (2009): 253-64.
- . *Cervantes en Inglaterra: el Quijote en los albores de la novela británica*. Liverpool: Liverpool UP, 2006.
- . «*Don Quijote* en el Romanticismo inglés». *Cervantes* 29.2 (2009): 197-218.
- . *El género picaresco en la crítica literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- . «Sancho Panza en Inglaterra: Sancho at Court de Ayres y Barataria de Pilon». *Bulletin of Hispanic Studies* 82 (2005): 551-69.
- . «Thomas D'Urfey y la recepción del *Quijote* en el siglo XVII inglés». *Hispanic Research Journal* 10. 2 (2009): 91-107.
- . «Traducción y recepción del *Quijote* en Gran Bretaña (1612-1774)». *Anales Cervantinos*, 37 (2005): 253-65.
- Armistead, Samuel. «*Don Quixote*: An Autobiographical Allegory». *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. Ed. Mark Groundland. University, MI: Romance Monographs, U of Mississippi P, 2008. 9-14.
- Bowle, John. «A Letter to Dr. Percy». Ed. Daniel Eisenberg, *Cervantes* 21.1 (2001): 95-146.
- Burton, A. P. «Cervantes the Man Seen Through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries». *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 1-15.
- Canavaggio, Jean. *Don Quijote, del libro al mito*. Madrid: Espasa, 2006.
- Cascardi, Anthony. «'Comi-tragedia' in Cervantes: *Don Quixote* and the Genealogy of the 'Funny Book'». *CIEFL Bulletin* 15-16 (2005-06): 19-37.
- Close, Anthony J. *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- . «La comicidad innovadora del *Quijote*: el extremismo tradicional a la normalidad». *Edad de Oro* 15 (1996): 9-24.
- . *A Companion to Don Quixote*. Londres: Tamesis, 2008.
- . *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Hart, Thomas R. «What's Funny about *Don Quixote*?» *Hispanic Research Journal* 10.3 (2009): 227-32.
- Herrero, Javier. «Dulcinea and Her Critics». *Cervantes* 2.1 (1982): 23-42.
- Icaza, Francisco A. de. *El Quijote durante tres siglos*. Madrid: Renacimiento, 1918.
- Layna Ranz, Pedro. *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*. Madrid: Polifemo, 2005.
- Lo Ré, Anthony G. «More on the Sadness of Don Quixote: The First Known *Quixote* Illustration, Paris, 1618». *Cervantes* 9.1 (1989): 75-83.
- . «The Three Deaths of Don Quixote: Comments in Favor of the Romantic Critical Approach». *Cervantes* 9.2 (1989): 21-41.

- Madroñal, Abraham. «La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia». *Anales Cervantinos* 42 (2010): 305-352.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona: Reverso, 2005.
- Montero Reguera, José. *El Quijote durante cuatro siglos*. Valladolid: U de Valladolid, 2005.
- Montero Reguera, José. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp, 2005.
- Nelson, Lowry Jr. «Chaos and Parody: Reflections on Anthony Close's *The Romantic Approach to Don Quixote*». *Cervantes* 2 (1982): 89-95.
- Parker, Alexander. «*Don Quixote* and the Relativity of Truth». *Dublin Review* 220 (1947): 28-37.
- Parr, James. *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel: Reichenberger, 2005.
- Rey Hazas, Antonio. *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga: U de Málaga, 2003.
- Ricapito, Joseph. «Cervantes and the Funny Book Syndrome». *A Celebration of Brooklyn Hispanism*. Ed. Malva Filer, Dominick Finello y William Sherzer. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2004. 13-44.
- Rico, Francisco. «*Mímesis*: un libro inconcluso». *Ínsula* 778 (2010): 2-6.
- Russell, P. E. «English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature». *Atlante* 1 (1953): 65-77.
- Skinner, John. «*Don Quixote* in 18th-Century England: A Study in Reader Response». *Cervantes* 7 (1987): 45-57.
- Spitzer, Leo. «Sobre el significado de *Don Quijote*». *El Quijote de Cervantes*. Ed. George Haley. Madrid: Taurus, 1984. 387-401. Publicado antes en *Estilo y estructura de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Staves, Susan. «*Don Quijote* in Eighteenth-Century England». *Comparative Literature* 24.3 (1972): 193-215.
- Ulmann, Pierre L. «Romanticism and Irony in *Don Quixote*: A Continuing Controversy». *Papers in Language and Literature* 17 (1981): 320-33.



G. CORY DUCLOS¹

Vanderbilt University - g.cory.duclos@vanderbit.edu

Artículo recibido: 17/01/2012 - aceptado: 20/02/2012

HIGHER EDUCATION: PEDAGOGY AND OBEDIENT SUBVERSION IN SHAKESPEARE'S *THE TAMING OF THE SHREW* AND LOPE DE VEGA'S *LA DAMA BOBA*

For Thee, as we observe in tragedies
That a good actor many times is curs'd
For playing a villain's part, I hate thee for't,
And for my sake say thou hast done much ill, well.
John Webster, *The Duchess of Malfi*

RESUMEN:

A través de una comparación entre *The Taming of the Shrew* y *La dama boba*, este ensayo subraya la manera en la que la presencia de las mujeres en estas obras contribuyó a una velada crítica social. Ambas obras se centran en los intentos de resolver las complicaciones causadas por mujeres que, por diferentes razones, no se consideran aptas para el matrimonio, aunque poseen dotes grandes que atraen a pretendientes astutos. El aspecto material de las representaciones de estas obras revela pistas en cuanto a la naturaleza subversiva de los textos. El teatro transvesti de la Inglaterra premoderna se contrasta con la presencia física de mujeres en los escenarios españoles. La obra de Shakespeare utiliza las normas sexuales como metáfora para comentar sobre los objetivos y fracasos de las prácticas de educación del Renacimiento. La presencia de mujeres en el escenario de Lope multiplica las indeterminaciones textuales y permite una representación subversiva por parte de las actrices.

PALABRAS CLAVE: Humanismo, educación, representación, Shakespeare, Lope de Vega

¹ G. Cory Duclos is a Ph.D. candidate at Vanderbilt University. He is currently writing his dissertation, which focuses on the development of early modern Spanish narrative in relation to social discourses of the sixteenth century. His research interests also extend to Latin American works, especially the novels of the Brazilian writer Machado de Assis and the Chilean writer Alberto Fuguet. He is also directing and participating in digital humanities projects that center on early modern texts.

ABSTRACT:

Through a comparison of *The Taming of the Shrew* and *La dama boba*, this paper highlights the way in which the use of women in the two works contributes to a veiled social critique. Both plays center on attempts to resolve the complications caused by women who, for different reasons, are considered unfit for marriage, yet possess large dowries that attract cunning suitors. The material aspect of the staging of these plays reveals clues as to their nature as subversive texts. The transvestite theater of early modern England contrasts with the physical presence of women on the Spanish stage. Shakespeare's play uses gender norms as a metaphor for commenting on the objectives and failures of Renaissance educational practices. The historical presence of women on Lope's stage multiplies textual indeterminacies, allowing for subversive representation by female players.

KEY WORDS: humanism, education, performance, Shakespeare, Lope de Vega

Current pedagogical methods attempt to foster sexual equality, but Renaissance humanists had no qualms about the gender divide. Both Shakespeare's *The Taming of the Shrew* and Lope de Vega's *La dama boba* present cases in which early modern educational aims cross paths with issues of gender. The complications of both plays rest on the need for a male protagonist to reform a woman considered unfit for marriage in order to take advantage of the large dowry offered to whichever suitor be willing to relieve a worried father of this burden. While Shakespeare focuses on the violent manner in which Petruchio breaks Katharine's will, Lope's play presents a reformation based on the quasi-mystical transformative power of neoplatonic love.² This key contrast highlights the different aspects of humanist education that each work explores: Shakespeare (bearing in mind that his female characters were played by schoolboys) considers the erotic nature of grammar school education in early modern England, while Lope presents the balancing act between wit and modesty that humanists like Fray Luis de León describe as necessary for the «perfect wife.» The ideal form of pedagogy presented in conduct manuals such as those of Fray Luis de León contrast sharply with the material practices of institutionalized education. A comparison of these two plays highlights this difference, pointing out the disparate ways in which English schoolboys and Spanish women were expected to fill prescribed social roles. Yet, like actors in plays, these roles are subject to individual (and possibly subversive) interpretations.

While Spain and England were mired in political and religious conflicts with each other, the two countries gave rise to similar forms of commercial theater. The collection of essays *Parallel Lives: Spanish and English National Drama, 1580-1680*, compares the most salient aspects of theater in early modern Spain

² For more on this topic, see James Holloway and Emilie Bergmann.

and England, including the physical staging, common historical background, and cultural differences of plays from both countries.³ In 2005, following a series of conferences focusing on the relationship between English and Spanish theater, the University of California at Berkeley produced a short documentary comparing the similarities of the content and form of both traditions, with a specific focus on Shakespeare's works.

Beyond these general connections in the theatrical traditions, there is an even more important relationship among the works of Shakespeare and Lope. These authors are the two iconic figures of one of the most important times of theatrical production in each nation's history. Hugh Macrae Richmond and Kenneth Muir, among other scholars, see commonalities between Shakespeare's works and Lope's *Arte nuevo de hacer comedias*. Richmond sums up his (as well as Muir's) argument by indicating that Lope provides «the validation for Shakespeare's practices, which the English theatre supposedly failed to provide» (46). Among the many resemblances between their theatrical productions, both Shakespeare and Lope challenge classical literary norms, are explicitly concerned with the desires of their viewing publics, and enrich their plays with ambiguity that allows for multiple interpretations. The relationship between Lope and Shakespeare is further manifested in *The Taming Shrew* and *La dama boba*, in which the male leads, motivated by the need for money, seek to marry women with hefty dowries despite the fact that other suitors consider these ladies to be unfit for marriage. Each play is similarly «resolved» when the female leads accept their role as obedient wives and declare their subservience to their husbands in a way that seemingly reaffirms patriarchal norms.

The divergences in these similar plots provide insights into how each approaches the principal concerns of the respective cultures. A major separation between the two plays resides in how each author depicts the process through which the leading women are converted from being seen as unmarriageable burdens to suitable, and even ideal, wives. In *The Taming of the Shrew*, the process is marked by an acute sense of domestic violence (or at least the threat of it). Petruchio uses the type of advanced interrogation techniques that could get him in trouble with the Geneva Conventions today. Joan Hartwig has shown that Petruchio's methods for «taming» Katharine are akin to those used to break horses. Laurencio, on the other hand, uses much more subtle, nearly imperceptible tactics. Relying wholly upon the transformative power of neoplatonic love, he woos the simpleton

³ This collection is the result of a 1987 conference in Calgary, Canada. See also Anita K. Stoll's edited collection, which presents a similar compilation of Spanish texts coming from the 1991 Theater Festival in Almagro, Spain, and bearing an almost directly translated title *Vidas paralelas: El teatro español y el teatro isabelino, 1580-1680*.

Finea and lets her emotions produce the magical results. The actual change in Finea happens offstage, between acts. Her last lines in Act 2 show how she was unwittingly tricked into declaring herself married to Laurencio before a witness. Act 3, set two months after Act 2, begins with Finea's cultured soliloquy about the positive effects of love. While each of these female characters is apparently interpolated (to use Louis Althusser's term) into the patriarchal order, the men responsible for this change do so in entirely different ways.

Feminist literary criticism of Shakespeare's play has led to many important studies based on the violent way in which Petruchio brings about the change in Katharine's behavior. This has led Emily Detmer to consider Shakespeare's work in light of a «strategically anachronistic» practice of reading» because it «allows us to think about our positions as readers, teachers, and critics» (283).⁴ Detmer's article is reminiscent of other scholarship, such as that of Holly Crocker and Wayne Rehorn, that explores how Katharine is forced to conform to social norms and how she ultimately resists this interpolation through a feigned submission. Rehorn studies the use of rhetoric in the play, referencing the Spanish humanist Juan Luis Vives as proof that «practically everyone in Renaissance society could be seen as an orator, and, what is more important, Renaissance people knew it» (298). Rehorn contends that Petruchio's failure to persuade Katharine through rhetorical techniques leads him to a type of «phallic aggression» (307). For Rehorn, it is ultimately Katharine who is able to successfully use rhetorical speech in a way that subverts Petruchio's efforts to tame her (323). Katharine's final speech is not a demonstration of her acquiescence, but a rhetorical rebellion, subtle as it may be. Crocker notes how Shakespeare's play highlights the difficulty in staging female submission. Like Rehorn, she sees the presence of a subversive resistance to this change in Katharine, especially in her final speech. Her open acceptance of an inferior position, Crocker affirms, takes from Petruchio his ability to dictate the terms of her capitulation (156). Katharine agrees to play the part of the submissive wife, but plays it all too well. Her interpretation of the role is a *reductio ad absurdum* of the woman Petruchio would have her become.

⁴ While Detmer's arguments are interesting and her historical analysis enlightening, her study may be dually anachronistic. While she justifies her use of modern terminology to define the level of abuse Petruchio uses against Katharine, she too readily accepts *The Taming of the Shrew* as purely a product of the social norms of early modern England. By looking at some of the play's predecessors, however, it becomes evident that Petruchio's tactics are not wholly based on humanist reformation efforts. His ability to persuade without ever using physical violence against Katharine, for example, has at least one literary precedent in the fourteenth-century Spanish Don Juan Manuel's «De lo que contesçió a un macebo que casó con una muger muy fuerte e muy brava» in *El conde Lucanor*. While Shakespeare undoubtedly inscribes early modern English society within *The Taming of the Shrew*, he does so with several intertextual antecedents. Although both works draw from similar sources, Manuel Alcalá has shown there is no evidence to support the idea that the Spanish text had a direct influence upon Shakespeare.

Arguments such as these depend on feminist approaches to literature that have allowed critics to reconsider the roles that women played in early modern society in light of historical readings based, in part, on the humanist conduct manuals. Phyllis Rackin takes a different approach to *The Taming of the Shrew* by noting that the popularity of the play is more recent than historical, and that this is, in part, due to a modern misconception about how women were treated in early modern England. (53). Based on the induction of *The Taming of the Shrew*, Rackin proposes that Shakespeare was not attempting to present a realistic portrait of women, but a farcical comedy through the use of hyperbolic stereotypes. This open-ended, framing scene presents the cruel joke in which a lord attempts to fool the town drunkard Sly into thinking he too is noble. The lord's servants take Sly, unconsciously and inebriated, and dress him in fine clothes so that when he awakens he will think that his life as a vagrant was only a delusional dream.⁵ In addition to providing new raiment, the lord hires some passing actors to perform a play and instructs his boy-servant Bartholomew to dress as a woman and pretend to be Sly's wife. After refusing Sly's sexual advances, Bartholomew agrees to cuddle up with the unwitting drunkard to watch the actors, whose performance is the main plot of *The Taming of the Shrew*. The duo of Sly and Bartholomew, as Rackin comments, is an important precursor with comical overtones that continue to resonate in the portrayal of Petruchio and Katharine's relationship (55). Rackin contends that the induction shows that neither Shakespeare nor his audience took seriously the violent imposition of the patriarchal order as presented in the play.

Rackin's work thus initially seems to complicate the issues raised by those who read *The Taming of the Shrew* as a representation of early modern patriarchal domination. One can reconcile the conflict between Rackin's work and the other criticism presented here by showing how *The Taming of the Shrew* may not have been taken as a serious commentary on the lives of women because the audience understood that Katharine's «taming» was more of a portrait of the educational process of English grammar schools than of the subjugation of wives to the norms of conduct manuals. Rather than present the pedagogical theory for educating women, Shakespeare's play comments on the material practice of teaching schoolboys. While the text presents Petruchio as a teacher of his wife, Shakespeare wrote the play knowing that a schoolboy would fill Katharine's costume. Although this transvestism could be overlooked as a simple theatrical convention that was accepted without cavil by early modern audiences, historical and textual evidence suggests that Shakespeare's play-going public was acutely aware of the thinly disguised gender of the boy actors (Rackin 72). In addition to highlighting the comic nature of the play, the induction also lays bare the artistic

⁵ The connections between this scene and Calderón's *La vida es sueño* seem obvious. For further discussion, see Louise Fothergill-Payne, «La mirada está en la mujer.»

devices by providing an important meta-theatrical quality (Rackin 55). The gender of the actors playing female characters becomes obvious in the induction, both through the costuming of Bartholomew as Sly's wife and through the physical presence of the troupe, perhaps out of costume, reminding audiences of the corporal reality of the theatrical conventions.

While the biological gender of Shakespeare's players may have seemed apparent to the audience, Tracey Sedinger warns about forming assumptions about what cross-dressing on the early modern stage may have meant to these theater-goers. Noting the homoeroticism of the male gaze of the audience directed toward a cross-dressed boy, Sedinger suggests that previous studies were often too dependent on assuming a static gender relationship: «Even when the boy-actor's potential eroticism is foregrounded, when critics assume that the boy-actor was evident beneath the feminine costume, the implied theoretical model depends on a positivist paradigm of sexuality and representation in which sexuality is defined by object choice» (65). The use of cross-dressing boys to represent women did not clearly delineate sexual limits, but highlighted the problematic nature of the social conventions used to define gender. Sedinger contends that this is due, in part, to a fault in the epistemology of gender representation: «The crossdresser reveals an erotics not of the *beyond*-representation (an essentialist thesis), nor of the *produced-by*-representation (a social constructionist thesis), but of the *failure of representation*» (67).

When one bears in mind Sedinger's analysis, textual clues, and historical evidence, it becomes clear that the notion of gender in *The Taming of the Shrew* cannot be taken for granted. The gender identity of the play's characters must be considered in relation to the material performance of early modern theater. Just as it would be overly essentialist and certainly contrary to the richness of Shakespearian texts to say that there is only one possible message in the play, it would be an oversight to simply assume that the play only presents one dynamic of gender relations. While it is evident that marriage and spousal relations are important elements within the play, how these are presented offers other insights into early modern English society.

Katharine's headstrong attitude is the titular complication of the play, and the solutions offered to rectify the situation are often related in pedagogical terms. Lucentio is the first to find an answer for circumventing Baptista's blockade of Bianca's suitors by posing as a teacher of the two sisters (1.1). This plan, at the onset of the dramatic action, links the erotic nature of education with the unstable nature of gender representation caused by the boys dressed as women. While Lucentio is busy pretending to be a schoolmaster, Petruchio is eventually heralded as the successful founder of a «taming school» in which he «is the master

/ That teacheth tricks eleven-and-twenty long. / To tame a shrew and charm her chattering tongue» (4.2, 54, 56-58). The domination of Katharine and the courtship of Bianca are less indicative of how husbands treated wives but highly indicative of the humanist pedagogical institutions that attempted to make schoolboys into English gentlemen.

Richard Halpern explains that one of the most important aspects of formal education in early modern English grammar schools was the emphasis on the imitation of classical literature (38-39). The message of many of these Latin texts was often counterproductive to what humanist educators were trying to teach. The focus then, in Halpern's view, was on the form of this literature and not its content (47). These teachers often failed, however, in their attempts to completely disassociate the form from the content, as evidenced by Shakespeare's own works.⁶ Lynn Enterline builds upon Halpern's analysis in order to show, among other things, how the dramatic nature of humanist education affected early modern theater (173). She explains that such pedagogical methods required a type of theatricality in which «the presence of an actual stage was hardly necessary» (179). Considering the dramatic nature of schoolboys who were required to mimic both male and female voices, Enterline explains that «the logical extension of the grammar school's training in how to be an English 'gentleman' was, in fact, a transvestite theater» (185). Thus Shakespeare's stage becomes the perfect forum for reflecting upon the material practices of early modern grammar school education.

The Taming of the Shrew can be interpreted as a commentary on the way in which schoolboys were taught to play certain parts as directed by the schoolmasters and how well (or poorly) they carried out those roles. With Petruchio as the teacher and Katharine as schoolboy, the play highlights the way in which humanist education was meant to work as well as how it failed. Katharine's initial inability to play the part of the wife is contrasted with her final speech of submission. In her apparent surrender, she also reveals her ability to undermine Petruchio's physical domination through a subversive acceptance of her role much in the same way that schoolboys defied their schoolmasters by embracing the subversive content of their Latin readings.

Starting with its title, Shakespeare's play makes constant reference to a form of gendered interpolation through physical violence. Despite the overtly aggressive nature of the educational process presented in the English text, violence is acutely absent in *La dama boba*. In contemplating the reason for such a disparity, one need not assume that early modern England and Spain shared different views on the form or function of education. The same humanist thinkers, including

⁶ See especially Shakespeare's *Venus and Adonis* and *The Rape of Lucrece*.

Erasmus and Vives, influenced both countries.⁷ The use of violence in teaching by early modern Spaniards is even reflected in Cervantes's *Don Quijote*, specifically in the aging knight's constant, and at times abusive, corrections of his portly squire. Yet, nowhere in *La dama boba* is violence or even the veiled threat of violence used in Laurencio's «education» of Finea, despite the fact that such tactics were well known within Spanish culture as can be seen in Don Juan Manuel's «De lo que contesçió a un maçebo que casó con una muger muy fuerte e muy brava» (224-30).

This absence of violence in Lope's play can be explained by first considering the biological gender of the actors filling the roles on the stage. While Shakespeare wrote his parts for an all-male cast, women filled those roles on the Spanish stage. The gender of the original actors drastically changes the perception of how these plays reflect early modern society. The methods used for interpolating the female characters in each play highlight different pedagogical methods used to teach boys and women. Petruchio's physically and epistemologically violent reformation of Katharine symbolically portrays grammar school education while *La dama boba* considers female education in light of humanist conduct manuals and the institution of marriage. While Shakespeare's play is a commentary on material educational practices, Lope's highlights a more philosophical examination of female submission to father and husband.

Edward Friedman explains that Finea's learning is an example of the imposition of a patriarchal order: «Phallocentrism is a biological counterpart of the logocentrism of metaphysics» («Girl» 78). While Lope omits the realities of physical violence enacted against deviating women, his play demonstrates a form of epistemological violence. So while it appears that Finea gains a certain amount of autonomy along with her intelligence (as shown by her ability to use deception in order to marry the husband of her liking), she is still expected to conform to a rigid notion of the perfect wife. As Teresa Soufas observes, in order to confirm with the ideal feminine model established by male authority, women in early modern Spain had to find the right balance between wit and modesty (130-32). While Finea is initially a simpleton, her sister Nise is *too* smart. Her father scrutinizes the books she reads and compares her voracious appetite for literature to the madness of Don Quijote. Both Finea and Nise learn that in order to be considered marriageable they must conform to male-defined standards. Just as the actresses on stage voiced the words written for them by Lope, Finea and Nise act out the roles prescribed by the patriarchal order.

⁷ According to Matthew Wyszynski, while the texts used by such humanist scholars have been heavily analyzed in relation to early modern English literature, they have been underappreciated in Hispanic studies.

Laura Bass has pointed out how *La dama boba* repeatedly emphasizes its own material aspect through its plot. From the play's outset, the action takes place within the concrete socio-economic setting of Lope's time. Bass's analysis has two effects: first, to affirm that the play tempers neoplatonic ideas of love with materialist greed (as previously noted by Robert ter Horst and Friedman [«Girl»]), and, second, to recall that the play was written and first performed with the reality of early modern Spanish life in mind. Just as the real-world performance of Shakespeare's plays can shape an understanding of their content, the immediacies of the early modern Spanish stage can shed light on a play's meaning. It is impossible to gauge the variable impact(s) that the biological gender of the actors had on theatergoers, but it seems important to note the possibilities. Both *The Taming of the Shrew* and *La dama boba* present female characters that, for one reason or another, come to accept a role given to them by a patriarchal authority. If Katharine's acceptance of this role can invoke subversion, how is Finea's apparent compliance to be interpreted?

While critics generally accept that *La dama boba* has, at least, the typical veneer of a socially stabilizing ending, they disagree as to what degree the play indicates the possibility for female subversion. In large part, both sides of this debate depend upon plot analysis to consider how Finea and Nise either break free from or are bound to the patriarchal system.⁸ Due to the multiple interpretations and the inherent indeterminacies of theatrical works, a variety of factors must be considered to decide whether or not a play suggests a subversive message, not least of which is its material performance. Here, the comparison with the British stage is useful in contrasting the biological gender of the actors. Lope was among the early modern Spaniards who were acutely aware that women on the stage were considered a sexually gratifying spectacle (see *El arte nuevo*). As women took up the roles written for them, they also re-voiced male discourse. Just as English schoolboys, like Katharine, subverted humanist ideals by playing a part too well, the female players in Lope's work had the ability to do the same. From this vantage point, *La dama boba* does not have to openly advocate a complete gender revolution, it only needs to provide enough ambiguity to allow for a subversive interpretation by either the actresses or the audience.

The presence of female bodies and voices on the early modern Spanish stage complicates a purely textual analysis. *La dama boba* is a male-centered reflection on the ideal wife as presented in the humanist conduct manuals like *La perfecta casada* of Fray Luis de León. A comparison of these women's prescribed roles with the English grammar schools is important for pointing out the disparities between the theory and practice of humanist education.

⁸ See Michaela Heigl and David Gómez Torres for examples.

While Lope may not have had any intention of pointing out the real-world obstacles for enacting the norms of these books, his play cannot help but reflect such issues. One thing that can be gathered from Soufas's analysis is that the gender structure of early modern Spain placed a great deal of faith in women's desires to conform to the precarious balance between wit and modesty. While Finea and Nise ultimately learn enough to fulfill these roles, they must also be acutely aware of how easy it would be for women to frustrate them. By internalizing the law, they simultaneously come to be intimately conscious of how to transgress it. One must wonder, as with other Spanish *comedias*, if the final marriage scene does more to resolve the initial conflict or to further complicate it, especially considering the latitudes those female actors had to present their own interpretations of their roles.

Despite his rhetoric about the power of love, Laurencio openly admits that his own interest in Finea is purely financial. This incongruent mixing of neoplatonic ideas and material greed is never resolved, leaving the audience, in Egido's words, with «un final ambivalente. La felicidad esconde una realidad amarga» (359). Despite her metamorphosis, Finea is left to marry a man who loves the dowry, not the wife. For modern audiences, the depreciation of Nise's talents is likewise disconcerting (Friedman, «Lope»). The marriage of the sisters conforms to the standard plot resolutions of theatrical performance, but in this case, the audience is left with more questions than answers, suggesting that there is more to the play than a simple reaffirmation of established norms.

The same humanists who established the English grammar schools developed the normative conduct manuals for women in early modern Spain. While schoolboys were taught to imitate classical literary texts, women were meant to mimic the male-centered concept of a perfect wife. Both boys and women, in their own way, had to learn to act according to certain norms in order to fulfill their gender roles. Just as English schoolboys like Shakespeare found ways to subvert these roles, so did Spanish women. Lisa Vollendorf uses a wide variety of historical documents in order to reconstruct how women dealt with the development of humanist education. While the primary aim of such educators was to create better wives, many women used education not only to better themselves, but also to become active in educating other women. Vollendorf explains that despite the lack of a widespread institutionalized education for early modern Spanish women, humanist pedagogy empowered women in a way that allowed them to subvert traditional power structures:

By broadly defining education to include informal and formal mechanisms of women's education of and support for each other, I argue here that women in the seventeenth century laid the groundwork for direct involvement in the public

sphere, and that we can recuperate women's educational history by turning to evidence of informal instructions and support found in advice and behavior manuals, religious instruction, fiction, and even Inquisition archives. (170)

While the Spanish early modern period is typically understood as a time when women were excluded from contributing to cultural formation, Vollendorf shows that certain women negotiated the discourse of early modern education with enough success that they were able to publish their advice, at times even directing it to men of high-ranking secular and ecclesiastical positions (171-75). She connects the abilities of these women to the better-known cases of proto-feminist female Spanish authors like María de Zayas and Sor Juana Inés de la Cruz to show that humanist pedagogy, while limited, still left the door open, ever so slightly, for a more progressive advancement of women in later centuries.

A major difference between *The Taming of the Shrew* and *La dama boba* can be explained as the contrast between material practice and theoretical pedagogy. While the norms espoused by the work are decidedly male-centered and chauvinist in nature, they do not completely negate the possibility for changes in gender relations. Although Nise's father is displeased with her pedantry, it was he who first brought in the tutors to instruct her. The ending does not show two sisters who give up studying in order to appease their husband's desires, but two women who have learned how to negotiate social discourse to create the appearance of conformity. It is well within the interpretive power of the actresses playing these parts to endow these characters with a subversive bent. Lope's intentions are neither clear nor are they relevant. While one may argue the proprietary nature of a literary work, theater, especially Lope's decidedly commercial plays, takes on a life of its own the moment the author hands the script over to the actors and the audience.

David Gómez Torres argues that the socially subversive elements of *La dama boba* all fall within the acceptable limits of theatrical performance. Considering the carnivalesque nature of early modern drama, he argues that «todo aquello que puede ser calificado como subversivo en la actitud de Finea [...] no lo es sino momentáneamente» (315). He insists that the final restoration of order in the play suggests a suppression of any potential sedition. The carnivalesque *bobería* is replaced by the patriarchal order of Finea's *discreción* that makes the final marriage scene possible.⁹ Gaylord presents a similar argument, basing her analysis of *La dama boba* on Lope's *Arte nuevo*, in which he prescribes that «Las damas

⁹ «La pugna de discursos dentro de la comedia se resuelve, no sólo mediante la eliminación de uno de ellos, el del carnaval, sino, paradójicamente, en la utilización de éste—producción de la disforia en Liseo—para confirmar las premisas de felicidad dentro del orden (matrimonio Finea-Laurencia). El proceso de descarnavalización de Finea coincide con la enunciación de una serie de prescripciones que apuntan

no desdigan de su nombre» (280). Here, Gaylord notes, Lope outlines the limits in which women found themselves: «De tal modo encasillada, vigilados ella y su nombre por guardas cuidadosas varoniles, la mujer debe meditar muy bien sus pasos y sus versos, pues cualquiera de ellos puede constituir una *transgresión* de la línea del círculo invisible pero muy real que traza alrededor de ella el *nombre de dama*, nombre que le ha conferido el hombre» (72). For Gaylord, the work is a dramatized representation of the process whereby female speech is interpolated within a patriarchal order.

A consideration of the material performance of the Spanish *comedia* highlights the possible ways in which the female characters in *La dama boba* exceeded such preestablished limits. What Gaylord does not consider when citing Lope is that when he states that the «damas no desdigan de su nombre», he was aware, as was his audience, that these women really were «damas» by name only. Acting as a profession was not highly esteemed during the early modern period. As Lynn Matluc Brooks notes, «People of the theatre, in general, were considered an immoral lot throughout Spain and the rest of Europe during this period» (5). One particularly disconcerting aspect of the acting profession for the contemporary moral authority was the relative freedom women enjoyed. Brooks notes several examples of women who were able to organize and control acting and dancing groups. These women negotiated contracts and performances with government leaders, yet these same authorities were wary of women taking the stage, and often went as far as to require that female performers be married and accompanied by their husbands as they traveled from town to town lest they transgress legal or moral codes (6).

Lope's discussion of the way women should act on stage in the *Arte nuevo* comes in a section focused on the general decorum actors, both male and female, should assume when representing the noble classes. Facing the type of moral criticism represented by Cervantes in the speech of the Canon of Toldeo in *Don Quijote*, the *Arte nuevo* is an apologia for the *comedia* on both artistic and moral levels. Lope's «damas» were not considered as such once they stepped off the stage. By suggesting that they «no desdigan de su nombre» he indicates that they must act the parts written for them so as not to offend social sensibilities. As Brooks notes, players were known for going off script in scandalous ways (5). In the *Arte nuevo*, Lope must assure his readers that his intentions are virtuous despite what the lowly actors might do.

The general moral concern with the *comedia* and actors is reflected in Finea's perceived conformity with cultural mores. While within the play Finea appears to

hacia un discurso único, hacia el deber ser necesario para mantener la armonía social y la perduración del orden vigente» (Gómez Torres 324).

acquiesce to the social demands of the prescribed role for a perfect wife, textual clues suggest that the overall message of the work exceeds the boundaries of gender norms with possibly subversive consequences. Just as English drama must be interpreted within the framework of transvestite theater, *comedia* studies should also consider the material aspect of the players on the stage, which includes the biological gender and low social esteem in which all actors were held. Such an approach reveals the textual indeterminacies that ultimately destabilize the general social structure that both Gómez Torres and Gaylord seem to believe the play upholds.

In the first act, Finea's lack of intelligence is portrayed, marking her unfit for marriage. The tutors brought in by Otavio represent the failed attempts to interpolate Finea within the patriarchal order. As a result, Laurencio declares his intention to overcome Finea's intellectual ineptitude through love. It is in the third act that the fruits of Finea's transformation become apparent. After her opening soliloquy about the power of love, Finea converses with Clara, who notes the general amazement surrounding the metamorphosis. The *criada* notes three specific things about Finea that have pleased Otavio: «cómo lees, escribes / y danzas» (2077-78). These three new abilities that Finea has gained, which correspond to her tutors previous failed attempts, represent the qualities that make her a prime candidate for marriage, yet each has the potential for developing broader subversive attributes.

Clara's statement is immediately followed by a conversation between Otavio and Miseno, specifically regarding female literacy. Their discussion, focused on finding a mate for Nise, establishes the perceived evils of reading, especially by women, first listing the books and authors she reads, and then expressing the fear that she become «un Don Quijote mujer / que dé que reír al mundo» (2147-48). So while some amount of literacy can make Finea a marriagble woman, Nise represents an unacceptable extreme, in which reading can lead to some act compared to the exploits of Cervantes's knight that will bring about public shame. The mention of specific works is not a mere stroke of metafiction on Lope's part. If a study of Don Quijote's library situates his «madness» within the fictional world of knight errantry, Nise's reading list, featuring key canonical works of the Spanish Golden Age, suggests that Otavio's worry is that she will become more like the authors she reads—in other words, a writer. Given the fact that Finea is praised for her ability to read and write, Otavio's concern for Nise represents the inherently subversive qualities of literacy and literary practices if taken beyond predefined limits.¹⁰ While Miseno believes that matrimony will remedy this problem, Otavio

¹⁰ For more on the subversive nature of female writing in early modern Spain, see Amy Kaminsky's introduction to *Water Lilies/Flores de Agua* and Julián Olivares and Elizabeth S. Boyce's introduction to *Tras el espejo la musa escribe*.

seems less than convinced. Thus even the supposedly stabilizing effect of the final marriage scene seems, to Otavio, inadequate to squelch the chance of future female sedition.

The possibility that Finea's transformation from *boba* to *discreta* could exceed the acceptable limits of gender norms is highlighted by her third acquired ability, dancing. Shortly after the discussion of literacy, Otavio calls in the musicians to have his daughters dance as a way of showing off the new and improved Finea. The moment juxtaposes the male voices of the singers overlaying the physical movement of the women impossible to fully reflect on the written page. Aurora Egido analyzes how Finea's love proves itself to be a better teacher than any of the tutors could have been. For Egido, the dance in Act 3 is a key point that unifies the two sisters: «El baile del amor indiano rompe así la antítesis entre ambas» (366). The symbolic union represents the moment in which each daughter finds the middle ground between *boba* and *discreta* and finally conforms to the ideals set forth for wives.

Just as reading and writing are potential points of subversion, so too was dancing. In addition to classical and biblical sources suggesting the dangers of female seduction brought about by dancing, early modern moralists were wary of letting women perform dances in public scenes. Brooks notes that dancing was seen as one aspect of the same type of theatrical performances that threatened secular and ecclesiastical leaders of the time. Louise Stein confirms this historical description: «What is clear is that they viewed songs and dances as inherently titillating or erotic (the mere act of singing and dancing onstage often occurs in burlesque, ridiculous, or lascivious scenes) and worthy of strict control in terms of both genre and performance practice» (658-69). So while «poetic eroticism» was more commonly accepted on the stage, the use of music and dancing was «considered potentially dangerous to public morality» (659). Making the dance scene a central aspect of Finea's learning and a key marker in Nise's acquiescence to the demands to act as perfect wife does more than merely suggest the possibility for subversion. It hints at the fact that within female submission is contained an inherent potential for social transgression.

The dance scene also marks the moment in which Finea appears to have completed her transformation. While the general amazement of Finea's reading and writing takes place off stage, the *mudanza* is a staged performance of her newfound erudition. Nonetheless, her new abilities do not come through normal pedagogical methods. The lessons taught to her by the tutors hired by Otavio ultimately fail where love triumphs. Louise Fothergill-Payne has noted the way in which the masculine gaze has an important effect on the overall interpretation of the play. Here the dance serves to satisfy the male desire to view women

in their antagonistically dual role of both erotic and «discreta.» But the physical movements on stage, along with Finea's ability to read and write, are the product of a learning process that happens outside of masculine control and both the audience's as well as the male character's immediate view. While it is Laurencio who brings about the emotive forces that spark the change in Finea, he is not directly involved in teaching her to read, write, or dance. Finea performs before the male gaze, but underlying her actions is a capacity to learn outside of the typical male-centered educational practices.

The dance scene near the beginning of the third act represents Finea's completion of the lessons Otavio wanted her to learn, but the play does not end there. Finea has learned more than just how to read, write, and dance. When she is able to manipulate linguistic signs and other people to achieve her goal of marrying Laurencio, Finea shows that her knowledge now exceeds the subjects her tutors sought to teach her. As Finea is transformed, she is not simply conforming in the face of the epistemological violence of education. Rather, she is strategically internalizing the lessons she needs to negotiate her role within a male-centered society. The supposedly conservative message conveyed by her marriage to Laurencio is tainted by the fact that Finea has gained the upper hand over a patriarchal order that would limit her ability to define her own fate.

Both Lope and Shakespeare use humor to approach the dynamics of gender in their respective cultures in relation to humanist education. As a result, their plays highlight crucial social conflicts of the early modern period. The indeterminate nature of theatrical works makes it impossible to suggest that either play dictates a prescriptive view of gender roles or social order. A consideration of the historical material aspects of performance counteracts the generalization that these productions inherently furthered a broader, unitary conservative agenda. While playing within the socially acceptable limits of public performance, both Lope and Shakespeare present works that at least invite audience members to reconsider their own personal values through a subtle challenge of social norms. An analysis of the way that each playwright communicates cultural tensions reveals the scenes of subversion made possible through the carnivalesque nature of theater.

While the application of modern feminist theory to these works has been enlightening, the analysis of the plays must move beyond one of authorial intent based on anachronistic social values. The mere act of broaching the subject of female erudition in *La dama boba* or pedagogical practices in *The Taming of the Shrew* foment a larger social dialogue about the issues. One cannot simply assume that because Katherine, Nise, and Finea fail to live up to a modern conception of liberated women that the plays reeks of an unabashed approval

of total male domination. While the women in these plays conform, in a sense, to pre-established parameters, they also have gained the ability to negotiate their social position. Rather than advocate the general oppression of women, these plays show that women of the time could find individual power despite gender disparities. Lope's play does so through Finea's ability to master the lesson taught to her and manipulate others to achieve the marriage she desires; Shakespeare uses matrimony as a veiled metaphor for the subversion of the pedagogical practices of humanist education.

In both *La dama boba* and *The Taming of the Shrew*, the material performance has bearing on the plays' overall meanings. The comments made by detractors of early modern theater show that both English and Spanish audiences were aware of both the presence and absence of female bodies on stage. The exclusion of women from the stage is laid bare in *The Taming of the Shrew* as textual clues highlight the presence of the boy actors. The play thus comments on gender relations by showing how boys taking on female voices could undermine the imposed humanist construction of masculinity. Social resistance against humanist gender definitions in *La dama boba*, however, is quite different. While the final message appears to be male-centered and conservative, the physical presence of women on the stage highlights the possibility for a subversive reading. Finea's ability to manipulate symbols, and by extension the social order, to achieve her means shows the possibility for female subversion of cultural norms. The contrast between Finea and Nise also shows the precarious balance that women had to strike in order to be defined as perfect wives. This balance was dependent upon female submission and thus, like English grammar school education, susceptible to veiled resistance through feigned compliance.

WORKS CITED

- Alcalá, Manuel. «Don Juan Manuel y Shakespeare: Una influencia imposible.» *Filosofía y Letras* 19 (1945): 55-67.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review, 2001.
- Bass, Laura R. «The Economics of Representation in Lope de Vega's *La dama boba*.» *Bulletin of Spanish Studies* 83.6 (2006): 771-87.
- Bergmann, Emilie L. «*La dama boba*: temática folklórica y neoplatónica.» *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 409-14.
- Brooks, Lynn Matluck. «Women and the Dance in Seville's Processions during the Golden Age.» *Dance Chronicle* 11.1 (1988): 1-30.
- Crocker, Holly A. «Performing Passivity and Playing a-Part in *The Taming of the Shrew*.» *Shakespeare Quarterly* 54.2 (2003): 142-59.
- Detmer, Emily. «Civilizing Subordination: Domestic Violence and *The Taming of the Shrew*.» *Shakespeare Quarterly* 48.2 (1997): 273-94.
- Egido, Aurora. «La universidad de amor y *La dama boba*.» *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 54 (1978): 351-71.
- Enterline, Lynn. «Rhetoric, Discipline, and the Theatricality of Everyday Life in Elizabethan Grammar Schools.» *From Performance to Print in Shakespeare's England*. Ed. Peter Holland, and Stephen Orgel. Basingtoke, U.K.: Palgrave, 2006. 173-90.
- Fothergill-Payne, Louise. «La mirada está en la mujer: *The Taming of the Shrew* y *La dama boba*.» *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*. Ed. Anita K. Stoll. Madrid: Tamesis, 1993. 45-62.
- Fothergill-Payne, Louise, and Peter Fothergill-Payne, eds. *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- Friedman, Edward. «'Girl Gets Boy': A Note on the Value Exchange in the *Comedia*.» *Bulletin of the Comediantes* 39.1 (1987): 75-83.
- . «Lope de Vega's *La dama boba* and the Construction of Comedy.» *Bulletin of Spanish Studies*. (Forthcoming).
- Gaylord, Mary M. «Las damas no desdigan de su nombre': decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba*.» *Justina: Homenaje a Justina Ruiz de Conde en su ochenta cumpleaños*. Ed. Elena Gascón-Vera, and Joy Renjilian-Burgy. Erie, PA: ALDEEU, 1992. 71-81.
- Gómez Torres, David. «*La dama boba* de Lope de Vega: un caso de subversión aparente o el proceso de formación de un discurso monológico.» *Bulletin of the Comediantes* 48.2 (1996): 315-28.
- Halpern, Richard. *The Poetics of Primitive Accumulation: English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Hartwig, Joan. «Horses and Women in *The Taming of the Shrew*.» *Huntington Library* 45.4 (1982): 285-94.

- Heigl, Michaela. «La representación de la mujer en *La dama boba*.» *Bulletin of the Comediantes* 50.2 (1998): 291-306.
- Holloway, James E., Jr. «Lope's Neoplatonism: *La dama boba*.» *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 236-55.
- Juan Manuel, Infante de Castilla. *El conde Lucanor*. Ed. Alfonso I. Sotelo. Madrid: Cátedra, 1990.
- Kaminsky, Amy, ed. *Water Lilies/Flores de Agua: An Anthology of Spanish Women Writers from the Fifteenth through the Nineteenth Century*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Madrid: Ruiz, 1917.
- Lope de Vega, Felix. *El arte nuevo de hacer comedias. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Vern Williamsen et al. 30 Jun 2002. Assn. for Hispanic Classical Theater. 24 Nov 2009 <<http://www.trinity.edu/org/comedia/misc/artnue.html>>
- . *La dama boba/La moza del cántaro*. Ed. Rosa Navarro Durán. Barcelona: Planeta, 1989.
- Muir, Kenneth. «Lope de Vega and Shakespeare.» *Travel and Drama in Shakespeare's Time*. Ed. Jean-Pierre Maquerlot. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 239-255.
- Olivares, Julián, and Elizabeth S. Boyce, eds. *Tras el espejo la musa escribe : Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1993.
- Rackin, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Rehborn, Wayne A. «Rope Tricks': *The Taming of the Shrew* and the Renaissance Discourse of Rhetoric.» *Modern Philology* 92.3 (1995), 294-27.
- Richmond, Hugh Macrae. «Dramatists Against Theory: The Affective Dramaturgy of Cinthio, Lope de Vega, and William Shakespeare.» *Shakespeare Bulletin* 22.4 (2004): 43-53.
- Sedinger, Tracey. «'If Sight and Shape Be True': The Epistemology of Crossdressing on the London Stage.» *Shakespeare Quarterly* 48.1 (1997): 63-79.
- Shakespeare, William. *The Narrative Poems*. Ed. Richard Wilbur, and Alfred Harbage. Baltimore: Penguin, 1974.
- . *The Taming of the Shrew*. Ed. H. J. Oliver. Oxford: Oxford UP, 1982.
- Stein, Louise K. «Eros, Erato, Terpsí chore and the Hearing of Music in Early Modern Spain.» *The Music Quarterly* 82.3-4 (1998): 654-77.
- Stoll, Anita K, ed. *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*. Madrid: Tamesis, 1993.
- Soufas, Teresa S. «Writing Wives out of Golden Age Drama: Gender Ideology and Lope's *La dama boba*.» *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*. Ed. José A. Madrigal. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997. 129-48.
- Ter Horst, Robert. «The True Mind of Marriage: Ironies of the Intellect in Lope's *La dama boba*.» *Romanistisches Jahrbuch* 27 (1976): 347-63.
- UCTV University of California Television. *Shakespeare and the Spanish Connection*. 5 Sept. 2005. Web. 14 Nov. 2010. <<http://www.uctv.tv/searchdetails.aspx?showID=11017&subject=pets>>.

- Vollendorf, Lisa. *The Lives of Women: A New History of Inquisitional Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 2005.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. New York: St. Martin's, 2000.
- Wyszynski, Matthew. «Progymnasmata as Humor in *Don Quixote*.» *Hispanic Journal* 21.1 (2001): 181-94.



ANTÓN GARCÍA-FERNÁNDEZ¹ -

agarciaf@utm.edu

The University of Tennessee at Martin Texas

Artículo recibido: 01/02/2012 - aceptado: 25/02/2012

«UM MUNDO DE PALHA»: GIL VICENTE Y LA CRÍTICA DE UNA SOCIEDAD PORTUGUESA EN DECADENCIA EN LA *FARSA DOS ALMOCREVES*

RESUMEN:

Varios de los críticos que se han ocupado de determinar si existe una tradición de literatura picaresca autóctona en Portugal durante los siglos XVI y XVII han observado las conexiones existentes entre las farsas de Gil Vicente y el universo picaresco. El presente trabajo examina detenidamente la *Farsa dos almocreves* (1526) y arguye que, pese a la existencia de afinidades mayormente de índole temática entre esta pieza teatral y la novela picaresca española, no sería adecuado incluirla dentro del corpus de la literatura picaresca. Por el contrario, en la *Farsa dos almocreves*, Gil Vicente se vale de la forma dramática de la farsa cortesana para ofrecernos un retrato de los diferentes estratos que componen la sociedad portuguesa de su tiempo. A través de la intensificación cómico-grotesca de los diferentes personajes que aparecen sobre el escenario y de la yuxtaposición de elementos opuestos, el dramaturgo portugués pone de manifiesto los serios problemas sociales que azotan a una sociedad portuguesa que se halla en decadencia.

PALABRAS CLAVE: Gil Vicente, *Farsa dos almocreves*, literatura picaresca, crítica social, farsa cortesana portuguesa

¹ Nacido en Vigo, España, Antón García-Fernández se doctoró en español en Vanderbilt University en 2011 con una tesis doctoral en la que estudia las relaciones intertextuales establecidas entre la literatura picaresca española e inglesa en los siglos XVI y XVII. Entre sus intereses académicos se encuentran la narrativa aurisecular española, inglesa y portuguesa, los estudios cinematográficos, la poesía popular del fado portugués y los letrados de la edad dorada del pop estadounidense. En la actualidad, lleva a cabo su labor docente en la University of Tennessee at Martin y ha publicado con anterioridad un artículo titulado «An Anatomy of Roguery in Sevilla: The Poetics of the Cony-Catching Pamphlet and Cervantes's *Rinconete y Cortadillo*» (2009).

ABSTRACT:

Several critics who have sought to determine whether Portugal had its own tradition of rogue literature during the early modern period have pointed out the similarities between Gil Vicente's Court farces and the Spanish picaresque novel. This article offers an in-depth examination of the *Farsa dos almocreves* (*Farce of the Carriers*, 1526) and argues that, despite the striking thematic similarities between this play and the universe of the Spanish picaresque novel, it should not be considered a part of the corpus of works of rogue literature. Rather, Gil Vicente uses the dramatic form of the Court farce in his *Farsa dos almocreves* as a vehicle for social commentary, painting a grim portrait of the different strata of Portuguese society at the time. In the hands of the playwright, comic shadings and grotesque intensification of the characters, as well as the juxtaposition of opposing elements, become powerful tools to portray the decay of a Portuguese society plagued by serious social issues at the start of the sixteenth century.

KEY WORDS: Gil Vicente, *Farce of the Carriers*, rogue literature, social commentary, Portuguese Court farce

Durante los últimos años de la primera década del siglo XVI, Gil Vicente comenzó a compaginar su profesión de orfebre con —entre otras actividades varias— la escritura de comedias y farsas cortesanas que alcanzaron una gran popularidad y le granjearon un lugar relevante dentro del ámbito literario de la época, tanto en el interior como en el exterior de Portugal, ya que solía utilizar indistintamente las lenguas portuguesa y castellana como vehículos de creación literaria (Bell xvi-xx). En varias de estas farsas (entre las más representativas, *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* o *Farsa do juiz da Beira*), Vicente dirige agudas invectivas satíricas contra las diferentes clases sociales que componen la sociedad portuguesa de su tiempo a través de una forma dramática, la farsa, que aúna lo cómico y lo grotesco. Es en especial en la *Farsa dos almocreves*, estrenada en la ciudad de Coimbra en 1526² ante una audiencia compuesta mayormente por nobles y entre la cual se hallaba el rey Dom João, donde Vicente alcanza el culmen de su visión crítica sobre la sociedad portuguesa contemporánea, ofreciéndonos un demoleedor retrato de las argucias de las que se sirve un hidalgo venido a menos con objeto de mantener una vida aparentemente acomodada evitando, en la medida de lo posible, todo dispendio económico. Vicente construye el retrato del hidalgo no sólo a través de sus palabras y acciones, sino también mediante lo que otros per-

² Si bien existe consenso en lo referente a que la *Farsa dos almocreves* fue representada por primera vez en Coimbra, diversos críticos mantienen posiciones encontradas acerca de la fecha en la que tuvo lugar dicha representación. Así, por ejemplo, mientras Trullemans le asigna el año de 1526 (65), Bell señala que data de 1527 (93). El texto de la *editio princeps*, utilizado en la edición a cargo de Bell que sigo e incluyo en la sección de Obras citadas, curiosamente parece dar la razón a Trullemans, ya que reza: «Esta seguinte farsa foy feyta e representada ao muyto poderoso e excelente Rey Dom Ioam o terceyro em Portugal deste nome na sua cidade de Coimbra na era do Senhor de MDXXVI» (37).

sonajes, como un capellán, un orfebre, unos arrieros –los *almocreves* a quienes alude el título– y un segundo hidalgo nos revelan sobre él. La inversión grotesca de las convenciones sociales que rigen las relaciones entre las diversas clases no se limita a la figura del *fidalgo*, sino que se hace extensiva a otras clases, como la eclesiástica, ofreciendo al dramaturgo la ocasión perfecta para componer una radiografía satírica de diversos tipos sociales que nos revela el colapso de una sociedad portuguesa azotada por la pobreza, la delincuencia, la migración masiva desde las zonas más rurales al medio cortesano y la importancia meramente simbólica de ciertos títulos nobiliarios. Vicente modela el retrato cómico-grotesco del hidalgo valiéndose de una multiplicidad de voces –las de los demás personajes anteriormente mencionados– que confluyen en la figura del noble, además de utilizar algunos elementos que, pese a que la farsa data de unas tres décadas antes de la publicación del anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), se hallan emparentados, como veremos, con el universo de la literatura picaresca española.

En este sentido, la *Farsa dos almocreves* puede inscribirse dentro del debate teórico sobre las raíces y la existencia misma de una tradición picaresca autóctona en la literatura portuguesa, una cuestión que Ulla Trullemans investigó con profundidad, repasando los diferentes gérmenes picarescos portugueses y concluyendo finalmente que no es posible hablar de una tradición picaresca propia en Portugal. Pese a ello, antes de llegar a tal conclusión, la crítica sueca reconoce que ciertas farsas vicentinas –y entre ellas, la *Farsa dos almocreves* que aquí nos ocupa– se hallan inequívocamente emparentadas con la picaresca española, por cuanto los temas «son los mismos que recoge la novela picaresca entre los bienes que heredó del *Lazarillo de Tormes*» (66) y que pueden ser reconocidos, asimismo, en las cantigas de escarnio y maldecir galaico-portuguesas.

Por su lado, João Palma-Ferreira contesta las aseveraciones de Trullemans, arguyendo que Portugal sí posee una tradición picaresca propia que se halla, eso sí, en constante y dinámico diálogo con la tradición castellana. Al igual que Trullemans, Palma-Ferreira se ocupa de explorar los posibles antecedentes picarescos que se conservan en la literatura portuguesa y cita, inevitablemente, tanto las cantigas satíricas de los trovadores galaico-portugueses como las farsas de Gil Vicente, si bien se permite dudar de la relación directa que pueda existir entre estas expresiones literarias y la novela picaresca. Una de las observaciones de Palma-Ferreira resulta particularmente relevante a la hora de determinar si la *Farsa dos almocreves* es o no un texto picaresco:

[N]as suas formas mais genuínas, o pícaro, por ser pícaro, está numa situação privilegiada e a sua observação estende-se, como consideração absoluta, a todo o comportamento. É uma *atalaia* de onde o pícaro abarca a própria vida humana

no seu sentido mais profundo, encerrando-a nos limites de um pessimismo bem humorado ou exibindo-a como um «exemplo» ao revés. Tudo isto é ausente nos velhos satiristas medievais, em Gil Vicente e nos seus continuadores, que pretendem, outrossim, atingir situações cómicas ou burlescas que não constituem regra no mundo e que são aberrações que é preciso moralizar e corrigir. (27)

De esta manera, Palma-Ferreira nos recuerda que, si bien, en su opinión, existe una tradición picaresca autóctona en Portugal, conviene proceder con cuidado al investigar sus raíces. Así, el hecho de que ciertas cantigas trovadorescas o algunas de las piezas teatrales de Gil Vicente presenten características temáticas que las acerquen a la literatura picaresca española, no las convierte automáticamente en textos picarescos; como mucho, sería posible hablar, y siempre con cautela, de textos proto-picarescos. Concuerdo punto por punto con la visión de Palma-Ferreira: en mi opinión, pese a que es imposible dejar de notar ciertas similitudes de orden temático entre la *Farsa dos almocreves* y algunas novelas picarescas españolas auriseculares, la obra de Vicente no debe ser considerada parte del corpus picaresco. Como la mayoría de las farsas vicentinas, el texto que nos ocupa denuncia ciertas prácticas sociales y critica una estructura social en la que no hay lugar para la movilidad de aquellos individuos que forman parte de los escalafones inferiores de la sociedad. Lo hace, además, mediante un humor ácido que busca subrayar las fallas de una sociedad portuguesa en decadencia. En este sentido, pues, la *Farsa dos almocreves* se ajustaría a la concepción de la literatura picaresca como vehículo de comentario social postulada por críticos como Américo Castro o Maurice Molho y, en especial, Antonio Rey Hazas, quien describe la literatura picaresca como una *poética comprometida*, poniendo énfasis en la dimensión social del género. Para Rey Hazas, la mayor parte de los autores de novelas picarescas concebían sus obras como un arma para la reforma social y «perseguían, probablemente, demostrar y hacer comprender a los aristócratas la vacuidad de unos conceptos clave [como] herencia de sangre, honra adquirida en la cuna, honra como mera apariencia» (45).

Sin duda, estos temas están presentes en varias de las farsas de Gil Vicente y notablemente en la *Farsa dos almocreves*, lo cual no nos permite dudar de las afinidades temáticas existentes entre la obra y algunos textos picarescos. Vicente busca llamar la atención de las audiencias nobles ante las que se representaban sus obras sobre el estado de decadencia en el que se hallaba sumida la sociedad portuguesa a comienzos del siglo XVI y sobre las desigualdades sociales que dicha situación provocaba, y precisamente debido al carácter cortesano de su teatro, el dramaturgo envuelve sus comentarios críticos de manera sutil en una apariencia de comicidad. Así pues, el espectador debe hurgar bajo el envoltorio cómico y grotesco de la pieza para acceder a los ácidos comentarios satíricos

que se ceban no solamente en las clases aristocráticas, sino también en todo el resto del espectro social portugués. Vicente transciende aquí la disposición formal típica de la literatura picaresca según la cual el pícaro se concibe como vehículo para una crítica unipersonal de una sociedad que lo rechaza y lo aboca a la marginalidad. Al contrario que el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) de Mateo Alemán o la *Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda –por poner tres ejemplos canónicos del género–, que se construyen en base al punto de vista peculiar y central del pícaro narrador, la *Farsa dos almocreves* es una obra decididamente coral que nos presenta una mezcla de voces y perspectivas que entran en conflicto y ocasionan que el espectador deba sacar sus propias conclusiones a partir de las interacciones entre los diversos personajes. El elemento autobiográfico, generalmente típico de la literatura picaresca, se halla también ausente en la obra vicentina, y de hecho, algunos críticos han mostrado su perplejidad ante la falta de un personaje central evidente alrededor del cual gire toda la acción de la pieza: «Il titolo di questa commedia», señala Enzo di Poppa Vòlture, «non corrisponde davvero all'argomento, ché il protagonista non ne è il povero mulattiere, ma il fidalgo» (683). Sin embargo, pese a que el hidalgo puede ser considerado el personaje más importante de la obra, el texto no nos presenta únicamente su punto de vista –de hecho, ni siquiera aparece en todas las escenas– y, como observa el crítico italiano, el título de la farsa no hace mención al noble, sino a los arrieros. Como vemos, pues, la *Farsa dos almocreves* no es, en rigor, un texto picaresco, sino más bien una obra dramática con un propósito de denuncia social que se articula mediante tres rasgos principales: la comicidad, la inversión grotesca y la yuxtaposición de elementos y personajes diametralmente opuestos.

Antes de la entrada en escena de los diversos personajes, el argumento de la farsa hace explícito cuál va a ser el hilo conductor de la obra: «Seu fundamento he que hum fidalgo de muyto pouca renda usaua muyto estado, tinha capelam seu e ourivez seu, e outros officiaes, aos quaes nunca pagaua» (37).³ Esta situación sienta las bases de la estructura de la pieza, que es eminentemente simple: ante los ojos de los espectadores desfilarán una serie de personajes que demandarán del hidalgo el pago por ciertos servicios prestados, que el noble rehusará abonar invariablemente. El primero de estos personajes es el mencionado capellán, que observa mientras se dirige al domicilio del hidalgo el estado de pobreza y decadencia en que está sumido el medio rural portugués. A lo largo de su camino, el capellán va cantando una versión del popular «Romance de don Fadrique»,⁴ cu-

³ Todas las citas del texto de la *Farsa dos almocreves* proceden de la edición de Aubrey F. G. Bell que aparece en la sección de Obras citadas.

⁴ Los primeros versos del romance original glosado aquí por Gil Vicente son los siguientes: «Yo me estaba allá en Coimbra, / que yo me la hube ganado, / cuando me vinieron cartas / del rey don Pedro,

yos versos aparecen modificados con objeto de describir los campos de labranza como tierras yermas: «Yo me estaba en Coimbra / cidade bem assentada, / pelos campos de Mondego / nam vi palha nem ceuada» (37). El resto del romance cantado por el capellán es una versión humorística del romance original que se convierte en un comentario de tono jocoso sobre la esterilidad de la agricultura portuguesa en este momento histórico. Cuando por fin obtiene audiencia con el hidalgo, el tono cómico de la interacción entre ambos personajes radica en las diversas argucias utilizadas por el noble para evadir la responsabilidad económica que ha contraído con el eclesiástico, y que se basan, principalmente, en sus promesas incumplidas de introducir al capellán en el círculo cortesano. Por debajo de la apariencia cómica de esta primera escena de la farsa, podemos adivinar que la relación entre ambos personajes no se limita a asuntos de tipo espiritual: así, además de las misas por las cuales no ha recibido emolumento, el capellán menciona ciertos «carregozinhos / desonestos pera mi» (39), dejando entrever que en su condición de factótum ha desempeñado actividades probablemente ilegales o, al menos, impropias de un individuo perteneciente al estamento eclesiástico. Además, Gil Vicente subraya la concepción que tanto el *capelam* como el *fidalgo* demuestran de la religión como una actividad vacía de significado espiritual, más cercana a lo teatral que a lo religioso. Así, cuando el noble se niega a pagar por los servicios religiosos del sacerdote argumentando que no se ajustan a la calidad estética que de ellos aguardaba y que, por tanto, «eu não gasto meus dinheyros / em missas atabalhoadas» (40), la respuesta del capellán pone de manifiesto la vacuidad del concepto de religión que ambos personajes comparten:

E vos fazeys foliadas
e nam pagaes o gaiteyro?
Isso sam balcarriadas.
Se vossas merces nam ham
cordel pera tantos nos
vyuey vos a aquem de vos
e nam compreis gauiam
pois que não tendes pios. (40)

El capellán describe aquí la misa como una *foliada*, es decir, una fiesta no siempre sacra y generalmente animada por música, y se compara a sí mismo con un gaitero. Ambos términos remiten a una concepción de la religión como una actividad de índole meramente social, totalmente carente de contenido espiritual. Para el hidalgo, la asistencia a servicios religiosos es simplemente una obligación que conlleva su posición social, una más de las apariencias que debe mantener para evitar las críticas de otros individuos pertenecientes a su misma clase social;

mi hermano, / que fuese a ver los torneos / que en Sevilla se han armado» (Appelbaum 42).

para el capellán, la celebración de dichas misas, más que una actividad relacionada con su vocación espiritual, no es más que un instrumento para adquirir mayor prominencia dentro de la jerarquía eclesiástica a la que pertenece. Así pues, como vemos, en la relación entre estos dos personajes hallamos un elemento de mutuo parasitismo, una simbiosis que busca, en última instancia, el beneficio de ambas partes. Sin embargo, la ironía de dicha relación radica en que, en realidad, ninguno de los dos personajes obtiene el beneficio deseado. Más bien, los dos se nos aparecen como personajes hasta cierto punto impotentes: el *fidalgo*, debido a la decadencia de su posición, que no le permite tener influencia alguna en la Corte; el *capelam*, debido a su condición de sirviente de un noble venido a menos.

Hacia el final de esta escena entre el hidalgo y el capellán, el tono cómico que Gil Vicente mantiene a lo largo de la misma da paso a una situación que puede ser considerada más propiamente como grotesca y que ahonda en lo ridículo de la relación entre ambos personajes. Con el único objeto de comprobar si su voz es o no adecuada para el oficio religioso, el noble pide al clérigo que entone el prefacio de una misa. Las breves frases latinas que este último pronuncia descontextualizan la ceremonia religiosa al llevarla fuera del lugar adecuado para ella y se revelan como un mero murmullo sonoro falto de contenido. Además, ocasionan la mofa del hidalgo, que considera que las cualidades vocales del capellán distan de ser las adecuadas para el correcto desempeño de sus funciones eclesiásticas: «Tendes essa voz tam gorda / que pareceis Alifante / depois de farto d'açorda» (40). Esta animalización del capellán, comparado aquí con un elefante, es la primera incursión de Vicente en el territorio de lo grotesco en esta farsa, y no busca solamente provocar la risa en la audiencia, sino que hace hincapié, una vez más, en la concepción que ambos personajes tienen de la religión como un espectáculo desprovisto de significado más allá del que le confieren las convenciones sociales de la época. Como el propio *fidalgo* reconoce, son precisamente estas convenciones sociales, y no necesariamente sus creencias religiosas personales, las que le mueven a buscar los servicios de un clérigo, ya que, como él mismo señala, «[t]udo o fidalgo de raça / em que a renda seja curta / he per força que isso faça» (40). De nuevo, Vicente introduce aquí una observación sobre el concepto de la honra, es decir, la necesidad que el hidalgo siente de mantener una cierta apariencia externa frente a sus homólogos. En este sentido, pues, el dramaturgo explora un tema semejante al presentado por el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* en el tercer tratado de su novela. En este hidalgo que, en palabras del capellán, «nam tem renda nem tem nada» y cuya casa «anda esfaymada» (38), podemos escuchar ecos del escudero al que Lázaro tiene la mala fortuna de servir y cuya morada Lázaro describe en términos casi nihilistas: «Todo lo que yo había visto eran paredes, sin ver en ella silleta, ni tajo, ni banco, ni mesa... Finalmente, ella parecía casa encantada» (75). Sin duda, ambos hidalgos se eri-

gen en tipos literarios del noble que, falto de renta, se aferra a un título nobiliario cuyo valor es meramente simbólico en un desesperado intento por mantener un estilo de vida que ya no puede permitirse. Al tratar de explicar las obligaciones a las que los miembros de su clase social están sometidos, los dos personajes recurren inevitablemente al concepto de la honra, y el escudero castellano instruye a Lázaro sobre el mismo con unas palabras que, sin duda, suscribiría también el *fidalgo* vicentino: «Que un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada, ni es justo, siendo hombre de bien, se descuide un punto de tener en mucho su persona» (99).

La siguiente escena, en la que el hidalgo se entrevista con un orfebre que requiere el pago de un salero que entregó al noble hace ya «tres Janeyros» (42), constituye el primer ejemplo de la mencionada yuxtaposición de elementos opuestos en esta farsa, por cuanto el orfebre es, en más de un sentido, un personaje opuesto al capellán. Al contrario que el clérigo, el orfebre es un representante de la clase artesana que, sin mostrar interés alguno por penetrar en el círculo cortesano, concibe su relación con el noble como una simple transacción económica, y en él una parte de la crítica ha querido ver un trasunto del propio Gil Vicente (Riggio 304, Zimic 449). Si bien esto es francamente difícil de determinar con total seguridad, no hay duda de que este *ourives* comparte profesión con el dramaturgo, además de poseer una notable aptitud lingüística, en la cual se basa parte de la comicidad de la escena, que no tiene tanto que ver aquí con las argucias usadas por el hidalgo para evitar el pago del salero como con su ridiculización del modo de expresión lúdico y casi literario, lleno de juegos verbales, que caracteriza la lengua del orfebre. Así, el artesano solicita al noble que salde la cuenta mediante un hábil juego de palabras entre el vocablo *pena* y el verbo *depenñar*:

Nossa conta he tam pequena,
e ha tanto que he deuida,
que morre de prometida,
e peço-a ja com tanta pena
que depenno a minha vida. (42)

La habilidad lingüística del orfebre, sin embargo, no surte el efecto deseado, ya que el hidalgo prefiere olvidar el contenido de sus palabras y ocuparse de ridiculizar su forma de expresión: «Ora olhay esse falar / como vay bem martelado!», responde el noble. «Folgo nam vos ter pagado / por vos ouuir martelar / marteladas d'auisado» (42). Un segundo intento de forzar la resistencia del noble recibe una respuesta similar, tras lo cual comprobamos que esta segunda escena sigue una estructura muy parecida a la que le precede, ya que el hidalgo se escuda en la misma estrategia anterior: si unos versos antes critica la voz del capellán,

es ahora el salero el que se vuelve blanco de sus críticas, siendo descrito como «dos mais maos saleiros / que eu em minha vida comprey» (42). Hacia el final de la escena, el artesano comprende que todo intento de recibir una remuneración económica por su trabajo va a resultar inútil, pero antes de retirarse expresa amargamente –y mediante un último juego de palabras– sus quejas dirigidas contra un orden social que permite que los miembros de la nobleza se beneficien del trabajo de la clase artesanal sin ofrecerles el pago que les corresponde por su labor: «Pois por que me nam pagais?», se lamenta el orfebre. «Que eu mesmo comprey caruão / com que m'encaruioçaes» (42).

Tras la salida de escena del orfebre, entramos en un momento especialmente relevante de la farsa, puesto que por primera vez, Gil Vicente otorga voz propia a personajes procedentes de las clases más desfavorecidas, entre ellos un paje y dos arrieros, a quienes el hidalgo se refiere invariablemente con el término peyorativo de *ratinhos*. Junto a los aspectos cómicos que encontramos a lo largo de todo el texto, el tono se vuelve ahora particularmente crítico con el sistema social imperante en el Portugal contemporáneo, en especial en lo referente a la falta de movilidad social, a la decadencia de la nobleza y a la migración masiva desde el medio rural a la Corte. Así, por ejemplo, el paje que sirve al hidalgo, descrito como un hijo de campesinos que viaja al espacio cortesano en busca de una posible mejora económica, resume de manera concisa las razones que lo han llevado a la posición que ahora ocupa:

Boa foy logo ca vinda.
Assi que atee os pastores
ham de ser del Rey samica!
Por isso esta terra he rica
de pão, porque os lauradores
fazem os filhos pações;
cedo não ha d'auer vilãos,
todos del Rey, todos del Rey. (43-44)

Estas palabras, que entroncan con las pronunciadas por el capellán en su primera aparición en escena, retratan a la perfección el fenómeno social de migración del campo a la Corte que ha dado lugar a la desertización del medio rural y a su escasa productividad. Obviamente, la ironía reside aquí en que esta observación procede de un personaje que forma parte de este proceso migratorio y que, debido a la imposibilidad de franquear las barreras existentes entre las diferentes clases sociales, probablemente no alcanzará la prosperidad económica que aguarda. A continuación, la ambientación de la siguiente escena cambia y hacen su primera aparición en la obra los arrieros a los que alude el título de la farsa. El cambio de tono que esta nueva escena supone ha sido señalado por Ed-

ward Anthony Riggio, quien considera que «following scene upon scene of satire, the lengthy folkloristic speech-song of the muleteer Pero Vaz comes as a breath of fresh air» (307). Jack Horace Parker, en un trabajo redactado dos años antes que el de Riggio, describe esta escena en términos muy similares:

The carriers' episode is unified into the whole, for the carriers deliver parcels to the nobleman, and receive the usual non-payment meted out to all of his creditors. These delightful carriers, with their sprightly singing and rustic conversation, are of a Peninsular breed mentioned by many writers of customs, including Washington Irving more than a century ago. The carriers in Gil Vicente's play are gay, light-hearted, and philosophical in the face of disappointment. They are a breath of fresh air blowing upon the comical, but tragic, situation in which the nobleman lives with all his false values. (90)

Si bien Parker acierta de pleno al considerar que la escena protagonizada por los arrieros aparece adecuadamente unificada con el resto de la obra, en mi opinión, ni los *almocreves* emergen como personajes tan despreocupados como pudiera parecer a simple vista ni Vicente nos da un respiro en lo referente al tono satírico de la escena. Al contrario, el dramaturgo continúa aquí con su práctica de presentar una yuxtaposición de personajes opuestos como cimienta para una sutil crítica de la realidad social portuguesa. Los dos arrieros, Pero Vaz y Vasco Afonso, son, como el capellán y el orfebre, personajes diametralmente opuestos: mientras Pero se dirige a la casa del hidalgo para entregarle un hato de ropa confiando en que el noble le pagará el servicio prestado, Vasco, cuyo conocimiento de las prácticas que rigen los comportamientos sociales parece más extenso, trata de desengañarle. Así, cuando Pero sugiere que su confianza en el hidalgo se basa en que «de fidalgo he manter fee», la respuesta de Vasco alude al valor únicamente simbólico del título nobiliario del *fidalgo*, que ya no posee ni base ni correspondencia de tipo económico: «Bem sabes tu, Pero Vaz, / que fidalgo ha j'agora / que nam sabe se o he» (47). Así pues, tras presentarnos los dos ejemplos previos del comportamiento del propio hidalgo, Gil Vicente nos ofrece ahora dos visiones opuestas de la figura del noble, puestas en boca de dos personajes de clase baja. El dramaturgo articula su comentario crítico tomando como base estas dos visiones encontradas, que encuentran resolución cuando el noble da la razón a Vasco al rehusar el pago a Pero Vaz. Como vemos, la crítica vicentina no se basa únicamente en las palabras de los personajes, sino en su contraste con ciertas acciones de los mismos.

Antes de concluir este breve interludio protagonizado por los arrieros, tenemos todavía la ocasión de asistir a un intercambio verbal entre Pero Vaz y el paje del hidalgo, durante el cual Vicente desliza un nuevo comentario sobre el

estancamiento de una sociedad portuguesa que no contempla la posibilidad real de la movilidad social. Cuando el paje anuncia a Pero su intención de llegar a ser algún día «caualeyro fidalgo» (49), el arriero se apropia de la posición de su compañero Vasco e instruye elocuentemente al paje sobre la imposibilidad de llevar a cabo tal designio:

Pardeos, João crespo penaluo,
que isso seria esperar
de mao rafeyro ser galgo...
Porque o filho do laurador
casa la com lauradora
e nunca sobem mais nada;
e o filho do broslador
casa com a brosladora,
isto por ley ordenada.
E os fidalgos de casta
seruem os Reis e altos senhores
de tudo sem presunçam,
tam chaos que pouco lhes basta:
e os filhos dos lauradores
pera todos lauram pam. (49-50; énfasis mío)

Una vez más, la ironía reside aquí en dos aspectos principales: en primer lugar, Pero expresa su opinión ante un miembro de su misma clase –de hecho, el paje es oriundo de la misma tierra que Pero e incluso conoce a su familia– que aspira a lograr precisamente lo que el arriero considera imposible. Por otro lado, además, su descripción de los «fidalgos de casta» no se ajusta en absoluto al amo del paje, que es un hidalgo cuya influencia en el medio cortesano es inexistente debido a su nulo poder económico. De nuevo, las palabras del arriero chocan frontalmente con las acciones del noble, y Vicente completa así el retrato del *fidalg* mediante una descripción *ex contrario* que aumenta, si cabe, aún más la dimensión patética de dicho retrato.

Tras presentar sus interacciones con varios personajes procedentes de clases inferiores, Gil Vicente decide cerrar la obra con una escena final en la cual vemos al hidalgo conversando con otro personaje perteneciente a su misma clase social, un segundo *fidalg* que, de nuevo, pese a ser en teoría su homólogo, constituye un elemento opuesto al noble. La manipulación de la realidad que el noble lleva a cabo en las escenas anteriores recibe aquí un mayor énfasis debido a las convenciones sociales que rigen las relaciones entre la nobleza. La comicidad de esta escena final se basa tanto en la oposición existente entre los caracteres de los dos nobles como en la flagrante distorsión de la realidad en la que viven

ambos personajes, que confiere, una vez más, un tono que frisa en lo grotesco y en lo ridículo a la escena. Ya en el propio inicio de la misma, el hidalgo anuncia falsamente que se ha visto obligado a pagar sumas exorbitantes al orfebre, al arriero y al capellán, lo cual ocasiona que ambos nobles operen una inversión de los hechos, presentándose a sí mismos como víctimas de las clases inferiores a las que ellos mismos han victimizado:

Fid. 2: Ganhã-nos tã mal ganhados
que vos roubam as orelhas.

Fid. 1: Pola hostia consagrada
e polo Deos consagrado
que os lobos nas ouelhas
nam dam tã crua pancada. (51)

La inversión de la realidad aparece aquí subrayada por una animalización –los trabajadores se convierten en «lobos» y los nobles en «ouelhas»– que, como ya ocurrió en otros momentos de la obra, no es consistente con las acciones en ella presentadas, una práctica mediante la cual Vicente acentúa todavía más su comentario social sobre las desigualdades presentes en la sociedad portuguesa de su tiempo. La situación cómico-grotesca se verá incrementada todavía en mayor medida por la concepción radicalmente opuesta que ambos personajes demuestran del amor y el matrimonio. En este sentido, los dos nobles emergen nuevamente como tipos literarios. Mientras el segundo hidalgo se remite a los ideales del amor cortés y de la literatura pastoril y considera que sufrir por amor le convierte en un individuo «mais profundo, / mais discreto e mais sutil» (53), nuestro hidalgo, apremiado sin duda por sus necesidades pecuniarias, articula una visión del matrimonio fundamentalmente como transacción de tipo económico:

Eu ja nam hey de penar
por amores de ninguem;
mas dama de bom morgado...
Que porque dance muy bem
nem baylar com muyta graça,
seja discreta, auisada,
fermosa quanto Deos tem,
senhor, boa prol lhe faça
se seu pay nam tiuer nada. (52)

En última instancia, lo irreconciliable de estas dos posturas ante la misma cuestión acabarán por provocar que el segundo hidalgo, presentado por Gil Vicente en términos semejantes a los que Lázaro atribuye al escudero en el *Lazarillo*, que «estaba entre [las mujeres] hecho un Macías, diciéndoles más dulzuras

que Ovidio escribió» (85), abandone la escena, frustrado por las palabras de su homólogo.⁵ De acuerdo con el segundo hidalgo, en este sentido ambos viven en mundos diferentes, y el amor idealizado pertenece al «mundo verdadeyro», lo cual ocasiona que nuestro *fidalgo* responda en tono jocoso que, por el contrario, él mismo vive en «hum mundo de palha» (53). Una vez más, Gil Vicente concluye la farsa con una nota irónica, sugiriendo que, en realidad, ambos personajes habitan un mundo de paja, un mundo ficticio, completamente basado en las apariencias y sin un contenido real. En este caso, la yuxtaposición de elementos opuestos característica de esta pieza teatral revela que los dos nobles solamente son opuestos en apariencia, ya que si nos detenemos más allá de la superficie, su concepción del matrimonio no es tan divergente: mientras el primer hidalgo ve en él una posible vía de escape de su desesperada situación económica, el segundo busca en la idealización un refugio ante una situación real que le disgusta.

Como podemos comprobar, en su *Farsa dos almocreves*, Gil Vicente articula una visión crítica del orden social imperante en el Portugal de comienzos del siglo XVI, construida mediante la presentación de situaciones cómicas a las que subyacen comentarios críticos y situaciones grotescas a menudo basadas en la yuxtaposición de elementos opuestos. Dicha yuxtaposición no se limita a la presentación de personajes opuestos, sino que se basa también en la inclusión de determinados comentarios que se oponen a las acciones de los personajes. Vicente logra, así, dramatizar lo que el propio hidalgo denomina «um mundo de palha», es decir, un mundo vacío, basado en la mentira, el engaño y el parasitismo, y posibilitado por un orden social en el que las diferencias entre las diversas clases son inamovibles e infranqueables. La crítica vicentina se dirige principalmente a los estamentos nobiliario y eclesiástico, pero, como Stanislav Zimic ha observado, se hace extensiva también a todos aquellos individuos que «pudiendo ser personas dignas, buenas y caritativas, se convierten, por su ridícula vanidad y terrible egoísmo, en parásitos crueles y faltos de escrúpulos» (451). Así, sin tratarse de un texto estrictamente picaresco, pone sobre el tapete ciertos aspectos temáticos que los novelistas picarescos castellanos explorarán en sus obras desde diversos puntos de vista a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

⁵ Compárese este pasaje de la novela picaresca con las siguientes palabras de nuestro hidalgo, dirigidas a su compañero: «Nam sejaes vos tam *Mancias*, / que isso passa ja d'amor / e cousas desesperadas» (52; énfasis mío).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra, 2006.
- Appelbaum, Stanley, ed. *Spanish Traditional Ballads / Romances viejos españoles*. Mineola, NY: Dover, 2003.
- Bell, Aubrey F. G., ed. *Four Plays of Gil Vicente*. Cambridge: Cambridge UP, 1920.
- Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2006.
- López de Úbeda, Francisco. *La pícaro Justina*. Ed. Bruno Mario Damiani. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Molho, Maurice. *Romans picaresques espagnols*. París: Gallimard, 1968.
- Palma-Ferreira, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.
- Parker, Jack Horace. *Gil Vicente*. New York: Twayne, 1967.
- Rey Hazas, Antonio. *La novela picaresca*. Madrid: Anaya, 1990.
- Riggio, Edward Anthony. «The Place of the Comic in the Theater of Gil Vicente.» Tesis doctoral. U of Pittsburgh, 1969.
- Trullemans, Ulla. *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid: Ínsula, 1968.
- Vicente, Gil. *Teatro*. 2 vols. Ed. y trad. Enzo di Poppa Vulture. Firenze: Sansoni, 1957.
- Zimic, Stanislav. *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Madrid: Iberoamericana, 2003.



ANNA-LISA HALLING¹

Vanderbilt University - anna-lisa.halling@vanderbit.edu

Artículo recibido: 15/01/2012 - aceptado: 02/02/2012

COUNTERING THE MALE GAZE: FEMINIST ELEMENTS IN MIRA DE AMESCUA'S *LA CASA DEL TAHUR*

Theater is always about the relationship of what is seen and the fact that it is seen, and always renewing the relation of what is seen to the social gaze in which it is inscribed.

Barbara Freedman

Ésta es la primera alabanza de la buena mujer, decir que es dificultosa de hallar. Lo cual, así es alabanza de las buenas, que es aviso para conocer generalmente la flaqueza de todas.

Fray Luis de León

RESUMEN:

En *La casa del tabur*, de Mira de Amescua, se evidencia una objetivación continua de los personajes femeninos en la mirada masculina. Sin embargo, esto no debe leerse como gesto de misoginia por parte del dramaturgo, puesto que él pone en yuxtaposición este intento de objetivizar a la mujer con elementos feministas que se oponen a ella. La mirada de los personajes masculinos es voyerista e interesada, dado que proyecta las expectativas masculinas en los personajes femeninos y espera que acepten esta imposición como si fueran una página en blanco en la cual se puede inscribir el deseo masculino. Aunque los personajes femeninos no pueden evitar esa mirada, sí pueden decidir si la aceptan e

¹ Anna-Lisa Halling is currently working on her dissertation, «Feminine Voice and Space in Early Modern Convent Theater», which explores plays written by nuns in Spain and Portugal. She has concentrated on early modern Iberian literature, and is particularly interested in feminist theory, spatial theory, and performance criticism. She has presented papers on Spanish Golden Age prose and drama, from María de Zayas's exemplary novels to Sor Juana and Sor Violante do Céu's *villancicos*. She is also interested in theatrical production as a teaching, learning, and outreach tool, and she has participated in several such productions as both an actor and a director.

internalizan, o la rechazan. Así, los elementos misóginos y feministas conviven en esta obra teatral de Mira de Amescua, aspecto que le da a la obra una complejidad más profunda que la que muchos académicos han supuesto.

PALABRAS CLAVE: La mirada masculina, la teoría feminista, Mira de Amescua, *La casa del tabur*, misoginia

ABSTRACT:

Evidence abounds in Mira de Amescua's *La casa del tabur* of an ongoing objectification of the female characters which results from the male gaze. Nevertheless, to accuse the playwright of misogyny is unwarranted, since he juxtaposes this objectification with feminist elements that counter that gaze. The gaze of the male characters is voyeuristic and self-serving, since it projects male expectations onto the female characters, and expects them to accept this imposition as if they were a blank canvas on which to inscribe male desire. Although the female characters cannot avoid being looked at, they can decide whether or not to accept and internalize this gaze. Thus, misogynist and feminist traits exist side by side in Mira de Amescua's play, which is more complex and deserving of study than many scholars previously assumed.

KEY WORDS: Male gaze, feminist theory, Mira de Amescua, *La casa del tabur*, misogyny

By the year 1641, «ya iba olvidándose tanto el nombre como el renombre del excelso poeta» Mira de Amescua (V. Williamsen 13). His *comedia* titled *La casa del tabur* was most likely first performed in 1621 (V. Williamsen 9), twenty years before his rising star began to dim. This particular play is not one of the more celebrated texts of the author's canon, and, at first glance, it certainly does not seem to stand out from most Golden Age dramatic works. This is perhaps due to an unfortunate and almost systematic neglect of his oeuvre. In point of fact, Vern Williamsen insists that Mira de Amescua «seguía desconocido o calificado como dramaturgo de tercer orden hasta los años más recientes» (19). In turn, James A. Castañeda notes that «following a lifetime in which he was held in high esteem by his contemporaries, Mira de Amescua has been the victim of centuries of neglect» (170). Notwithstanding the general disregard of the playwright's texts, this particular work is a literary treasure, which deserves the attention of the theatre scholars and practitioners. No previous studies of *La casa del tabur* have employed feminist theory or psychoanalysis as a critical approximation to the work. I argue that while evidence abounds in this play of an ongoing objectification of the female characters, resulting from the male gaze, the playwright juxtaposes this objectification with feminist elements that counter that gaze.

The idea of the gaze was first introduced by the psychoanalyst Jacques Lacan, and later applied to cinema by Laura Mulvey in *Visual and Other Pleasures*, and

then to the stage by Barbara Freedman in *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*. Lacan's concept of the male gaze serves as a springboard for Mulvey's analysis of cinematography, as she considers his ideas through a feminist lens. She asserts that «the determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly» (19). Freedman, in contrast, focuses on theatre, specifically plays by Shakespeare. She argues that the object of the gaze «is aware that she is seen, reflects that awareness, and so deflects our look» (1). In Mira de Amescua's *comedia*, this male gaze plays a central role in the narrative and shapes the interactions between the men and the women in the play. At first, it might seem that the playwright employs this gaze to consistently subjugate the female characters, but I argue that this supposition is faulty and does not take into consideration certain feminist elements of the text.

Perhaps most scholars have routinely overlooked Mira de Amescua's work due to the fact that some critics have labeled him an early modern misogynist, despite their praise for his literary brilliance. For example, José Bella insists that «[e]l anti-feminismo o la misoginia, rasgo típicamente medieval, es en pocos autores tan rotundo y sincero como en Mira» (qtd. in A. Williamsen 316). Other critics differ greatly from this view. Juan Manuel Villanueva, for one, believes that «las comedias amescuanas... encierran un mensaje profundo centrado en los derechos de la mujer; lo que demuestra la originalidad y la modernidad de nuestro dramaturgo» (379). Amy Williamsen agrees, and states that «clearly the accusation of misogyny does not reflect careful consideration of Mira's texts; nor does it consider the contribution of the strong female leads that dominate the stage in several of his *comedias*. Any conclusion pertaining to Mira's stance vis-à-vis women cannot rely on arbitrarily selected excerpts» (316). This essay is not meant to prove or to disprove the misogyny of the author, especially since it deals only with one of his many plays. Nevertheless, I contend that to accuse the playwright of treating his female characters unfairly is unwarranted, especially given the historical context in which he was writing.

I would argue that Alejandro's gambling addiction relates to the way in which he and several other characters treat the female characters. Women are considered as objects of certain value, just like the goods that Alejandro and other male characters in the play employ to woo, to impress, and to make bets. Roque indicates the equivalence of betting and courting in the very beginning of the play when he tells Isabela that her husband and his friends are either aiming «a los juegos o a las damas» (346), or «a jugar y a matar damas» (27). He does not seem to differentiate between the two. Women are also held to the impossible ideal reflected in the medieval dichotomy of «la buena mujer», as opposed to «la mala mujer». It is the male gaze that objectifies Isabela and Ángela

both as commodities and as representations of the ideal woman. Despite this objectification, the women in the play wield a certain degree of power, as they employ language to establish their subjectivity and exercise agency.

In the first act of *La casa del tabur*, Alejandro's father marries him to the patient and uncomplaining Isabela in the hope of curing his gambling and philandering addictions. Although he initially seems reformed by his marriage, Alejandro falls into his old vices, as his good intentions quickly dissipate, and he even resorts to stealing his wife's jewels and using the estate his father gave him to fuel his compulsions. Alejandro and his fellow gamblers meet in a house occupied by Ángela and her mother, and the matriarch pretends to be deaf in order to lure the gamblers into a false sense of security, believing they can woo her beautiful daughter without parental supervision. Thus Ángela's mother can watch over her daughter and protect her honor. Although her mother persuades her to flirt with each of the gamblers in the hopes of bolstering their meager family fortune, Ángela only has eyes for Carlos. Unfortunately, Alejandro becomes enamored of Ángela's beauty, while Carlos proceeds to fall for Isabela. As a result of this shift of affection, Alejandro begins to give his new love interest gifts that he has stolen from his wife, Isabela, although his servant, Roque, foils his plans by returning the ill-gotten goods to the long-suffering spouse.

In the second act, Alejandro's irresponsibility begins to weigh heavily on his wife, especially since his gambling threatens to bring about their financial ruin. A desperate Isabela is then compelled to turn to her father-in-law for help. Roque continues his ingenious trickery by forging letters to Alejandro from Ángela in the hope of dissuading him from returning to her house and his wicked ways. Alejandro's behavior deeply concerns his father, Marcelo, who offers himself in marriage to Ángela's mother on the condition that she no longer allow gamblers, including his wayward son, in her house. Marcelo hopes to cure Alejandro of his addiction by restricting his access to the gambling house. In an effort to comply with her mother's side of the bargain, Ángela attempts to kick each of her suitors out. Their desire for her, however, overrides her attempts to restore order to her house, and a string of hilarious misunderstandings follows. Alejandro returns to his house and spies two men loitering outside. The first is Carlos, who has succumbed to the temptation of Isabela's great beauty, and the second is Marcelo, who intends to make his son jealous by appearing as an unknown suitor seeking Isabela's attention. Alejandro worries that his honor may not be intact, and so he asks his father to keep an eye on Isabela and renounces his former vices.

In the final act, more misunderstandings and overheard conversations lead Carlos to believe that Ángela has been unfaithful to him only moments after the two declare their intention to marry one another. Marcelo sees his son leaving

Ángela's house and enters to remind her mother of their agreement. Believing her to be quite deaf, he and Roque mock her mercilessly. Nevertheless, since her deafness is merely a ruse that she employs to lull her daughter's suitors into a false sense of security, she overhears their conversation and realizes that Marcelo has no intention of marrying her. The mother subsequently formulates her own plan to fool him, and offers him her daughter in her place, to which he readily agrees due to Ángela's beauty and youth. The mother's name is also Ángela, so when he writes the name of his bride in preparation for their secret wedding, he actually betroths himself to the mother rather than to the daughter. To complete the deception, daughter and mother switch clothes, and the wedding goes off without a hitch. Once the ploy has been revealed, Carlos is relieved that his betrothed has not married Marcelo, and Marcelo, in turn, happily accepts his new wife.

To understand the significance of the male gaze in this *comedia*, it is imperative to turn to Laura Mulvey's commentary. The concept of the male gaze often focuses on the voyeurism promoted by the camera, which is used not only to film the action, but also to direct and inform the gaze of the public as well. Although Mulvey dedicates her studies to the cinematic, much of her theory is applicable to theatre as well. Oftentimes in theatre, as in the cinema, «the image of woman says little or nothing about women's reality, but is symptomatic of male fantasy» (Mulvey xiii). This male fantasy creates and defines the female characters in this *comedia*. This fantasy is revealed through looking, and Mulvey identifies the pleasure derived from looking at an object as «scopophilia» (16), which has two manifestations. The first derives satisfaction from utilizing another person as sexual stimulation, and is linked with voyeurism, like that of Carlos, who realizes that his love for Isabela will never come to fruition, so he will settle for looking at the bars on her window. When her husband discovers this transgression, he points out that Carlos is not merely looking, but rather intently staring at the balcony of Alejandro's house. In other words, Carlos replaces the possibility of physical pleasure with that of visual pleasure. Marcelo, in speaking of his willingness to marry the young Ángela, declares, «Ya la he visto y me ha agradado» (66), thereby indicating his own participation in the same voyeuristic scopophilia he decries in others.

In conjunction with the first expression of scopophilia, which comes from pleasure received when «using another person as an object of sexual stimulation through sight» (Mulvey 18), the second manifestation of voyeuristic looking is narcissistic, helps constitute the ego, and results from the subject identifying him or herself with the object that he or she looks at. This identification with that seen relates to Lacan's mirror stage in that «curiosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human

body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world» (Mulvey 17). In Lacan's theory, the child is fascinated with his or her own reflection in the mirror, but at the same time identifies it as an 'other.' Barbara Freedman notes that identification often leads to misidentification, which belies «the distance between subject and its ideal image, termed *ideal* because it can never be fully assimilated» (53). The identification with the object in question is also manifest in *La casa del tabur*, but the outcome and purpose of the gaze can change based on the genders of the object and the subject.

When a male does the looking and the object in question is a female, then «the determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly» (Mulvey 19). In other words, the male sees only what he wants to see, and the female subject of the gaze subsequently becomes what he wants her to be. This projection indicates a complete loss of identity for the women being objectified. As Budd Boetticher astutely notes, «[W]hat counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance» (qtd. in Mulvey 19). All characterization of women by men in *La casa del tabur* must ignore to some degree the humanity of the objectified women, since it is much easier and comforting to reduce them to flat stereotypes, such as the domestic angel. Mulvey blames the anxiety that drives this characterization on classic Freudian concerns about castration and the law of the father. The man must objectify the woman in order to assuage his own terror, which is induced by the possibility of castration.

Although the gaze has obvious and strong connections with vision, one of the most apparent projections of desire in the play is linguistic and not visual. This often occurs in theatre, which is forced to deal with limitations that do not hinder cinematic representations, and which must rely on language to emphasize elements that in cinema could be signaled through cinematography. This does not mean that the gaze does not play a part in the male conception of the female, but rather that in theatre, the gaze necessarily expresses itself through dialogue rather than through a camera lens. Towards the end of the play, Ángela confronts her potential suitors and promptly attempts to disillusion them about their chance of winning her affection, since she is now able to marry Carlos. Alejandro enters first and balks as he witnesses Ángela and Carlos declare their intention to marry. He proceeds to shock the bride-to-be by accusing her of leading him on. Carlos overhears this accusation and immediately calls off the wedding without giving her a chance to explain. When he finally returns and listens to her side of the story, he admits «ya creo / las verdades que deseo» (2639-40). What is important is not

whether Ángela truly meant to seduce Alejandro or not, but Carlos's declaration that he believes the truths he desires to believe. It seems that, for him, perception is indeed reality. A similar situation occurs when Marcelo supposes he is about to marry a beautiful young girl instead of her old and assumedly deaf mother. When the young Ángela is presented to Marcelo as his future bride, he declares «más apacible beldad / jamás en mis años vi» (2526-27). His voyeuristic scopophilia incites his desire to marry and possess her, and subsequently blinds him to the trap that Ángela and her mother so carefully and craftily lay out for him. Just like Carlos, he sees what he wants to see, and so, his scopophilic gaze obscures the reality and gravity of the situation.

The male gaze not only obscures truth, but also projects desire onto the other. Villanueva, for example, believes that «Mira de Amescua nos ofrece dramáticamente las virtudes que deben caracterizar a los caballeros y a las damas» (380). If this is true, then the male gaze used by Alejandro and the other *galanes* in *La casa del tabur* to objectify Isabela and Ángela is much more prescriptive than descriptive. It determines not what the women are, but rather what they should be. If a woman is called an angel, then she must act like one. There is no room for individuality nor human failings when divine nature is to be attained. She must be a «¡Mujer divina! El extremo / de hermosura manifiesta» (Mira de Amescua 285-86). The objectification of Isabela and Ángela in this *comedia* is not an overt attack on women, but simply a reflection of the sensibilities of the time period. Shakespeare, conversely, provides us with an example of blatantly misogynist drama in his *The Taming of the Shrew*. As Freedman points out in her chapter on Kate, «the rebellious female» (134), it is important to recognize the danger of rendering «woman into an apologist for the phallogocentric system that oppresses her» (134), as happens in Shakespeare's drama.

One way of making woman an apologist for the patriarchy is by portraying her as a perfect, selfless, loving wife, an example of flawless femininity meant to be held as a standard to all other women. Fray Luís de León's (in)famous treatise on married women invokes this very image of flawless femininity, and although he dedicated his text to married women, he often speaks of women in general. One of his precursors was Erasmus of Rotterdam's *Uxor mempsigamos*, another prescriptive text meant to teach women how they must behave when they become wives. Here the author insists that one of the duties of the married woman is to endure any and all of her husband's «estados anímicos» without complaint. Rather than chiding him for his importune behavior, Erasmus indicates that it is «más conveniente que la esposa sufra las injurias del consorte y realice ciertos 'servicios' dirigidos a ganarle la voluntad» (Rivera 48-49). Strictly speaking, she should not only suffer his abuse in silence, but even attempt to appease him.

In the context of *La casa del tabur*, the influence of such misogynistic thinking is clear. Isabela is eventually able to reform her husband's wayward ways through her heroic display of long-suffering and patience. In the second act, she uncomplainingly endures her husband's gambling addiction, and even goes so far as to supply him with her jewelry, which he uses to place bets. When their financial situation becomes dire, she finds herself forced to try to curb his activity. When Isabel hears Alejandro praise Cupid's favors, which allow him to pursue his extramarital interests, she naively believes that he is instead lamenting their disastrous economic state. In her pleas to him, she is self-effacing and humble, and indicates that she consistently puts his happiness and well-being before her own. Even when he calls her by another woman's name, she shows no signs of anger, and instead seeks only her husband's love. She even meets his unfair demands on her with tolerance and serenity. Isabela follows Erasmus and Fray Luis's advice to the letter, and she is therefore ultimately able to win over her wayward spouse.

Isabela's marriage to Alejandro was not contracted out of love, or even out of economic considerations, but instead was arranged by her father-in-law «con el propósito de curar la concupiscencia» (Rivera 23). «Concupiscencia», defined as «deseo excesivo de los bienes materiales, especialmente de los goces sensuales» (García-Pelayo y Gross 115), perfectly describes Alejandro's pre- and post-marital behavior. As a frustrated Marcelo points out to his son, «jugabas lo que tenías, / y no tenías también, / y tierno quisiste bien / cuantas mujeres veías» (13-16). Alejandro's reckless behavior knows no bounds. Since Marcelo's previous attempts to cure his son of these vices failed, he encourages him to marry as a last resort, believing that «el error del joven pasa / con nuevas obligaciones» (63-64). Isabela apparently is just the woman for the job, since she embodies «la virtud y la hermosura» (33-36). As Alejandro's friend Luis declares in reference to the bride-to-be, she is «no mujer, no cosa humana... / Ángel es, que no mujer» (107-08). She will be the perfect wife and the cure for all the ills of her husband. Isabela is the flesh and blood saint who will forgive Alejandro's missteps and redeem him from his misguided ways. By elevating her as a saintly figure, these men strip her of her humanity.

Besides being objectified in this way, the female characters are also often compared to material goods. This is especially true when the male characters find themselves in the company of other men. Roque, for example, in his speech to Alejandro, explains his theory that women are like wine. They can make the sanest men lose their minds, and they can provoke men to laugh or to cry, or make them feel strong and brave. Roque goes on to say that just like the beginning stages of drinking wine, new brides make everyone in the house happy, but after a while it goes to your head. According to the *gracioso*, the only

difference between the two is that old wine is highly prized, but an old woman «leña es, seca, ¡vaya al fuego!» (268). Roque makes it clear that once a woman is past her prime, she automatically loses all value. He extends his wine metaphor to include the «jarro» used to house wine, as these two objects are metonymically linked. In this comparison, the «jarro» and therefore the woman, must be «limpio ... sano y nuevo» (273). The ideal woman, then, must meet specific requirements laid out for her by men, and set in the company of other men, who are not held to the same standards.

Isabela and Ángela are also directly or indirectly equated with certain precious items of jewelry, as well, such as diamonds, a gold chain, an expensive dress or even a bag of gold. In fact, each of Ángela's suitors gives her one of these objects in the hopes of winning her affection. Luís is the first to do so, and offers her a diamond, «la piedra que, excedida en hermosura, / ufana está en su mano» (592-93). Alejandro, not to be outdone, presents her with «cincuenta escudos / dichosos más que el dueño que tenían» (605-06). Carlos, the only gambler for whom Ángela expresses true affection, is notably without any worldly possessions to offer. Not surprisingly, his beloved's mother summarily rejects him, and insists that her daughter should love «la riqueza / de un esposo verdadero» (648-49). His bid for the prize is rejected because he has nothing to offer.

Shortly thereafter, Luís wins a golden chain, which he promptly presents to Ángela. Diego is the next winner of the game and immediately offers his prize to Ángela, as well, which he justifies with the rationale, «si el diezmo a la iglesia dan, / recibe estos diez doblones» (816-17). Then, under quite a lot of pressure and a little bit of reverse psychology from both Ángela and her mother, he offers the most precious of all the winnings: a diamond necklace whose «diamantes son felices» (879) at the prospect of a change of ownership. This whole scene is reminiscent of rich offerings laid at the feet of an aloof and untouchable idol in the hopes of winning her favor. Perhaps Luis says it best when he equates winning in the game with winning in love. He says «en ella misma gané / oro y amor, piedra y fe» (779-80). These men clearly do not see Ángela as a potential companion, but rather as a valuable prize to be won. This competition is reminiscent of the raffle in which the suitors participate at the beginning of the scene. The message is clear: if you don't have anything to put in the pot, you cannot play the game, and therefore cannot win the prize. Money begets money, and the suitors assume that riches will secure Ángela's affection.

The idea of equating a woman with a precious gem or valuable item was not a novel concept in the seventeenth century. In fact, when Fray Luis wrote *La perfecta casada* in the sixteenth century, he based his description of righteous women on a biblical text. This passage, based on the one found in Proverbs 31:10, speaks of

the worth of a virtuous woman. It reads, «Muger de valor, ¿quien la hallara? raro y estremado es su precio» (13). The author then goes on to gloss the scripture, explaining, «De manera que el hombre que acertare con una mujer de valor, se puede desde luego tener por rico y dichoso, entendiendo que ha hallado una perla oriental, o un diamante finissimo, o una esmeralda, o otra alguna piedra preciosa de inestimable valor» (14). Perhaps the most striking feature of this conceptualization of women is that the author refrains from employing simile in his comparison. In fact, Georgina Dopico Black asserts that «the potential transgressiveness of *La perfecta casada*'s reading of Proverbs 31 lies, primarily, in its privileging of literal over figural meaning» (65). If this postulation is true, then a virtuous woman is not *like* an oriental pearl, a very fine diamond, an emerald, or another type of precious stone; she *is* all those things and is therefore no more human than any of them. Fray Luis continues this sentiment later on in the text when he writes that «*una buena muger no es una muger*, sino un monton de riquezas, y quien la posee es rico con ella sola, y sola ella le puede hazer bienaventurado y dichoso (17; my emphasis). The emphasis on the possession and objectification of women is overwhelming, and the author makes it quite clear that the woman who can attain this (impossible) feminine ideal is closer to an emerald or a diamond than to a human being. In fact, if she does achieve such perfection, as he argues she should, she will lose her humanity altogether and cease to be a woman.

Beyond metaphorically portraying women as material goods, Mira de Amescua also equates the female characters in this *comedia* to animals. This association finds support in Fray Luis's treatise on marriage. He suggests that the foundations of a household are an ox and a woman, the first to plough and the second to guard and keep the house (23). One is clearly as important as the other, and can therefore be conceived of as comparable to one another. In *La casa del tabur*, the comparisons of women with animals can sometimes be positive, but are almost always negative. When Alejandro first encounters Ángela, he praises her by declaring her to be «una airada fiera» (551) with the ability to affect his reason. Marcelo later counters his son's desire in the second act to beg forgiveness from his long-suffering wife by explaining that a woman «es animal muy malo» (2172), from which one should never beg anything. Although Alejandro utters his phrase as praise, it has the same effect as Marcelo's disparaging utterance.

When Ángela rejects Alejandro's advances, she becomes an «áspid» (2278), a «basilisco» (2282), and a «víbora malina» (2303), while to Diego she is a «sierpe libia» (2648). These comparisons between the woman and snakes are clear allusions to the ancient biblical story of Adam and Eve. Because Eve was the one who succumbed to the temptations of the serpent, and therefore brought about the expulsion of man from the Garden of Eden, she has always been portrayed in the Catholic tradition as the exact moral opposite of the Virgin Mary, and even as a cohort of the

devil himself. This «Ave/Eva» dichotomy goes hand in hand with that of the «buena/mala mujer,» and clearly indicates that the male characters believe that Ángela has fallen from her former state of grace. Besides being compared to different reptiles, Carlos, Alejandro, and Marcelo all call her «sirena» at different points in the third act, thereby portraying her as a monstrous, dangerous, and attractive cross between woman and beast. Whether negative or positive, all comparisons with animals, wild, tame, or hybrid, can serve to dehumanize and insult women.

Another tactic that men sometimes use to objectify a woman consists of fragmenting her in order to visually consume her piecemeal, rather than have to encounter her as a whole being. This is obviously much more easily represented in the cinema than in the theatre, due to the camera's ability to channel the male gaze by showing only one part of an actress at a time. In the theatrical tradition, and especially in the *comedia*, dialogue is often more important than visual spectacle, due to the unique nature of theatrical production. Therefore, the female characters are linguistically, and not visually, drawn and quartered. When Carlos praises Ángela as the «objeto deseado» (2229) it is because of her singular face, her hair that rivals the rays of the sun, her teeth like pearls, and her lips like rubies. The male characters also use fragmentation to illustrate the danger and violence that is supposedly inherent in female nature. Diego, for his part, accuses Ángela of shooting arrows from her «hermosos ojos» (2628) and of hiding venom between her carnation lips (2650). Along similar lines, when Alejandro finally decides to repent of his malfeasance, he declares that Isabela's lips have the power to grant him life or death, but indicates that she must either speak truth or have her throat cut. While she may hold sway over his life in a figurative sense, he clearly wields power over her physical existence. Even when threatening murder, Alejandro cannot deal with Isabela as a whole entity, but rather reduces her to lips and a throat.

The male gaze does not only affect men's perception of women in the play, but also influences women's perception of themselves and of other women. Ángela, for one, is self-consciously aware that the male gaze objectifies Isabela as an angel, and she clearly feels the pressure of being compared to such an impossible standard. She accuses her fickle suitor, Carlos, of pursuing the beautiful Isabela, and has no qualms about accusing him of infidelity while attacking her perceived rival by sarcastically referring to her as a «mujer de los cielos» (931). Unfortunately, Ángela's hopelessness with respect to competing with Isabela's supposed perfection, underscored by the male characters' prescriptive objectification of her as angelic, seems to destroy any hope of solidarity between the two women. Ángela's mother, as well, plays into the objectification of women, using her own daughter as bait in order to trap a wealthy husband who is rich enough to support the whole family. Later she uses Ángela once again as bait, this time

to trap an unwilling partner, Marcelo, for herself. Ángela's mother parades her daughter around and encourages her to flirt with everyone, even though she only ever expresses romantic interest in Carlos.

There is a certain degree of inversion in one of the mother's speeches to Ángela in the first act. She compares her daughter to a diligent fisherwoman who, with a little luck, can aspire to a great marriage using «la red lisonjera» (376). Thus, she places power in the hands of her daughter, and makes the men into unwitting victims. Later in the same speech, she describes the men as «zánganos» (430) that circle the attractive honey that is her daughter's beauty. Here the men are the animals, helpless to fight against greater forces at work. Immediately afterwards, Ángela makes a point of comparing herself to both animals and objects only in order to differentiate herself from them in no uncertain terms. Her mother advises her never to love in order to retain her freedom, and in response, Ángela decries this idea by insisting that even animals and inanimate objects are capable of love. The dove, the lovebird, and the nightingale are governed by love, just as the ivy loves the ash tree, the elm tree loves the vine, and the palm trees love each other (481-500). She only makes these comparisons because she knows herself to be superior to and different from all of these. She is not a lovesick nightingale or a lonely vine. Rather, she is a human being capable of profound feelings who should, and does, love deeply.

Isabela, on the other hand, succumbs to the objectification and identifies herself as a «tórtola amante» (1271) and an «avecilla inocente» (1275) that Alejandro has entangled in a net and trapped in an eternal prison. By objectifying herself in this manner, she relegates herself to a powerless position in which tears are her only form of protest. She also makes no effort to correct her husband's wicked ways, and instead, consoles him when he feels ashamed of his selfish and self-serving actions. For example, towards the end of Act 1, Alejandro returns home in shame from the gambler's house, declaring, «Vengo sin joyas» (1020), to which Isabela responds, «Señor, / no es caso tan riguroso / que en ánimo generoso / deba engendrar tal dolor. / Joyas tengo de valor» (1021-24). In other words, despite his financially devastating behavior, she immediately forgives and even encourages her wayward husband. The playwright, then, offers the female characters in this *comedia* a choice. Although the male gaze consistently strives to objectify them, they are under no obligation to accept the dehumanization, nor to promote the tendency in their dealings with other women. This ability to exercise their agency forms an indispensable part of the feminism that Bella, Villanueva, and A. Williamsen note in Mira de Amescua's works.

Another feminist element in *La casa del tabur* is the presence of a strong mother character. The glaring lack of the mother figure in the overwhelming majority of

comedias leaves critics to fill in the narrative gaps. Although the characters often make mention of a mother, she is almost always deceased before the beginning of the play, as in Guillén de Castro's *El Narciso en su opinión*, or absent throughout, as in Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*, to cite but two examples. Scholarship on the mother figure in the *comedia* is exceedingly sparse, perfectly reflecting the systematic omission of this particular character. Nevertheless, a few recent studies have attempted to fill the void by focusing on mothers who are mentioned, but never present. For example, Ruth Anthony's article about *La vida es sueño* focuses specifically on Violante, the absent mother of Rosaura. Anthony explores this character through textual clues found in speeches by Rosaura and Clotaldo, her former lover and Rosaura's father. By piecing together this sparse evidence, the critic is able to paint a surprising portrait of the mother *in absentia*, as well as link her to the text in significant ways.

If an absent mother can be textually present in Calderón's work, then the mere presence and participation of the elder Ángela in *La casa del tabur* clearly functions as a significant and essential element of this play. Mira de Amescua's text not only includes a mother figure, but also features her prominently in an especially metatheatrical role. She continually drives the action as she acts as both playwright and actor, and only Marcelo rivals her in metatheatricality. She comically utilizes her sham deafness to eavesdrop, give advice, and manipulate. In point of fact, she eventually exercises more power than Alejandro's father, who, for all intents and purposes, should wield the most control, due to his wealth and status. He occupies a position at the top of the socio-economic hierarchy, which he uses to withhold, give, promise, and take away, all in an effort to rein in his son's wild and improper impulses. The elder Ángela, in contrast, works from within. Her methods are subtle, cunning, and crafty, whereas Marcelo's include obvious, overstated, and public manipulation of both the plot and other characters.

Despite Ángela's rejection of the effects of the male gaze and her mother's role as metaplaywright, the author does successfully exercise his control over her and other female characters as he prevents the formation of bonds of female solidarity between them. Solidarity, a common feminist element that allows women to collectively resist the influence of the patriarchy, often presents itself in texts written by early modern women writers. Its absence in Mira de Amescua's text unfortunately undermines, in a certain sense, the feminism cultivated by both Ángela and her mother. The patriarchal structure literally and figuratively separates Ángela from Isabela. Since the Spanish honor code required the enclosure of women, especially unmarried women, both women are confined to their homes, ensuring that they never actually meet one another. Also, Marcelo's irresponsible actions position Ángela not only as Isabela's rival, but as a threat to her family

and happiness. The actions of the other gamblers also isolate Ángela as the men use her as a mechanism of homosociality. In other words, she functions as a locus for their competition and interaction with each other.

In spite of the many feminist elements of the text, the objectifying male gaze does have a profound effect on the characters and the characterization of Isabela and Ángela. It projects male expectations onto them, and expects them to fully accept this imposition as if they were a blank canvas on which to inscribe male desire. This gaze is prescriptive rather than descriptive, and allows the male characters to deal with the 'other' by reflecting an inverted image, like Lacan's mirror, with which the men must come to terms. They identify with the image while simultaneously recognizing its differences. In this sense, the object feeds off the Freudian anxiety of possible castration, making it difficult for these men to encounter the woman as a whole, flawed being. Their reaction to her failure to enact the ideal of the 'buena mujer' often causes them to denounce, dehumanize, and divide her, as Marcelo, Alejandro, Roque, Diego, Luis, and Carlos are wont to do to Isabela and Ángela. Their male gaze is voyeuristic and self-serving, and although the female characters cannot avoid being looked upon, they can decide whether or not to accept and internalize this gaze. Thus, misogynist and feminist traits exist side by side in Mira de Amescua's play, which, I maintain, is more complex and deserving of study than many scholars previously assumed. Hopefully, this study of the male gaze in *La casa del tabur* will, to some degree, rescue it from neglect and open it up to new studies and dialogue.

WORKS CITED

- Anthony, Ruth. «Violante: The Place of Rejection.» *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 1993. 165-82.
- Castañeda, James A. *Mira de Amescua*. Boston: G. K. Hall, 1977.
- Dopico Black, Georgina. *Perfect Wives, Other Women*. Durham: Duke UP, 2001.
- Freedman, Barbara. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. «Concupiscencia.» *Diccionario Larousse del español moderno*. New York: Signet, 1983.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Ed. Elizabeth Wallace. Chicago: U of Chicago P, 1903.
- Mira de Amescua, Antonio. *La casa del tabur*. Ed. Vern Williamsen. Chapel Hill: U of North Carolina, 1973.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Rivera, Olga. *La mujer y el cuerpo femenino en La perfecta casada de Fray Luis de León*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2006.
- Villanueva, Juan Manuel. «El teatro de Mira de Amescua.» *Mira de Amescua: Un teatro en la penumbra*. Ed. Ignacio Arellano and Agustín de la Granja. Pamplona: U de Navarra, 1986. 363-81.
- Williamsen, Amy. «Reception as Deception: The Fate of Mira de Amecua's Theater.» *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*. Ed. Charles Ganelin and Howard Mancing. West Lafayette: Purdue UP, 1994. 309-23.



VINCENT MARTIN ¹

San Diego State University - vmartin@mail.sdsu.edu

Artículo recibido: 20/01/2012 - aceptado: 14/02/2012

STAGES OF THINKING: CALDERÓN'S METADRAMA OF THE MIND "FOR HENRY W. SULLIVAN, ACTUS IN AMICITIA"

RESUMEN:

En conformidad con el *arte de ingenio* esbozado por Gracián desde la Antigüedad hasta su propia modernidad naciente, Calderón funde el acto de conocer con el de crear, destacando el *concepto ingenioso* como encuentro íntimo entre el artista y el público. El dramaturgo convirtió las teorías sobre el *ingenium* y las imágenes estáticas de los libros de emblemas en personajes vivos que representaban los mismos procesos de pensamiento de los espectadores en el acto de pensar en los personajes y las acciones que estaban viendo. De esta manera, Calderón nos brinda una perspectiva nueva y singular sobre las operaciones creativas y cognitivas de la metáfora que difuminan las líneas entre la literatura y la filosofía.

PALABRAS CLAVE: Pensamiento, cognición, agudeza, *ingenium*, emblema, metáfora, puesta en escena

ABSTRACT:

In accord with the *arte de ingenio* traced by Gracián from Antiquity to his own nascent modernity, Calderón fuses the act of knowing with that of creating, underscoring the *concepto ingenioso* as an intimate encounter between artist and spectator. The playwright turned the theories of *ingenium* and the static images of emblem books into living char-

¹ Vincent Martin is Professor of Spanish at San Diego State University (USA). A specialist in early modern Hispanic literatures, he has published monographic studies on Calderón, such as *Calderón (1600-1681)* (Madrid: Ediciones del Orto, 2000) and *El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2002). He has published a critical edition of Sor Juana Inés de la Cruz's *Neptuno alegórico* (Madrid: Cátedra, 2009), he edited a Festschrift titled *Clarines de pluma. Homenaje a Antonio Regalado* (Madrid: Síntesis, 2004), and he has published student editions of seventeenth-century plays by Calderón and Sor Juana for American undergraduates. He has also written articles on Cervantes, Calderón, Sor Juana, and Unamuno, as well as essays on art, and he has produced numerous translations in the field of art, aesthetics, and cultural studies. He is currently managing editor of *Bulletin of the Comediantes*, and an associate editor of *Cervantes*.

acters that acted out the very thought processes of the spectators in the act of thinking about the characters and actions they were watching. In so doing, Calderón gives us a new and unique perspective on the creative and cognitive operations of metaphor that blur the lines between literature and philosophy.

KEY WORDS: Thought, cognition, *agudeza*, *ingenium*, emblem, metaphor, staging

At the dawn of modern thought, when René Descartes would redefine the notion of knowledge and the path to certainty through methodic doubt,² Pedro Calderón de la Barca casts myriad characters onto the stage of Christian existence where they are obliged to seek certainty or truth. In the secular plays, Calderón's characters seek knowledge through science, logic, and reason, only to find themselves in the grasp of skepticism, or even probabilism.³ In the religious plays, particularly in the *autos sacramentales*, characters follow the dead-end paths of empiricism and rationalism, which cannot lead them to their goal of truth as *aletheia*.⁴ In the *autos*, the resolution of the basic conflict of the limitations of human intelligence in the face of the divine takes the form of allegories, in which the playwright frequently personifies Faith and Understanding to visualize the inherent struggle between rational comprehension and what Baltasar Gracián called «ponderación misteriosa.»⁵

In accord with the *arte de ingenio* traced by Gracián from Antiquity to his own nascent modernity, Calderón fuses the act of knowing with that of creating,

² Doubt as the starting point for an existential quest for truth or certainty can be traced from St. Augustine's *De civitate Dei*—«Si enim fallor, sum» (XI, 26; 345)—to Descartes's *Principia philosophiae*: «Cogito, ergo sum» (3-4); it may be noted that Descartes's famous *cogito* appeared seven years earlier in French—«Je pense donc je suis» (32)—in the author's *Discours de la méthode*, originally published in 1637. For an excellent study of Descartes's inheritance of Augustine's project, see Menn.

³ For two magnificent analyses of skepticism and probabilism in early modern Spain, see Sullivan, especially chapter 1 («The Cultural and Intellectual Background of Spain in the Counter Reformation»), and Regalado, who deals at length with Descartes and Calderón as two very different, yet often uncannily comparable, thinkers.

⁴ For a discussion on *aletheia* as truth in Calderón's *autos*, see Martin, especially chapter 3 («Con los ojos de la fe») (61-89).

⁵ «Consiste el artificio de esta especie de conceptos en levantar misterio entre la conexión de los extremos, o términos correlatos del sujeto, repito causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada, que la satisfaga» (*Agudeza* 89). According to Gracián, there are two parts to this key form of *agudeza*: «la una es la ponderación, y la otra la razón que se da, y ésta es la principal» (*Agudeza* 89). Both Parker and Woods expand on May's interpretation of Gracián's *ponderación*, but Woods clearly marks a new path when he explains that «Gracian is using *ponderación* as synonymous with *encarecimiento*» («On Pondering» 642) and «that by *encarecimiento* Gracián means not wild over-statement but a justifiably heightened expression.» («On Pondering» 643).

underscoring the *concepto ingenioso*⁶ as an intimate encounter between artist and spectator. In this sacramental theater, the Ingenio is brought to life through the personification of that human faculty that, paradoxically, both creates and encounters novel correspondences, a combination that Paul Ricoeur would rediscover centuries later when considering the metaphor both «living» and «paradoxical.»⁷ Calderón, as we shall see, energizes early modern discussions and static images on wit and mental activity, and thus breathes new life into the *conceptismo* and *arte de ingenio* that form the very heart and soul of Spanish baroque art and thought.

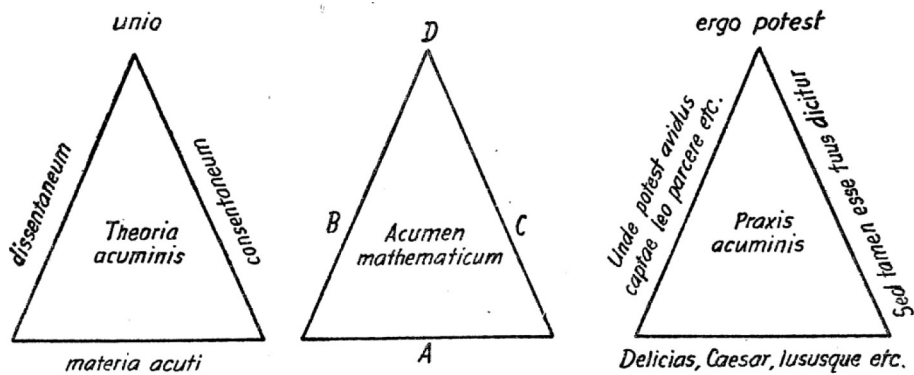
Seventeenth-century writers and visual artists would give the mind's inventive faculty (wit) a prominent place in their aesthetic projects, as traditional rhetorical terms were revised and given nuanced senses under the category of *ingegno* in Italy and *ingenio* in Spain. Alexander Parker reminds us that this early seventeenth-century aesthetic shift toward wit was preceded by «the influence of Martial and the rise of the epigram» (xxxii), and that «the subject of Wit and its definition was widely discussed in Jesuit academic circles» (xxxiii). A case in point would be Casimir Sarbiewski's *De acuto et arguto sive Seneca et Martialis*, which uses a Pythagorean model for formulating wit, and is the result of a course on Martial that Sarbiewski delivered in 1626 or 1627 at the Jesuit Academy in Polotsk.⁸ Sarbiewski backs his definition of *acutum* and *argutum* on his exhaustive readings in Latin and Greek that sought to define these terms, and also on his serious discussions on the matter in Poland, Germany, France, and Italy: «An *acutum* is a saying in which something consistent is linked together with something inconsistent, in other words, a compatible incompatibility, or an incompatible compatibility.»⁹

⁶ Hidalgo-Serna defines this useful expression when he writes: «La dimensión filosófica del ingenio graciano se asienta sobre el concepto ingenioso, es decir, sobre el acto de percibir y constatar conexiones reales, y no correspondencias lógicas» (*Pensamiento* 69).

⁷ «Metaphor is living by virtue of the fact that it introduces the spark of imagination into a 'thinking more' at the conceptual level. This struggle to 'think more,' guided by the 'vivifying principle,' is the 'soul' of interpretation.» (303); Ricoeur recognizes the paradox that the «concept of imagination, in the context of a theory of metaphor centered around the notion of semantic innovation» is, at the same time, a «logic of discovery» (22).

⁸ Blanco, Woods (*Gracián*), and Pring-Mill have all looked at various aspects of Sarbiewski's notion of wit in terms of Gracián's work. Pring-Mill is certainly right in suggesting that «it does not seem beyond the bounds of possibility that Gracián may have heard of Sarbiewski's earlier lectures (given in Rome in 1623) through fellow Jesuits» (158).

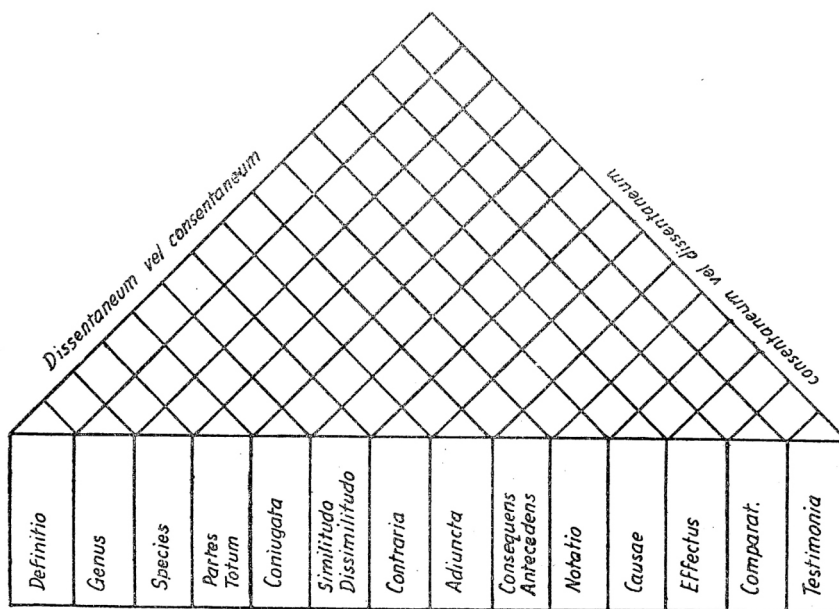
⁹ «Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia» (10).



Unde potest avidus captae leo parcere praedae?
Sed tamen esse tuus dicitur: ergo potest².

Sarbiewski, *De acuto et arguto* (6).

TRIPLEX MODUS INVESTIGANDORUM ACUMINUM EX TRIPLICI LOCORUM COMPARATIONE



15 Comparatur vel res cum locis, vel duo loci eiusdem ordinis, vel duo loci diversi ordinis.

Sarbiewski, *De acuto et arguto* (14).



Frontispiece to Tesaurus's 1670 edition of *Il cannocchiale aristotelico*.

In this intellectual environment, Spanish Jesuit Baltasar Gracián's far-reaching *Arte de ingenio* of 1642—expanded in 1648 to *Agudeza y arte de ingenio*—built on these Jesuit discussions of the simultaneous production of concord and discord as the basis for wit, and he followed and expanded on Matteo Peregrini's *Delle Acutezze* of 1639 to put literary theory in direct contact with contemporary literature and real life experiences, mixing commentary with personal anecdotes. While Gracián refers extensively to Martial, his treatise gives clear preference to the modern literary production in Spain, Italy, and Portugal, with Luis de Góngora held as the exemplary poet of wit. Italian Jesuit Emanuele Tesauro's *Il cannocchiale aristotelico* represents another brilliant contribution to this aesthetic program begun by Peregrini and Gracián, but Tesauro, as his title suggests, reads metaphor theory through the prism of Aristotle; he does not relate his theory directly to contemporary life and literature in the way that Gracián does. Gracián's treatise is unique not only in its systematic ordering of wit and concepts, but also in its focus on early modernity and its intimate connection with his audience, and this is perhaps the most relevant dimension of his work for our analysis of Calderón's poetico-dramatic project.

In terms of visual imagery, Richard Dimler has demonstrated that «17th-century Jesuit emblem theory was influenced by the rise of rhetorical *innovatio*, by the use of the so-called *stylus argutus* or *concisus*, and by the attic movement which began in the 16th and continued into the 17th century» (209). By «attic movement,» Dimler is referring to the shift from the complex, oratorical style of Cicero to the concise, epigrammatic style of Seneca. Dimler points out that a highly visible group of Jesuit thinkers and emblematisers, such as Athanasius Kircher or Claude-François Ménestrier, emphasized the concept of *ingenium* in the emblem. Illustrative in this regard is Peter Paul Rubens's allegory, created for the title page of Italian Jesuit Silvestro da Pietrasanta's *De symbolis heroicis*, in which, as Pietrasanta explains: «*Ingenium* receives from Art and Nature the material necessary for inscribing the 'heroic symbols'.»¹⁰ But this emblem theory was not restricted to the Jesuits, of course. Cesare Ripa, for example, in his monumental *Iconologia*, visualizes the *Ingegno* itself, offering the following verbal description: «*Ingegno* is that power of the spirit that makes man naturally quick and able to understand those branches of knowledge (*scienze*) to which he applies himself in will and in deed»; Ripa adds that the arrow, on the verge of being shot from the bow, shows the *Ingegno*'s «investigation and wit.»¹¹ Calderón, who received a

¹⁰ «*Ingenium*, hinc a Natura, hinc ab Arte materiam accipiens, ad scribenda Symbola Heroica» (576). Pietrasanta's explanation appears in the book's «Index Diversarum Iconum.»

¹¹ «*Ingegno* è quella potenza di spirito, che per natura rende l'homo pronto, e capace di tutte quelle scienze, ond'egli applica il volere, e l'opera... L'arco, e la frezza in atto di tirare, mostra l'investigazione, e l'acutezza» (239).



Title page to Pietrasanta's *De symbolis heroicis*.



con attenzione in atto di tirare.

Ingegno è quella potenza di spirito, che per natura rende l'homò pronto, e capace di tutte quelle scienze, ond'egli applica il volere, e l'opera. Gioiune si dipinge, per dimostrare, che la potenza intellettiua non inuechia mai.

Si rappresenta con la testa armata, & in vista fiero, & ardito, per dimostrare, il vigore, & la forza.

L'aquila per cimiero dinota la generosità, & sublimità sua; perciò che Pindaro paragona gli huomini di alto ingegno à questo ucello, hauendo egli la vista acutissima, & il volo di gran lunga superiore à gli altri animali volatili.

Si dipinge nudo e con l'ali di diuersi colori, per significare la sua velocità, prontezza nel suo discorso, & la varietà dell'inuentioni.

L'arco, e la frezza in atto di tirare, mostra l'inuestigazione, e l'acutezza.

Jesuit education in Madrid, turns these new textual and emblematic theories on *ingenium* into *tableaux vivants*, and this is the intellectual and aesthetic context necessary to read the playwright's weighty contribution to this tradition that blends the fields of literature and philosophy through the creative and cognitive processes of metaphor.

At an interdisciplinary symposium titled «Metaphor: The Conceptual Leap,» sponsored by the University of Chicago in 1978, Paul de Man presented his now renowned essay «The Epistemology of Metaphor,» which argues that figurative language itself is responsible for dissolving the fine line between literature and philosophy, and that «the relationship and the distinction between literature and philosophy cannot be made in terms of a distinction between aesthetic and epistemological categories» (28). At the same conference, Paul Ricoeur followed a similar line of thought in his paper titled «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling,» which makes the point that «there is a structural analogy between the cognitive, the imaginative, and the emotional components of the complete metaphorical act» (157). These questions which dig into the cognitive and epistemological elements of metaphor, questions which ground postmodern metaphor theory, are the same questions that root the pre-Enlightenment *arte de ingenio* of Gracián and Calderón, whose texts display the inner workings of the mind and the human cognitive faculty in thought, word, and action through concept, wit, and metaphor. In a solid reassessment of Gracián's thought, Emilio Hidalgo-Serna highlights «la triple 'fuerza' (agudeza) del ingenio humano»:

- el arte cognoscitivo-filosófico del pensamiento ingenioso y la función lógica del concepto («agudeza de concepto»);
- la agudeza estético-literaria («agudeza verbal»); y
- la aplicación práctico-moral del ingenio («agudeza de acción»), que constituye el centro de gravitación de su filosofía moral. (*Pensamiento* 5)

While Gracián has been recovered within the philosophical tradition of postmodernity, literary and philosophical studies seem to have short-shrifted the question of Calderón's *pensamiento ingenioso*, particularly as exemplified in his *autos sacramentales*, where we see early modern metaphor theory played out through the personifications of Ingenio, Pensamiento, Entendimiento, as well as Duda, Naturaleza Humana, and other similar extensions of the human condition performing their duties of creation and interpretation on the critical stages of life.¹²

¹² Hidalgo-Serna is quick to dismiss Calderón's sacramental allegories from the Humastic program of Vives, Gracián, and Vico: «La incoherencia calderoniana radica en querer significar en un lenguaje metafórico común, no sólo el ser del mundo histórico, sino también el ente religioso y teológico. Si la teología

As a point of departure for a meaningful analysis of Calderón's stage mechanics of the mind, we must look into the dramatic relationship between the personifications of Ingenio and Pensamiento in Calderón's autos, clearly distinguishing between the human faculties of *ingenio* and *entendimiento*. Calderón dramatizes the rhetorical relationship between *ingenium* and *iudicium* that had been theorized in the sixteenth century, but Calderón is in line with Gracián's program, which is quite different from that of the Humanists of the previous century. This point is lost on Curtius, who does not distinguish between Valdés and Gracián in this regard (Curtius 297), but it is not lost on Maldonado de Guevara, who cracked the code of the Cervantine sense of «ingenioso hidalgo» by tracing it back to the characterology that underscored the Humanistic psychology of Huarte de San Juan's *Examen de ingenios*.¹³ Nor is the point lost on Pozuelo Yvancos, who astutely hits the mark when he writes: «Cuando Gracián habla de juicio y de ingenio, piensa en algo diferente a lo que pensaba por ejemplo Juan de Valdés, quien en su *Diálogo de la Lengua*, escribía: 'El ingenio halla qué dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla y pónelo en el lugar que ha de estar, de manera que de las dos partes del orador, que son invención y disposición (que quiere dezir ordenación), la primera se puede atribuir al ingenio y la segunda al juicio'» (134). While Calderón is in line with Gracián's break from the sixteenth-century rigidities regarding the proper place of *ingenium* and *iudicium*, the playwright brings that new relationship to life by creating contemporary personifications of these human extensions who interact with one another in Madrid's public square, not only as visualizations of the human thought process, but as the thought process of his very spectators in the act of thinking about the Eucharistic dimensions of his play while watching. In *Amar y ser amado y Divina Filotea*, the figure of Entendimiento directs the following

y la ontología constituyen la afirmación de una *religatio* no ligada al tiempo y al espacio histórico, después de ser abstraída y olvidada la materia, el ente quedará desligado del *verbum* originario y del *sermo* propio que pueden significar el ser singular y sus nuevas circunstancias. En el auto sacramental la metáfora pierde la fuerza iluminante y filosófica para asumir la función escolástica de servir a la ilustración del mundo religioso. Del escenario sacro desaparece la correlación histórica del *verbum* con la *res*, no hay más que la llamada de la necesidad y la argumentación viene impuesta y resuelta apriorísticamente por la teología sin la intervención del hombre» («Vives» 82).

¹³ For more on Cervantes's debt to Huarte de San Juan, see Salillas. On the other hand, Hidalgo-Serna points out that, for Vives, «*ingenia* are examined both for their subject matter and for their modes of action' (*spectantur rursus ingenia in materia atque actione*)» («*Ingenium*» 234), and that Huarte's «misreading» of Vives's *ingenium* is significant: «If we confuse the mode of action of *ingenium* with its subject matter, we lose the meaning of the faculty of *ingenium* as a creative, inventive, cognitive, and practical mode of action. An example of such a[n] error appears in Huarte's *Examen de ingenios* (1575), a work that without Vives' *De tradendis disciplinis* (1531) is impossible to understand. In the subtitle of Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias. Donde se muestra la diferencia de habilidades que ay en los hombres y el genero de letras que a cada uno responde en particular* (Baeza, 1575), the full disregard of *ingenium*'s manner of operating strikes us» («*Ingenium*» 240n 32).

words to Ingenio, clearly influenced by the aforementioned distinction between *ingenium* and *iudicium*:

nos apartaron los genios,
tú a inventar y yo a elegir;
a cuya causa nos dieron
de Entendimiento a mí el nombre,
como a ti el nombre de Ingenio. (1783)

Nevertheless, the function of the Ingenio is not always limited to the act of inventing; in fact, at times, it adopts the act of selecting, previously considered the terrain of understanding. Gracián pointed out this flexibility in his treatise: «Es de notar, que unas veces discurre el ingenio por invención; otras, por elección, así que no siempre inventa» (*Agudeza* II; 228). It is precisely this duality of the discourse of *ingenio* that grounds the mutable nature of this personification, and which makes him such a compelling «actor» in the complex and ever-changing drama of human existence.

The figure of Pensamiento also has a twofold role which vacillates between the imagination and the act of thinking proper, and at times he seems to erase the distinction between one and the other. Pensamiento tends to appear as the *gracioso*, and he is even portrayed as a *loco*, unable to be controlled by reason.¹⁴ In the auto *El día mayor de los días*, the figure of Ingenio directs the following lines to his own Pensamiento, who on this occasion is fused with the notion of free or unrestrained imagination:

Ya sé que eres loco y no
loco de atar, pues no hay cuerda
imaginación que tú
no rompas. (1637)

Such oppositional forces between the intellect and the wild imagination of the human psyche almost anticipate the Romantic spirit that led to Goya's famous

¹⁴ In chapter 4 («El vicio de la lujuria») of his *Tratado de la victoria de sí mismo*, Melchor Cano describes this very same nature of *pensamiento* that Calderón would personify in his theater a century later. Cano explains that lust begins in the senses and, if this pleasure (*deleite*) is not nipped in the bud in this first stage (i.e., the external senses), it will continue on to the second stage, «que algunos llaman cogitativa, otros imaginativa, do se anidan las malas representaciones, en las cuales el pensamiento, detenido con deleitarse en lo que piensa, tiene por nombre en las escuelas cogitación morose... El segundo grado es en la cogitativa, quando la voluntad casi de propósito disimula y deja el pensamiento torpe perseverar con su deleite, en que peligran a las veces las mujeres viudas, por la memoria de las obras pasadas con sus maridos» (307).

etching *El sueño de la razón produce monstruos*. Through these two characters, Ingenio and Pensamiento, Calderón achieves the same dynamic relationship between galán and criado that makes up the staging practices of the *comedia*, thus opening the vital space for the essence of the philosophical question, which is dialogue, conversation, theater as inner reflection. And it is worth recalling that Cervantes sends Don Quijote back to his village after an initial sally, to find in Sancho, not only a servant, but perhaps more important, a worthy interlocutor for the numerous conversations that would also render the Don «ingenioso.»

In *Obrar bien que Dios es Dios*, an existential play staged within the auto *El gran teatro del mundo*, the entire action is reduced precisely to the experiment or test of charity of each character, and to the conversation between the characters, an action suggested by the King to lessen the burden of the common path of the actors:

Supuesto que es esta vida
una representación,
y que vamos un camino
todos juntos, haga hoy
del camino la llaneza,
común la conversación. (214)

After the death of each character, the spontaneous company does not know what to do, since there is of course no libretto in the theater of life. El Rico insists time and again that what they must do is: «Volver / a nuestra conversación» (215, 216, 217). In this metarepresentation, conversation is staged as imagination and improvisation, acts that shape the thought visualized here through the allegorical dialogue in the drama of human life. Almost prefiguring Heidegger's view that «only when man speaks, does he think—not the other way around» (16), Calderón creates a dialogic arena that opens a space for the interior monologues and streams of consciousness that both are, and lead to, the act of «thinking.»¹⁵

¹⁵ Hidalgo-Serna underscores Vives's «essential connection between *ingenium* and speech. In both *De Disciplinis* and *De ratione dicendi*, Vives starts from an unchanging assumption: 'All human societies are mastered and held together by two things in particular: justice and speech' (*humanae omnes societates duabus potissimum rebus vincuntur ac continentur, justitia et sermone*)» («*Ingenium*» 235). Calderón inherits Vives's focus on the interrelatedness of *ingenium* and *sermo* (speech, conversation), and this connection finds its way into Heidegger's ontological program. In all three thinkers, there is an intimate link between human thought/existence and the social sharing of conversation. Gracián mirrors this idea: «Es el hablar efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa. ... De suerte que es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los coraçones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas» (*Crítico* 68-69).

When performing together on the boards of these allegorical pieces, in this «great theater of the world,» Ingenio and Pensamiento execute emblematically, in flesh and blood, the Calderonian conception of thinking as the method or path to knowledge. The staging of their actions prepares the ground for modern ideas that consider thought an action or reaction that is brought about as a result of our awareness of our circumstance in a world full of uncertainties, what José Ortega y Gasset called «saber a qué atenerse.» Resuscitating the etymological sense of the word «drama,» from the Greek *drao* (to do or act), Ortega defines thought thus: «Pensamiento es cuanto hacemos—sea ello lo que sea— para salir de la duda en que hemos caído y llegar de nuevo a estar en lo cierto» (530). Doubt as a foundation for modern thought led Descartes to his famous *cogito*, and Calderón, although toward quite different goals, is fond of subjecting his characters to a quest for certainty through *monodiálogos* with his own conscience. In various *autos*, Calderón identifies the reason for doubt with the personification of Ingenio, and this methodic doubt is understood as the first step toward knowledge through dialogue or conversation with the personification of Pensamiento.

In spite of the clichés that have pigeonholed Calderón as a logico-rational scholastic, the playwright stages the act of thinking as a challenge that transcends all logic and rationalism, an epistemological doctrine that our poet associates more with the Protestants in the North. Exemplary in this regard is the aforementioned auto *El día mayor de los días*, whose plot emerges from the doubt that, like thought itself, takes the form of an inner struggle that is externalized through dialogue or conversation. The play opens with the personification of the Ingenio, a pre-Christian Greek philosopher, reading a passage from the Gospel of John (12.24-25) in Calderón's translation from the Latin: «Si el grano / no muere, que cae en la Tierra... / [...] / Si no / se corrompe, solo él queda» (1636). The character suspends judgment, confused between this written text and the hymns sung by the personification of Music: «Día de todos los Días / contiene edades eternas» (1636). Ingenio finds himself in a state of confusion or doubt between the written word and the living word, and this quest for certainty leads him to his own Pensamiento. Ingenio comprehends the scholastic-Aristotelian deductive categories of the written text («ser la corrupción de uno / generación de otro»), an Aristotelian question of corruption and generation that Juan de Santo Tomás had also tackled in his *Naturalis Philosophia tertia pars* of 1633,¹⁶ but the character ignores the spiritual or «mystical» sense that reveals that, through his death, Christ makes himself accessible to all. In a word, this philosophical character confronts the challenge of abandoning rational thought and undertaking a type of thought that is *ingenioso*, allegorical, and syncretic, and which is, of course, that of Calderón.

¹⁶ Arellano and Zugasti date Calderón's *auto* to 1678 (7).

Ingenio asks to be left alone to reflect on these texts, but he suddenly undergoes a change of heart, fearful of that solitary inner struggle that is rational and individualist thought, the antithesis of the conversation that symbolizes the community spirit of Catholic life:

Dejadme solo; mas no,
que al que desvelado piensa
dejarle solo, es dejarle
a batallar con sus penas. (1637)

He immediately reconsiders that the «company» that Music gives him (as the chorus of faith), can help him in his synthetic exegesis between the two laws; that is, Music, as the Tradition of the Church, can serve him as the ultimate decoder of texts, although the Ingenio still does not recognize his own words and actions in such Tridentine terms. What he does recognize is his ability to seek out and create correspondences among seemingly disparate elements, precisely the underlying notion of Gracián's *arte de ingenio*:¹⁷

Dejadme solo; mas no
tan solo que hacer no pueda
deste libro y de este canto
paridad a entrambas letras. (1637)

Calderón underscores the dialectic or «monodialogic» process that grounds all thought or doubt; a bit later, Ingenio alludes to his doubt thus: «¿quién puede / vencer esta interior lid?» (1652). The solitude of thought-doubt leads him nowhere, and therefore the personification of Pensamiento appears in this and various allegorical plays to dramatize the dialogue that represents the path to knowledge. Ingenio confesses that, on his own, «no puede hallar el Ingenio / convención a tan opuestas razones,» and he listens to his own logico-rational limitations expressed by his own Pensamiento, a *gracioso* who mocks the rational and individualist process that attempts to understand that which transcends the limits of reason: «no pienses / penetrar lo que piensas» (1637).

Human thought cannot reach a synthetic exegesis of texts that the Ingenio attempts to comprehend rationally, since the message of Christ crucified is a «stumbling block» and «foolishness» for non-Christian beliefs and philosophies, but for those «called to Christ,» it is the true «wisdom of God» (1 Corinthians 1.23-24). Calderón allegorizes in his *gracioso* Pensamiento, and also in many secular plays,

¹⁷ Hidalgo-Serna notes this critical element of comparison in Vives's concept of *ingenium* («*Ingenium*» 232-33).

the same idea that Gracián expressed in his *Oráculo manual*: «Hace concepto el sabio de todo, aunque con distinción cava donde hay fondo y reparo, y piensa, tal vez, que hay más de lo que piensa; de suerte que llega la reflexión adonde [no] llegó la aprehensión» (*Oráculo* 154). Both writers create in their characters and in their respective audiences that allegorical reflection where the light of reason falls short. The difference is that, for the playwright, at least in his *autos*, the concept that is created must always be grounded in faith, since not even the Ingenio is able to fathom the mysterious depths of God.¹⁸

The *convención* or accord that Ingenio seeks is what Gracián calls «artificio conceptuoso», which consists of «una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento» (*Agudeza* I; 55). Precisely this process of correlating the «knowable extremes», although still unknown by the personification of the Ingenio, will shape our interpretation of the allegorical action of the *auto*, which the introspective protagonist signals to us. From our «reading» of the piece, then, the Ingenio is the personification of our own cognitive faculty, while he represents, at the same time, Calderón's creative faculty. The two *ingenios*, that of the audience and that of the artist, meet in the representational space of the allegorical concept in which God is revealed in «the theaters of time», where man comes to know the Eternal, and himself. Friedrich Nietzsche remarked on this same common space, in terms of the ancient Greek chorus, calling it the «dramatic protophenomenon: to see oneself transformed before one's own eyes and to begin to act as if one had actually entered into another body, another character» (64). Hans-Georg Gadamer would put this into even more provocative terms by calling this phenomenon the «communion» between the stage and the spectator (101-34). It is in this sense that Calderón rips contemporary theories on wit and thought from the page to give them life as the hermeneutical doppelgänger of both artist and audience.

Calderón plays with the very search for allegories (or correlations) for the *autos sacramentales* that celebrate the Feast of Corpus Christi, making the Ingenio ask how it is possible that he has not had «noticia de tales señas / hasta ahora» (1637). His Pensamiento responds with a witty self-awareness of his festivo-dramatic circumstance: «como cada año / por este tiempo te empleas / en buscar alegorías, / hasta este no caíste en esta» (1637). In *El héroe*, Gracián writes: «es el ingenio esfera de la agudeza» (*Héroe* 12), a sphere that corresponds exactly to the search for allegories, as explained by Pensamiento in Calderón's *auto*. The art of seeking concepts or allegories is the «agudeza de ingenio», which Gracián calls «la valentía

¹⁸ For a discussion of Calderón's personification of Fe as an interlocutor with human thought, see Martin, chapter 6 («No hay instante sin milagro») (152-83).

del entender» (*Discreto* 49). In Calderón's staging of this aesthetic, we see a highly modern technique that meshes theory and practice, philosophy and literature, in a theater that offers the varied audience true participation in the complex process of communal creation and interpretation.

The problem of the limitation of human knowledge that confuses so many philosophical characters on Calderón's stage was a prime concern to Gracián, who glosses the inscription on the portico of the Temple of Apollo at Delphi, *gnothi sauton* (know theyself), as «Conocerse y aplicarse,» and he guides the reader along the right road: «Comience por sí mismo el Discreto a saber, sabiéndose» (*Discreto* 51). Swiss theologian Hans Urs von Balthasar, in his magnificent five-volume study titled *Theo-Drama*, has commented on this famous Greek phrase: «In its original meaning, the Delphic Oracle contains an admonition to man to consider God and be aware of his human limitation. This is how the poetic and philosophical literature of Greece, right up to and including the stoics, interpreted the inscription» (487). In Calderón's *No hay más fortuna que Dios*, the personification of Bien, addressing Justicia, explains that his unveiling in the theater is a «visible means» for man to act correctly along his cognitive path:

Aunque noto
que intrínsecamente oculto
me traje siempre el embozo,
si para Gloria de Dios
hoy tu concepto ingenioso
me ha menester descubierto,
a servirte me dispongo. (621)

As he reflects upon the Eucharist in terms of salvation history, Calderón invents an «ingenious concept» that opens the way for the allegorical development of visible images or representations that act as signs along what St. Bonaventure called «the mind's road to God» (*Itinerarium mentis in Deum*). The method is almost identical to the one adopted by Gracián when he writes: «Comunícate el alma noblemente produciendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propiamente el conversar» (*Criticón* 69). The difference is that Calderón visualizes those «conceptual images» on the stages of his autos as if they were the very conceptual boards in the mind of his spectators. Here we see an enormous advancement in the dramatic art of Calderón, for he combines the exterior spaces of representation with the interior spaces of fantasy or imagination, as he stages characters who play with the multiple dimensions of thought while representing the very act of thinking.

In *El día mayor de los días*, Calderón repeats the rational limitations of Ingenio as understanding before questions of faith, by placing this character in a dialogue with the personification of Noche, who allegorizes his own Sin:

INGENIO ¿Quién eres
 tú para que me embaraces
 el paso?
NOCHE La Culpa soy,
 de tu ignorancia bastante
 rémora para que no
 oses ni verle ni hablarle.
INGENIO ¿Cuándo fueron del Ingenio
 Culpas las dificultades?
NOCHE Cuando tocaron en Fe. (1655)

The playwright casts the Ingenio toward that gnoseological admonition regarding God and human limitation, the *gnothi sauton* that only reveals all its ontological implications in the context of the dramatic tension between revelation and faith, which St. Paul called the «economy or fellowship of the mystery» (Ephesians 3.9), and which St. Jerome translated as *dispensatio sacramenti*. Ingenio approaches the personification of Tiempo—who actually represents eternity, rather than time—to help him resolve the confusing mix of Old and New Testaments that can only be comprehended through allegory, leaving behind the deductive procedure of reason, and relying on the inductive procedure of the mystical «experience,» the experience of faith: «a consultar tu experiencia / mi Pensamiento me traiga» (1639). Sacred history is incomprehensible to metaphysics, which is precisely the conflict that grounds the allegorical plot of this auto. Tiempo explains the exegetical process in light of the figurative plane, the allegorical praxis that synthesizes all times and all places, not within a causal process, but within an eternal, vertical time:

Aunque en ese literal
sentido la Historia Sacra
al Grano de aquesta Siembra
Grano de Trigo le llama,
no es por ser Grano de Trigo,
sino por hacer más clara
la Inteleigencia, poniendo
en la cosa más usada
el ejemplo; pues si de ese
literal sentido pasas
al alegórico y luego

el Espíritu levantas
 al Místico, hallarás que
 la Semilla de quien habla
 el Texto, no es la Semilla
 material, sino tan alta
 Divina Semilla, que es
 no menos que la Palabra
 de Dios. (1639)

Tiempo, as God's warden, becomes an ingenious stage director that depends on the didactic wit of the representational experience, and not on reason, to achieve his hermeneutical objective: «quizá te dirán más / sus señas que mis palabras» (1640). It is the power of the representational image and not rational discourse that reveals the mystery of Christ to the Ingenio and to the audience of Madrid. The rest of the *auto* consists of the mounting of scenes from sacred history—Adam, Moses, Emmanuel (Christ)—in the allegorical theater of Time (i.e., eternal present), where: «no hay tiempo para él pasado / ni futuro, de manera / que tiempo presente es todo» (1638).

Although the Ingenio is the protagonist of only a handful of *autos* and *loas*, the human faculty that he represents extends throughout Calderón's sacramental theater. In *A Dios por razón de Estado*, the Ingenio—allegorical personification of Pseudo-Dionysius the Areopagite, dressed as a Spanish gentleman of the seventeenth century—dialogues with his «loco» Pensamiento to attempt to decipher that inscription on the altar described in the book of Acts of the Apostles: «Ignoto Deo» (Acts 17.23). But the personification of Gentilidad responds opportunely: «que en materias de Fe, solo / toca callar al Ingenio» (854). Unlike Gracián's *ingenio*, the personification of Ingenio in Calderón sets out from reason, only to discover through his experiences the limitations of this and every other strictly human method. The intellectual failure leads him to embrace the analogies or correspondences rooted in faith. Hence, Calderón looks deeply into the *arte de ingenio*, amplifying the ontotheological backdrop of the human faculty. The playwright stages an allegorical debate between Gentilidad («Yo no he de creer que haya / Dios pasible») and Ingenio («Yo que haya ignorado Dios / tampoco creeré»), and between the two he places Pensamiento («Dando vueltas entre los dos»). Gentilidad and Ingenio comment on the fickleness of Pensamiento: «¡Oh cuál anda entre los dos / vacilando el Pensamiento!» (855-56). Such visualizations in the *autos* clearly take advantage of the kinetic energy of the theater to stage the thought process in a meaningful and relevant way for Calderón's diverse audience of nobles, theologians, and the illiterate masses. In the face of the offenses of the pagan gods, Ingenio considers that

en lo pecaminoso
 no es posible haber misterio
 que a la razón natural
 no repugne; pues más cierto
 es de un Dios, en los delitos,
 quitarlos que cometerlos. (857)

What follows is a list of gods and their transgressions, specifically concerning a factor that does not appear in Greek religion or mythology, namely, sin. Gentilidad, offended, attempts to drag Pensamiento with her, a dramatic moment in which Pensamiento emphasizes Calderón's own *ingenio* and *agudeza*:

GENTILIDAD	Ven, Pensamiento, conmigo; deja ese loco.
PENSAMIENTO	No puedo ir tras ti.
GENTILIDAD	¿Por qué?
PENSAMIENTO	Porque la agudeza soy del Ingenio; tras la natural razón me arrebató el Pensamiento. (857)

Here we see Pensamiento split into two simultaneous roles: that of Pensamiento, and that of Ingenio's *agudeza*. The Ingenio responds to Gentilidad's temptation by reeling in his Pensamiento, since he is needed in the task of discerning the issue of that unknown and passible god that is the object of his contemplation:

INGENIO	Ea, Pensamiento, vamos.
PENSAMIENTO	¿Dónde hemos de ir?
INGENIO	Trascendiendo (supuesto que no se da en lo alegórico tiempo ni lugar) todos los ritos, hasta que halle ley en ellos de un Dios que, ignoto y pasible, le cuadre a mi entendimiento. (857)

The playwright contextualizes his aesthetics within the sacramental theology that underlies his Eucharistic pieces. Throughout these plays, there is an insistence on the idea that thought, whether rational or *ingenioso*, cannot penetrate the mystery of Christ. For that, only a Christian thought, deeply rooted in faith and dialogue,

and actively engaged with the creative and cognitive dimensions of metaphor, will reveal the hidden truth.

Seventeenth-century Spanish art and thought center on a secular trinity of *concepto*, *agudeza*, and *ingenio*, and the role of Calderón on this stage of early modern metaphor theory cannot be overstated. The poet-playwright turned the theories of treatises and the static images of emblem books into living characters that acted out the very thought processes of their spectators in the act of thinking about the characters and actions they were watching. In so doing, the author gives us a new and unique perspective on the creative and cognitive operations of metaphor that blur the lines between literature and philosophy. A reassessment of Calderón's various personifications of the mind in the act of creating and discovering novel correspondences among seemingly disparate objects can certainly open new critical paths of inquiry into the theoretical, poetic, and emblematic works that exemplify the Spanish baroque and its legacy in postmodern metaphor theory. Perhaps of even greater interest to the reader/spectator, those personifications can offer profound insight into that age-old adage: «know thyself.» If Dante's *Purgatorio* is a «drama of the mind,» as Francis Fergusson has felicitously called it, then we can surely consider Calderón's *autos* under the rubric of «metadrama of the mind.»

WORKS CITED

- Arellano, Ignacio, and Miguel Zugasti, eds. *El día mayor de los días*. By Pedro Calderón de la Barca. Autos Sacramentales Completos 45. Teatro del Siglo de Oro. Pamplona: U of Navarra; Kassel: Reichenberger, 2004.
- Augustine. *De civitate Dei*. Vol. 1. Leipzig, 1825.
- Balthasar, Hans Urs von. *Theo-Drama. Theological Dramatic Theory*. Vol. 1. *Prologomena*. San Francisco, Ignatius, 1988.
- Blanco, Mercedes. *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. Bibliothèque Littéraire de la Renaissance. Série 3. Num. 27. Paris: H. Champion, 1992.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas*. Vol. 3. *Autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1967.
- Cano, Melchor. *Tratado de la victoria de sí mismo. Obras escogidas de filósofos*. Ed. Adolfo de Castro. BAE 65. Madrid, 1873. 303-24.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. Boll. Ser. 36. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Ed. Etienne Gilson. 6th ed. Bibliothèque des Textes Philosophiques. Paris: J. Vrin, 1987.
- . *Principia philosophiae*. Amsterdam, 1644.
- De Man, Paul. «The Epistemology of Metaphor.» *On Metaphor*. Ed. Sheldon Sacks. Chicago: U of Chicago, 1978. 11-28.
- Dimler, G. Richard. «*Imitatio, Innovatio* and Jesuit Emblem Theory.» *European Iconography East and West*. Selected Papers of the Szeged International Conference June 9-12, 1993. Ed. György E. Szönyi. Leiden: Brill, 1996.
- . *Principia philosophiae*. Amsterdam, 1644.
- Fergusson, Francis. *Dante's Drama of the Mind: A Modern Reading of the Purgatorio*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2nd rev. ed. Trans. and rev. by Joel Weinheimer and Donald G. Marshall. New York: Crossroad, 1989.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. 2 vols. Clásicos Castalia 14-15. Madrid: Castalia, 1969.
- . *El criticón*. Ed. Santos Alonso. Letras Hispánicas 122. Madrid: Cátedra, 1993.
- . *El héroe; El discreto; Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Luys Santa Marina. Clásicos Universales Planeta 83. Barcelona: Planeta, 1990.
- Heidegger, Martin. *What is Called Thinking?* Trans. and intro. J. Glenn Gray. New York: Harper & Row, 1968.
- Hidalgo-Serna, Emilio. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: El «concepto» y su función lógica*. Trans. Manuel Canet. Autores, Textos y Temas. Humanismo 2. Barcelona: Anthropos, 1993.
- . «*Ingenium* and Rhetoric in the Work of Vives.» *Philosophy and Rhetoric* 16.4 (1983): 228-41.

- . «Vives, Calderón y Vico. Lenguaje metafórico y filosofar ingenioso.» *Cuadernos sobre Vico* 2 (1992): 75-88.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. Guillermo Serés. Letras Hispánicas 311. Madrid: Cátedra, 1989.
- Juan de Santo Tomás. *Filosofía Natural*. Trans. Clemente Fernández. *Los filósofos escolásticos de los siglos XVI y XVII. Selección de textos*. Ed. Clemente Fernández. BAC 472. Madrid: BAC, 1986. 1010-31.
- Maldonado de Guevara, Francisco. «Del 'Ingenium' de Cervantes al de Gracián.» *Revista de Estudios Políticos* 100 (1958): 147-66.
- Martin, Vincent. *El «concepto» de representación en los autos sacramentales de Calderón*. Intro. Fernando R. de la Flor. Autos Sacramentales Completos 36. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 72. Pamplona: U of Navarra; Kassel: Reichenberger, 2002.
- May, Terence E. *Wit of the Golden Age: Articles on Spanish Literature*. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 2. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Menn, Stephen. *Descartes and Augustine*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Basic Writings of Nietzsche*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 2000.
- Ortega y Gasset, José. *Apuntes sobre el pensamiento*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- Parker, Alexander A. «'Concept' and 'Conceit': An Aspect of Comparative Literary History.» *Modern Language Review* 77.4 (1982): xxi-xxxv.
- Pietrasanta, Silvestro da. *De symbolis heroicis*. Antwerp, 1634.
- Pozuelo Yvancos, José María. «La Agudeza y arte de ingenio, primera neorretórica.» *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001)*. Actas I, Congreso Internacional «Baltasar Gracián, Pensamiento y Erudición» (Huesca, 23-26 de mayo de 2001). Ed. Aurora Egido et al. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2004. 133-49.
- Pring-Mill, Robert. «Revisiting Gracián: The Linkages of Wit.» *Culture and Society in Habsburg Spain*. Ed. Nigel Griffin et al. Serie A. Monografías 190. London: Tamesis, 2001. 152-72.
- Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. 2 vols. Ensayos Destino 22-23. Barcelona: Destino, 1995.
- Ricoeur, Paul. «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling.» *On Metaphor*. Ed. Sheldon Sacks. Chicago: U of Chicago, 1978. 141-57.
- . *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. London: Routledge, 1978.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Padua, 1611.
- Salillas, Rafael. *Un gran inspirador de Cervantes: El Doctor Juan Huarte y su Examen de Ingenios*. Madrid, 1905.
- Sarbiewski, Maciej Kazimierz. *De acuto et arguto. Praecepta poetica*. Ed. Stanisław Skimińska. Biblioteka Pisarzy Polskich. Seria B. Num. 5. Kraków: Zakład Narodowy Im. Ossolinskich, 1958. 1-20.

- Sullivan, Henry W. *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*. 2nd ed. Amsterdam: Rodopi, 1981.
- Tesauro, Emanuele. *Il cannochiale aristotelico*. Turin, 1670.
- Woods, Michael J. *Gracián Meets Góngora: The Theory and Practice of Wit. Re-reading Spanish Literature*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- . «On Pondering *la ponderación* in Gracián's Treatise on Wit.» *Modern Language Review* 88.3 (1993): 639-43.



JONATHAN WADE ¹

Meredith College - wadejon@meredith.edu

Artículo recibido: 15/01/2012 - aceptado: 22/02/2012

MANUEL DE FARIA E SOUSA AND *COMEDIA* CULTURE: RESITUATING PORTUGAL ON THE EARLY MODERN SPANISH STAGE

RESUMEN:

Aunque muchos críticos han examinado la representación de Portugal en el teatro del Siglo de Oro español, particularmente en las obras de Tirso de Molina y Lope de Vega, pocos han sido los que han estudiado el papel prominente que los portugueses jugaron en la creación y perpetuación de este fenómeno. La vida y obra de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) capta algunas de las maneras en las que los portugueses participaron en la cultura de la comedia y ayudaron a crear una imagen positiva de Portugal. En general, Faria e Sousa ofrece un modelo de subjetividad portuguesa que va más allá de la representación tradicional de Portugal como objeto y promueve una aproximación intercultural al teatro español de la Edad Premoderna.

PALABRAS CLAVE: Portugal, España, *comedia*, Manuel de Faria e Sousa, Edad Premoderna.

ABSTRACT:

While numerous scholars have examined the place of Portugal in Spanish Golden Age theater, particularly in the works of Tirso de Molina and Lope de Vega, few have looked at the prominent role the Portuguese played in creating and perpetuating this phenomenon. The life and works of Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) capture some of the ways in which the Portuguese participated in *Comedia* culture and helped create a positive depiction of Portugal therein. Overall, Faria e Sousa provides a model of Portuguese subjec-

¹ Jonathan Wade is Assistant Professor of Foreign Languages and Literatures at Meredith College in Raleigh, North Carolina. His work concentrates on the cultural cross-pollination occurring between Spain and Portugal during the sixteenth and seventeenth centuries. Currently he is working on a book manuscript that examines the ways in which Portuguese authors born during the Iberian Unification (1580-1640) used their proficiency in Spanish to promote themselves and Portugal beyond its borders.

tivity that moves beyond the traditional portrayal of Portugal as object and that advocates for an intercultural approach to the early modern Spanish stage.

KEY WORDS: Portugal, Spain, *comedia*, Manuel de Faria e Sousa, early modern period.

Dozens of *comedias* related to Portuguese history and themes appeared throughout the Iberian Peninsula during the first half of the seventeenth century. Some of these were actually penned by Portuguese playwrights writing in Spanish, while many others were written by the Spanish. In simple terms, Portugal was en vogue at this time, acting as a muse for virtually every major playwright of the day. Heightened interest in Portugal as a dramatic subject can generally be attributed to the increased cross-cultural exchange between Spain and Portugal resulting from the various political unions of the sixteenth century. For the better part of two centuries, Portuguese authors widely published in both Spanish and Portuguese (with an increasing preference for the former over the latter). This amplified the visibility of Portugal in and beyond Iberia, giving Spanish playwrights, in particular, a new, yet familiar, world from which to draw inspiration for their own writings. While many critics have examined the place of Portugal in the works of Lope de Vega, Tirso de Molina, and Pedro Calderón de la Barca, few have pursued this topic from the perspective of the Portuguese. That is, too often these studies treat Portugal as object, ignoring Portuguese subjectivity altogether and its vast contribution to *comedia* culture.

One Portuguese author whose life and work impacted the Spanish stage was the poet-historian and commentator Manuel de Faria e Sousa (1590-1649). Some of his earliest literary interests, as he explains in his prose autobiography,² centered on Lope de Vega. Faria e Sousa would go on to write thousands of pages of poetry, history, and literary criticism, most of which is in Spanish. What is more, he eventually became a close acquaintance of Lope. Looking at his relationship with the *Fénix de los ingenios* and his impact on plays by Tirso (*Las Quinas de Portugal*) and Calderón (*El príncipe constante*), it is clear that Faria e Sousa contributed to the widespread presence of Portugal on the Spanish stage, and that the Portuguese, overall, were more directly involved in this Peninsular pastime than scholarship has previously acknowledged.

Beyond the primary motifs of religion, love, and honor put forward by Margaret Wilson (*Spanish* 42), scholars have spent decades establishing and defining

² Faria e Sousa wrote two autobiographies, one in prose (*Fortuna de Manuel de Faria e Sousa*) and another in verse («Patria y vida,» which appears in the second volume of his seven-part poetic masterpiece *Fuente de Aganipe, o Rimas Varias*).

categories for organizing the thousands of *comedias* written during the Golden Age. There are, of course, familiar designations such as cloak and dagger, honor plays, historical pieces, etc. David Castillejo's *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro* takes the next step, dividing Lope's *comedias*, for example, into sixty-seven different groupings (96-110). Although an important *comedia* sub-genre, the body of Portuguese-themed works is surprisingly absent from Castillejo's work and other similar studies. He offers «La historia de España» as a category in his section on Lope, but unless by «España» he means to invoke the classical meaning of «España» as Iberia, the designation hardly resolves Portugal's categorical absence. We might say that a similar trend runs through *comedia* criticism altogether, where the Portuguese are often left out of the conversation despite their best efforts to speak the language.

Two main waves define sixteenth- and seventeenth-century dramatizations of Portugal. The first includes Gil Vicente and the school of playwrights that preceded the annexation of 1580, including António Ferreira and Bartolomé de Torres Naharro. It is difficult to overestimate Vicente's influence on Golden Age Theater in general and the outpouring of early seventeenth-century interest in Portuguese-themed drama in particular. The second wave—what we might appropriately call a tidal wave—consists of Lope de Vega and the *comedia nueva*. Lope and the new school that he ushered in produced numerous historically motivated dramatic works, many of which are specifically related to Portugal. Spanish and Portuguese dramatists had looked to Portugal for artistic inspiration in the past, but during the second half of the annexation, the Portuguese nation had become a legitimate dramatic impetus, feeding the frenzy that was Spanish Golden Age Theater. Despite the relatively scarce attention their works have received, Portuguese playwrights such as Jacinto Cordeiro, Manuel de Galhegos, and Juan Matos Fragoso rode the popular wave of the *comedia nueva* with their Spanish contemporaries, including a variety of works specifically related to Portugal.

Just as Gil Vicente paved the way for Portuguese playwrights of the seventeenth century who likewise would choose to write about Portugal in Spanish, Spanish dramatists of the Golden Age could find a homegrown precedent for writing about Portugal in the works of Bartolomé de Torres Naharro, to say nothing of Gil Vicente's pervasive impact beyond his native borders. Torres Naharro, in fact, was one of the first Spanish dramatists to take up Portuguese themes in his plays. His polyglot play *Tinelaria* (1517), for example, not only incorporates Spanish, Portuguese, Catalan, French, and Italian characters, but also has them speak their respective languages and embody, with a certain degree of essentialism, their respective nationalities. Most of the play takes place during a meal at the servants' eating quarters of some great palace. The setting and dialogue are very picaresque. For the most part, the work revolves around the conversation taking

place between the various characters at mealtime. One of the more entertaining exchanges in the play occurs between Francisco of Castile, Mathía of Seville, and an unnamed Portugués:

FRANCISCO. ¡Gran Castilla!
Que si saca su cuadrilla
no hay, par Dios, quien se le acueste.
MATHIA. Que solamente Sevilla
puede sacar una hueste.
PORTUGUES. Eu vos fundo
e vos concedo o segundo,
que Sevela he muyto boa;
mais Sevela e tudo o mundo
he merda para Lisboa. (1.60-69)

While the conversation begins with talk of the military strength of various peninsular regions, the Portuguese servant takes advantage of the moment to make a general comment about Lisbon's superiority above all other cities in the world. Some of the other characters add their voice to the discussion, but none of them challenge what the Portuguese has said nor make such an audacious claim of their own. That said, the Portuguese character's comment about Lisbon pales in comparison to what he later says about the relationship between God and Portugal: «Naun zumbés, / que Judas foi cordovés / e muyto ben se vos prova; / e Deus foi portugués / de meu da Rua Nova» (2.110-14). God, according to the Portugués, is so Portuguese that one can trace his roots to Lisbon's early modern equivalent to Main Street—Rua Nova—the heart of Lisbon, and by extension, the Portuguese nation.³ In these verses, Torres Naharro captures Portugal's elevated self-concept; an attitude he may have picked up from his Peninsular contemporary Gil Vicente and his many Luso-centric works (e.g., *Auto da Lusitânia*, *Auto da festa*). The influence of his Portuguese counterpart is particularly evident in Torres Naharro's *Comedia Trofea*, a likely spinoff of Vicente's *Auto da fama* (Figueiredo 37).

While unique in Torres Naharro's day, references to Portugal in Spanish-authored plays became commonplace among Peninsular dramatists by the seventeenth century. Many scholars have studied this phenomenon as it relates

³ Rua Nova appears frequently in the literature of the time, including Gil Vicente's theater, Camões's *El-rei Seleuco*, Tirso's description of Lisbon in *El burlador de Sevilla*, Francisco Manuel de Melo's *Apólogos Dialogais*, and António Vieira's *Cartas* (Davies). The exaltation of Lisbon in Torres Naharro's work anticipates the outpouring of Portuguese fervor for their capital city so commonly found in Portuguese annexation literature (see, for example, António de Sousa de Macedo's *Flores de España, Excelencias de Portugal*). Ares Montes points out that these grandiose characterizations of Lisbon were also widespread among the Spanish («Poetas» 16).

to specific authors, including Lope, Tirso, and Calderón.⁴ Some of these studies suggest that many of the *comedias* that deal with Portugal were written specifically for a Portuguese audience. It is worth noting that from 1580 to 1610 few Spanish authors took interest in their longtime peninsular neighbor. The final decades of the annexation, however, saw both an outpouring of Portuguese-themed *comedias* and an increased interest in Lisbon as a destination for theater companies from Madrid (Rennert 194; Vázquez Cuesta 634). Notwithstanding the surge in Luso-leaning works, it is the consistently positive view of Portugal coming from these Spanish-authored texts that most surprises. Even Faria e Sousa, who seems to have—or at least pretend to have—an answer for everything, does not know why the Spanish are disproportionately more generous in their view of Portugal than the Portuguese are of Spain: «la experiencia ha enseñado estar los Castellanos más fáciles a la alabanza de los Portugueses, que los Portugueses a la suya. No sé porque» (*Lusiadas* 4.568).

The concentration of Portuguese-themed plays during the second half of the annexation coincides with the rise in popularity of the *comedia* as well as the increasingly active participation of the Portuguese in Peninsular culture. Overall, Portuguese authors born into a unified Iberia were more likely to adopt the Spanish language in their writings than their predecessors, which explains, at least in part, the reason for the increase. I would argue, in fact, that by producing works about their native history and culture in Spanish, Portuguese authors could stimulate more interest in their homeland. The idea was that the Portuguese already knew how great Portugal was; writing in Portuguese, therefore, would be redundant. It was the rest of the world that needed to know, and the rest of the world did not speak Portuguese. Spanish, on the other hand, could reach not only audiences across Iberia, but also throughout Europe. In his investigation of seventeenth-century Portuguese attitudes towards language, Edward Glaser explains that «[f]ealty to Portugal is for our authors not incompatible with employing Spanish for literary purposes. Those who espouse the foreign tongue are wont to emphasize common sense reasons for their doing so such as the need for reaching the largest conceivable audience» («On Portuguese» 117).⁵ It became almost conventional, as

⁴ For a general survey of this trend, see José Ares Montes's «Portugal en el teatro español del siglo XVII.» For studies specifically related to Lope, see Edward Glaser's «El lusitanismo de Lope de Vega,» Fidelino de Figueiredo's «Lope de Vega: alguns elementos portugueses na sua obra,» Elvezio Canonica-de Rochemonteix's *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, and Hipólito Raposo's chapter «O sentimento português em Lope de Vega» from his critical work *Aula régia*. For a look at this same phenomenon in Tirso's canon, see Alonso Zamora Vicente's «Portugal en el teatro de Tirso de Molina,» Manoel de Sousa Pinto's *Portugal e as portuguesas em Tirso de Molina*, and Edwin Morby's «Portugal and Galicia in the Plays of Tirso de Molina.»

⁵ Glaser's article surveys the diverse perspectives on language spilling out of Portuguese-authored texts at this time, showing some of the complexities and consequences resulting from this choice.

a result, for Portuguese authors writing in Spanish to include some apologetic statement in the introductory pages of their writings that explains the need to use Spanish as a means of spreading *Portugalidade*. As the literary language of prestige and the *lingua franca* of the *comedia nueva*, the Spanish language was clearly the means by which Portuguese authors could make their presence felt. They used, therefore, the economic, artistic, and political realities inherent to their circumstances to export Portugal's grandeur beyond her borders.

Perhaps no other Portuguese author offers a more fascinating look at the cultural cross-pollination occurring throughout Iberia more than Manuel de Faria e Sousa. Part of what makes Faria e Sousa such an important part of this intercultural narrative is, as Fernando Bouza points out, the rich reserve of autobiographical writings he produced: «Como pocos, Faria se muestra proclive a hablar de sí mismo y de este oficio suyo, dejándonos numerosos testimonios y noticias que convierten a sus escritos en una de las fuentes más ricas a este respecto que quepa imaginar. Seguirlos permite conocer con algún detalle las que debieron ser prácticas habituales de un autor ibérico en el Siglo de Oro» (29). Bouza identifies in Faria e Sousa a valuable point of reference for the early modern Iberian experience, particularly as it pertains to the Portuguese. Born in 1590, Faria e Sousa showed great literary promise at an early age. He wrote so well at the age of ten that within a few years he was hired by the Bishop of Porto to be his secretary. Under his tutelage, Faria e Sousa spent the next ten years reading everything he could get his hands on (Barbosa Machado 250). He spent much of this period reading and trying to emulate the writings of Lope, Cervantes, Barros, Montemayor, and Camões, among others (Faria e Sousa, *Fortuna* 140). In his autobiography, in fact, he reflects on some of his early experiences with Lope: «[M]e empezaron a embarazar entonces las comedias de Lope de Vega, que ya embarazaban a cabezas que eran más obligadas que la mía a la cordura, y apréciame que quedaba en grande obligación a quien por su gusto me mandaba que copiase de muy buena letra una comedia; y la primera que copié fue *La de Ursón y Valentín*» (*Fortuna* 136). At this point in his young life, the aspiring writer could not have imagined the friendship that would ensue between him and the «monstruo de la naturaleza.» While some (Marín; Heiple; Rodríguez; Glaser, «Lope») have examined the relationship between Lope and Faria e Sousa, their studies overlook some details pertinent to this study. What is more, they fail to situate Faria e Sousa within the greater *comedia* culture of early modern Iberia.

Considering all the life writing he has produced, it is strange that Faria e Sousa never describes the circumstances surrounding his first encounter with Lope. While the beginning of their association is unclear, that they were friends and had high regard for one another is unmistakable. When Faria e Sousa broke onto the literary scene in 1623 with publications in Madrid and Lisbon, he dedicated one

of his works, *Narciso e Echo*, to Lope de Vega, «prodigio dos engenhos passados y presentes.» Lope answered his dedication with the following *Décima*, which appears in the introductory section of Faria e Sousa's *Noches Claras, divinas y humanas flores* (1624):

Peregrina erudición
De varias flores vestida,
Enseñansa entretenida,
Y sabrosa correccion:
Fuerças de ingenio son
Dulce pluma docta mano
De un Filosofo Christiano
Sosa de las letras sol
Demosthenes Español,
Y Seneca Lusitano. (n. pag.)

Beyond the general praise of erudition, wit, and religiosity one might expect from such a poem, Lope associates him with Demosthenes, the famed Greek orator, and Seneca, one of the great writers of the Roman tradition. This poem proved to be only the first of several appearances Faria e Sousa would make in Lope's writings and vice versa. Lope dedicated *El marido más firme* (1627) to his Portuguese friend, for example, and praised him in *Laurel de Apolo* (1630) as Portugal's finest poet and historian (3.155-59).

Nowhere, however, does Lope's esteem for Faria e Sousa stand out more than in the introductory section he wrote for the Portuguese author's master work: a two thousand-page critical edition of Camões's *Lusiadas* (1639-1640) including critical commentary and a translation to Spanish. Lope describes it as «un trabajo invencible,» adding that «deste genero de estudios no logra nuestra lengua semejante escrito; ni de las estrañas ay otro que se lo pueda justamente aventajar» («Elogio al comentador» 2).⁶ In Lope's assessment, no critical commentary in any language can compare with Faria e Sousa's work. Lope manages, however, to extend his praise even further by comparing Faria e Sousa's critical undertaking with Camões's epic: «Como Luis de Camoes es Principe de los Poetas que escrivieron en idioma vulgar, lo es Manuel de Faria de los Comentadores en todas lenguas» («Elogio» 1). Although not as laudatory, Lope makes an important observation regarding the reception of Faria e Sousa's work: «No ay duda, que el Poema de Luis de Camoes tuvo siempre estimacion de grandes: pero desde

⁶ Although this section does not include pagination «Elogio» continues for ten pages and consists of twenty-six numbered parts of varying lengths. The numbers in the parenthetical references, therefore, correspond to the parts.

oy la tendra de grandissimo, con los Comentarios de Manuel de Faria i Sousa» («Elogio» 1). He adds, «Todos lo teniamos por mayor en las Rimas varias, i agora fia comparación es mayor en este Poema, con lo que su Comentador descubre» («Elogio» 3). According to the latter passage, Faria e Sousa's critical commentary illuminated Camões's epic to such a degree that the reading public would never again see Portugal's most cherished poet in the same way. Anecdotally, Lope concludes his «Elogio» with a friend's astute observation: «Que Luis de Camões avia nacido solo para escribir esta Poesia, i Manuel de Faria para comentarla» (26). Before the actual commentary begins, however, Lope's name appears one last time. In a metafictional turn reminiscent of Cervantes, Lope has fun with one of the dedicatory poems, using four lines from *Os Lusíadas* to praise Faria e Sousa in the name of Camões as if they had been written for his commentator in the first place.⁷

While interesting in its own right, the friendship between Lope and Faria e Sousa is more of a means to an end than an end itself. I am particularly interested, for instance, in Lope's unequivocal statement about Faria e Sousa's impact on the reception of Camões in Spain. To what degree, we may ask, did Portuguese authors writing in Spanish influence their Spanish contemporaries and their depictions of Portugal? I contend that what Lope says concerning the impact of Faria e Sousa's commentary can also be said of other works by the author and many of his Portuguese contemporaries. They altered the way Portugal was perceived in Spain and conceived within Spanish literature.

One work that captures the impact the Portuguese could and did have throughout the peninsula is Faria e Sousa's *Epítome de las historias portuguesas*. First published in 1628, *Epítome* is Faria e Sousa's most recognized historiographical work. Only after converting the work from verse to prose and from Portuguese to Spanish, however, would it be published. He describes some of the process in the following stanza from his autobiographical poem:

Todavía, esta ultima, que estava
en la metrica lira numerosa,
I mas, de alguna suerte, me agradava,
reduxe, con fatiga, a culta prosa;
de Lusitano Epítome, con nombre,
que a pesar del Livor me da renombre. («Patria y vida» 128.1-6)

⁷ The lines Lope cites come from canto 4, stanza 66, wherein Camões extols the virtues of Manuel I: «Parece que guardava o claro Ceo / A Manuel, e seus merecimentos / Esta empresa tam ardua, que o moveo / a subidos, e ilustre pensamentos» (4.66).

A number of important details appear in these lines. The author, for one, makes reference to the magnitude of the work (*numerosa*). While in many ways an abbreviated version of the more ambitious historiographical projects he would pursue throughout his life, *Epítome* still contains more than seven hundred pages. A hint as to the content of the book appears in the third line, wherein Faria e Sousa speaks of the pleasure he took in this particular work. It is impossible to determine all that «me agradava» might mean, but based on the many proto-nationalist writings that would follow, it is safe to say that the high praise of his homeland Faria e Sousa delivers is at least partly responsible for his contentment. Finally, it is worth noting the antithetical reaction to the work: on the one hand celebrity (*renombre*), on the other malice and envy (*Livor*). While all other action within the stanza is situated in the past, the recognition that comes from having written *Epítome* remains present despite those who would have it otherwise.

Two ideas seem to inform Faria e Sousa's approach to *Epítome*. On the one hand, he believes that no amount of paper is sufficient to capture Portuguese greatness in its entirety, yet on the other, even a succinct consideration of the topic must be thorough enough so as to not diminish his homeland. That is not to say that the author measured success solely by the number of pages written—although there is some indication that he derived much self-worth from this very thing. While the amount of Portuguese deeds was incalculable in the author's eyes, it was the quality of their heroics that exalted Portugal above all other nations. In other words, the point of *Epítome* is not to say everything, but to say enough so as to convince the reader of his implicit thesis: that no history can compare with that of Portugal. Overdramatizing the history of Portugal would make it easier for Spanish playwrights to envision the dramatic potential of his writings and develop them for the stage. The challenge of Faria e Sousa's task, then, was to maintain a certain degree of brevity without diminishing Portuguese accomplishments. In a number of instances the author reflects on the incomprehensibility of Portuguese history, a perception that does not make his task any easier. As he states, «Si se detiene un rato el pensamiento a ponderarlo, antes parece sueño que discurso» (115). While difficult to capture dreams in writing, Faria e Sousa does not offer this comparison as an apology, but rather to provide an explanation as to why Portuguese history seems imaginary. He cloaks Portuguese history with an air of mystery and intrigue as if it were heavenly or beyond this world. Overall, *Epítome* stands as a testament of the author's proto-nationalist tendency to hyperbolize the past, divinize all things Portuguese, and promote a collective sense of identity.

The dramatic, or perhaps, overdramatic style of *Epítome* that historians take exception to, is precisely what made the historical work a rich source from which playwrights could and did draw inspiration. As scholars have long pointed out, both Tirso's *Las Quinas de Portugal* and Calderón's *El príncipe constante* borrow

from Faria e Sousa's text.⁸ Tirso and Calderón not only reproduced the historical facts laid out in *Epítome*, but also captured the patriotic zeal of the work. *Las Quinas de Portugal*, for example, recounts the legendary feats of Afonso Henriques and the founding of Portugal. What is more, it imagines the same collective identity cast by Faria e Sousa in *Epítome*: a list that includes invincibility (478, 675), valor and fidelity (528, 755-57, 1125-26, 1569, 2042, 2404), their quantitative inferiority and qualitative superiority (723-30, 854, 890, 1083-97), and their electness (1743-49, 1840-41, 1890-1985, 2030-33).⁹ These same characteristics appear in Calderón's *comedia* as well, not to mention, to varying degrees, all the other *comedias* about Portugal written in Spanish.

These and numerous other Spanish-authored *comedias* include Portuguese characters, take place partially or entirely in Portugal, are related to Portuguese history, and contain other references to Portugal. In some instances, a single figure from Portuguese history inspired a series of dramatic works. This was certainly the case with Inés de Castro and King Sebastian. As José Ares Montes observes, what these works may lack in historical fidelity they make up for in theatricality: «No importa que la fidelidad histórica se disluya en la inventiva poética; la historia de Portugal está ahí, vista con admiración y cantada con entusiasmo, así como elogiado en extremo la belleza de las portuguesas y el valor, generosidad y fidelidad de los portugueses» («Portugal» 15). With very few exceptions, critics call attention to the goodwill demonstrated by Spanish dramatists towards the Portuguese in their *comedias*. This is partially due to the fact that they were writing for Portuguese audiences, but that's not where it ends: «En Madrid los corrales de comedia resonaban frecuentemente con los aplausos a héroes lusitanos» (Asensio, «España» 104). Portugal's rich folkloric tradition and high output of works about Portugal in Spanish made it an easy source from which early modern dramatists could draw. Portuguese history and themes offered a degree of familiarity and novelty that both playwrights and audiences from across the Peninsula could appreciate.

Given their widespread popularity and the category of dramatists who took interest in their creation, it would be difficult to trace the specific number of Portuguese-themed *comedias* that were penned during the sixteenth and seventeenth centuries and their particular impact on Iberian culture. While significant work has been done from the Spanish side of the equation, the

⁸ A. E. Sloman locates Calderón's work at the end of 1628, while Tirso scholars have not been able to situate *Las Quinas* any earlier than the decade following the publication of Faria's *Epítome*. At the end of the *Quinas* manuscript, Tirso specifically identifies *Epítome* as one of the primary sources of his play. Margaret Wilson's «The Last Play of Tirso de Molina» offers a close look at Faria e Sousa's contribution to *Las Quinas*.

⁹ The numbers here refer to the line numbers in Tirso's play.

Portuguese dramatists writing *comedias* about Portugal remain on the margin of *comedia* scholarship. Part of the problem is that we still conceive of the Spanish and the Portuguese as if they were mutually exclusive categories when the *comedia* is clearly an Iberian legacy. We cannot celebrate Gil Vicente, for example, and at the same time ignore Jacinto Cordeiro, «considerado en su tiempo a la altura de los más notables comediógrafos españoles» (Vázquez Cuesta 637). In briefly looking at Manuel de Faria e Sousa's relationship with Lope and his impact on two well-known plays about Portugal, I hope to have made a case for a more centralized place for the Portuguese in early modern Iberian studies. As history validates, the degree to which Portugal permeates the Spanish stage is directly proportionate to the number of Portuguese authors writing in Spanish. Portugal figured so prominently on the Spanish stage during the first half of the seventeenth century thanks to the Portuguese dramatists who directly contributed to theater as well as those Portuguese authors, as we have seen in the case of Faria e Sousa, whose Luso-centric writings proved a fertile ground for dramatic impetus. The *comedia* culture of the seventeenth century was not, therefore, entirely Spanish. It was a phenomenon that swept across the entire peninsula, counting on the center, the periphery, and everything in between for its creation, diffusion, and consumption. Portugal may have lacked autonomy, but the Portuguese did not lack subjectivity. They were active participants in the Iberian intercultural that defined the era, even if their participation is generally misrepresented and misunderstood.

WORKS CITED

- Ares Montes, José. «Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal.» *Revista de Filología Románica* 7 (1990): 11-36.
- . «Portugal en el teatro español del siglo XVII.» *Revista de Filología Románica* 8 (1991): 11-29.
- Asensio, Eugenio. «La autobiografía de Manuel de Faria y Sousa.» *Arquivos do Centro Cultural Português* 13 (1978): 629-37.
- . «España en la épica filipina.» *Revista de Filología Española* 33 (1949): 66-109.
- Barbosa Machado, Diôgo. *Biblioteca Lusitana histórica, crítica e cronológica*. Vol. 2. Lisboa, 1930-1935.
- Bouza, Fernando. *Corre manuscrito: Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*. Ed. Fernando Cantalapiedra and Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1996.
- Castillejo, David. *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Ars Milleni, 2002.
- Davies, Mark. *Corpus del Español* (100 million words, 1200s-1900s). (2002-). Web. 13 Nov 2008.
- Faria e Sousa, Manuel de. *Epítome de las historias portuguesas*. Madrid: Francisco Martínez, 1628. Google Books. Web. 27 Jan 2012.
- . *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa: An Autobiography*. Ed. Edward Glaser. Münster Westfalen, Germany: Aschendorff, 1975.
- . «Patria y vida.» *Fuente de Aganipe, o Rimas Varias*. Vol. 2. Madrid: Juan Sánchez, 1644.
- , ed. *Lusiadas de Luis de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1972.
- Figueiredo, Fidelino de. Prefácio. Torres Naharro 7-46.
- García Pérez, Domingo, ed. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890.
- Glaser, Edward. «Lope de Vega a Manuel Faria e Sousa. Achega para o estudo das relações culturais entre Portugal e Espanha.» *Coloquio* 8 (1960): 57-59.
- . «El lusitanismo de Lope de Vega.» *Boletín de la Real Academia Española* 34 (1954): 387-411.
- . «On Portuguese *Sprachbetrachtung* of the Seventeenth Century.» *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1961. 115-26.
- . Preface. Faria e Sousa, «Fortuna» 5-122.
- Hart, Thomas R. «The Literary Criticism of Manuel de Faria e Sousa.» *Kentucky Romance Quarterly* 21 (1974): 31-41.
- Heiple, Daniel L. «Political Posturing on the Jewish Question by Lope de Vega and Faria e Sousa» *Hispanic Review* 62.2 (1994): 217-34.
- Maldonado, Felipe C. R. «Fortuna de Manuel de Faria e Sousa: Crónica de un resentimiento.» *La Estafeta Literaria* 585 (1976): 10-13.

- Marín, Nicolás. «Camoens, Faria y Cervantes.» *Homenaje a Camoens; estudios y ensayos hispano-portugueses*. Granada: U. de Granada, 1980. 239-46.
- Molina, Tirso de. *Las Quinas de Portugal*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.
- Morby, Edwin. «Portugal and Galicia in the Plays of Tirso de Molina.» *Hispanic Review* 9.2 (1941): 266-74.
- Oliveira e Silva, John de. «Exile Under Fire: Reassessing the Poetics and Practice of Manuel de Faria e Sousa» *Global Impact of the Portuguese Language*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. London: Transaction, 2001.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves. *Xadrez de palavras: Estudos de literatura barroca*. Lisboa: Cosmos, 1996.
- Raposo, Hipólito. *Aula Régia*. Porto: Livraria Civilização, 1936.
- Rennert, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: Dover, 1963.
- Rochemonteix, Elvezio Canonica-de. *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Edition Reichenberger, 1991.
- Rodríguez Cepeda, Enrique. «La relación Camoens, Lope de Vega y Faria y Sousa.» *Quaderni Portoghesi* 7-8 (1980): 207-22.
- Sena, Jorge de. Introdução. *Os Lusíadas de Luis de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1972. 9-56.
- Sloman, A. E. *The Sources of Calderón's El príncipe constante*. Oxford: Oxford UP, 1950.
- Sousa Pinto, Manoel de. *Portugal e as portuguesas em Tirso de Molina*. Paris: Aillaud e Bertrand, 1914. Internet Archive. Web. 27 Jan 2012.
- Torres Naharro, Bartolomé de. *Comedia trofea*. Ed. Fidelino de Figueiredo. São Paulo: U de São Paulo, 1942.
- Vázquez Cuesta, Pilar. «La lengua y la cultura portuguesas.» *El siglo del Quijote: Historia de la Cultura Española*. 2 vols. *Las Letras. Las Artes*. Madrid: Espasa, 1996. 577-680.
- Vega, Lope de. «Décima.» *Noches claras*. By Manuel de Faria e Sousa. Madrid: Viuda de Cosme Delgado, 1624. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Web. 27 Jan 2012.
- . «Elogio al comentador.» Faria e Sousa, *Lusíadas*. n. pag.
- . *El marido más firme. Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan Gonzalez, 1627. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 27 Jan 2012.
- . *Poesía selecta*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2003.
- Vicente, Gil. *Obras completas*. Ed. Alvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1979.
- Wilson, Margaret. «The Last Play of Tirso de Molina.» *Modern Language Review* 47.4 (1952): 516-28.
- . *Spanish Drama of the Golden Age*. Oxford: Pergamon, 1969.
- Zamora Vicente, Alonso. «Portugal en el teatro de Tirso de Molina.» *Biblos* 24 (1948): 1-41.



STEVEN WENZ¹

Vanderbilt University - steven.b.wenz@vanderbit.edu

Artículo recibido: 10/02/2012 - aceptado: 01/03/2012

LAS VERSIONES QUIJOTESCAS: *DON QUIJOTE* EN INGLÉS

RESUMEN:

El *Quijote* es la obra más conocida de la literatura española, y tal vez el texto que mejor representa los Estudios Hispánicos como disciplina. Los estudiosos de otras áreas, sin embargo, suelen depender de traducciones al interpretar la obra de Cervantes. Además del conocido debate acerca de las versiones «libres» o «fieles» de un texto «original», la gran variedad de las traducciones del *Quijote* al inglés ha hecho que, como observó John J. Allen, los lectores de las diferentes traducciones no estén leyendo el mismo libro. Enfatizando el vínculo entre la traducción y la interpretación, el objeto de este artículo es realizar un análisis comparativo de siete versiones inglesas del *Quijote* en las que se muestra cómo las traducciones presentan visiones divergentes de temas centrales a la obra de Cervantes, como la metaficción, el relativismo y la relación entre sociedad e individuo.

PALABRAS CLAVE: *Don Quijote* en inglés, Cervantes, traducción, interpretación, recepción.

ABSTRACT:

Don Quixote is the best-known piece of Spanish literature, perhaps even the text that represents Hispanic Studies as a discipline. Scholars from other fields, however, often rely on translations when interpreting Cervantes's work. Alongside the familiar question of «free» vs. «faithful» versions of an «original» text, the great variety of translations of *Don Quixote* into English has meant, as John J. Allen once observed, that readers of different translations are reading different books. Emphasizing the connection between translation and interpretation, I provide a comparative analysis of seven English-language editions of *Don Quixote*. I show how the translations offer diverging presentations of key themes in Cervantes's work, such as metafiction, relativism, and the relationship between individual and society.

KEY WORDS: *Don Quixote* in English, Cervantes, translation, interpretation, reception.

¹ Steven Wenz es un estudiante de doctorado en el Departamento de Español y Portugués en Vanderbilt University. Sus intereses incluyen la teoría y la práctica de la traducción, la relación entre la traducción y la recepción de obras literarias y el análisis del discurso.

No debería sorprendernos que el *Quijote*, obra que con tanta frecuencia anticipa las observaciones de la crítica, anticipe también el problema de su traducción. En el capítulo 62 de la segunda parte, don Quijote visita una imprenta en Barcelona y conoce a un hombre que ha traducido un libro del italiano al español. Después de hacer una serie de preguntas irónicas, destinadas a confirmar la correspondencia de términos entre los dos idiomas (*più* = más, *su* = arriba, *giù* = abajo, etc.), el protagonista se burla de los traductores de las lenguas modernas y afirma que sólo la traducción del latín o del griego es digna de admiración, ya que «el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel» (1032).² Esta crítica, matizada por la observación de que hay peores actividades en las que un hombre puede ocuparse, no se extiende a ciertos traductores famosos, cuyas versiones, según el protagonista, «felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original» (1032). Don Quijote presenta así dos clases de traductores de las lenguas modernas: la mayoría, indignos de renombre por «copiar» de un sistema lingüístico a otro; y los pocos famosos que, mediante cierta licencia creativa, logran desafiar la autoridad del texto original. Según esta lógica, cualquier intento de traducir el *Quijote* será o una simple operación de correspondencia entre el español y otra lengua o, lo que es menos probable, una re-elaboración de tal elegancia que llegue a confundirse con el texto original de Cervantes. Un mismo principio rige ambas posibilidades: el original es superior a sus traducciones, que sólo rara vez alcanzan el nivel estético de su modelo.

Pero el problema de trasladar un texto de una lengua a otra también está en el centro mismo del juego metaficticio que subyace en ambas partes de la obra. A partir del capítulo 9 de la primera parte, el comentador anónimo de los anales de la Mancha cede su lugar al «segundo autor», quien ha descubierto un manuscrito en árabe donde se narra la continuación de la historia del caballero andante. Se lo compra al morisco bilingüe y le encarga la traducción al castellano de los cartapacios, «sin quitarles ni añadirles nada» (86). De acuerdo con los juegos narrativos de la obra, el texto que llega a los lectores sería la versión castellana del traductor morisco, realizada a partir del original árabe de Cide Hamete Benengeli, la cual será comentada a su vez por el «segundo autor» cristiano. Surge así un doble cuestionamiento de la «verdad» de la historia: las palabras de Benengeli, quien ya tiene fama de mentiroso con su irónico título de «historiador árabe», son vertidas al español «en poco más de mes y medio» (87) no por un erudito, sino por un joven vendedor callejero que se contenta con la paga de «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo» (86). No parece tratarse de una traducción profesional. Pero incluso si decidimos fiarnos de este traductor morisco, al final del proceso ni siquiera se sabe hasta qué punto el segundo autor ha respetado esa traducción

² Todas las citas en español provienen de la edición de Rico.

al componer su libro. Según este punto de vista, por lo tanto, cualquier traducción del *Quijote* de Cervantes será una falsificación más en una larga cadena de falsificaciones.

Este juego se complica más todavía en el capítulo 44 de la segunda parte, donde se afirma que «en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (877). Además de presentar la paradoja de un texto original que presagia la actividad de su traductor (Parr 390), este fragmento sugiere que la contribución del morisco excede la mera búsqueda de equivalencias entre dos idiomas y que el muchacho ha descatado las instrucciones del segundo autor de no omitir ni agregar información. El traductor se convertirá, de hecho, en una especie de crítico literario al juzgar como apócrifos ciertos episodios del manuscrito, como la conversación entre Sancho y Teresa en II. 5 (Cervantes 584), una afirmación que continúa con el juego metaficticio al mismo tiempo que influye en las posibles interpretaciones de los lectores.

Las bromas de don Quijote sobre el traductor del italiano han tenido poca resonancia para las traducciones al inglés. Deberíamos recordar, ante todo, que desde la primera traducción de Thomas Shelton en 1612, cada intento de ofrecer el texto de Cervantes en inglés ha requerido una cuidadosa lectura y elección de palabras por parte del traductor, un problema que ha crecido con el tiempo, debido a la distancia entre la cultura de origen y las culturas de recepción. Aparece el dilema del arcaísmo: ¿debería el traductor buscar recrear el «sabor» de la época del texto, incluso si resultara ser una tarea imposible, u optar por un lenguaje «actualizado» que apele a las sensibilidades de la época del traductor? Cualquier comparación entre las numerosas soluciones adoptadas por los traductores al inglés revelará que la crítica de don Quijote a los traductores de las lenguas modernas, tal vez injusta incluso en la época de Cervantes, resulta irrelevante para una evaluación de las versiones actuales. De hecho, como veremos, el problema parece ser no la fácil monotonía de correspondencias fijas sino la creciente variedad de las traducciones presentadas y su problemática relación con el original de Cervantes, sobre todo con respecto a lecturas provenientes de sectores anglohablantes de la crítica literaria.

Una vez reconocida la dificultad de presentar el *Quijote* en inglés, nos queda el problema de la aptitud del traductor y su fidelidad al texto original, ya planteado a través del morisco toledano. El presupuesto básico es que un traductor poco hábil puede «deformar» el original con sus errores. De manera parecida, un traductor que decida apartarse demasiado del original será culpable de una especie de secuestro literario, ya sea apoderándose del texto de otro y modificándolo a su antojo o haciendo decir al autor lo que éste nunca escribió. Como es de esperar,

el tan citado aforismo italiano *traduttore traditore* ha influido en el análisis de las traducciones del *Quijote*. John J. Allen, en una evaluación de siete traducciones al inglés (Shelton [1612], Motteux revisado por Ozell [1719], Jervis [1742], Ormsby [1885], Putnam [1949], Cohen [1950] y Starkie [1964]), usa el plural del aforismo, sin signo de interrogación, para sugerir que todos los traductores enumerados han «traicionado» a Cervantes. Para Allen, el error más grave es oscurecer lo que está claro en el original o intentar aclarar pasajes que buscan confundir al lector (5). La metaficción, la parodia y la ironía son los aspectos que más sufren de la inepticia de los traductores, quienes suelen pasar por alto los matices estilísticos de Cervantes o agregar toques propios que van en contra del tono del original (7-9). Allen reconoce las dificultades que supone la traducción de cualquier obra literaria y del *Quijote* en particular, pero su evaluación está centrada en la búsqueda de «errores» (5), «deservicios» (5) y «metidas de pata» (8). Concluye, escribiendo en 1979, que sólo las versiones de Cohen y de Starkie «se pueden usar» (12) y que hace falta una nueva traducción que preste atención a los problemas que ha señalado en su evaluación.

James Parr, en «*Don Quijote: Translation and Interpretation*», presenta un análisis más reciente (2000) de las traducciones del *Quijote*. En su evaluación de las versiones de Jarvis y Riley (1742, actualizada en 1992), Putnam (1949) y Raffel (1995), Parr explica que las ha elegido entre las muchas traducciones disponibles porque son las únicas que se aproximan lo suficiente al tono y sentido general de Cervantes como para merecer consideración seria (Parr 387-88). Cohen y Starkie, los únicos recomendados por Allen, aparecen aquí sólo como ejemplos de malas traducciones, y Parr hasta afirma que la versión de Cohen es notoria por sus errores (394). Putnam, en cambio, juzgado positivamente en el ensayo de Parr, ya había sido rechazado por Allen: «The number of these kinds of gross errors [los errores léxicos en el episodio de los galeotes y el retablo de Maese Pedro] in Putnam makes his version unacceptable as a text» (Allen 5). Al cotejar las soluciones de los traductores con el texto en español, Parr critica la versión de Raffel por perder el sentido metafórico de frases como «ponerme la mano en la horcadura» (Parr 392), pero la elogia por acertar con el tono de la voz cristiana que irrumpe en el discurso de Cide Hamete (393). En ambos casos, la evaluación de Parr parece depender del grado de coincidencia entre la lectura ofrecida por los traductores y su propia lectura de Cervantes, como si existiera un único significado válido al que las traducciones deberían tratar de aproximarse.

En mi opinión, esta búsqueda de «errores» ha imposibilitado un análisis detallado de los procesos de lectura que acompañan el acto de traducir. Esto no significa que las observaciones de Parr y Allen carezcan de fundamento. Sin duda, debe tenerse en cuenta el valor léxico de las palabras, y habría que cuestionar, por poner un ejemplo absurdo, una versión que tradujera «pluma» como «plum»

(ciruela) en vez de «pen» o «quill». No obstante, en los niveles más ambiguos del texto, donde hay que elegir entre los matices de diferentes palabras «correctas» o incluso descifrar pasajes enteros que se resisten a una interpretación fácil en el original, parece más útil explorar cuáles son las interpretaciones que guían la traducción y qué nuevas interpretaciones surgen a partir de cada presentación del *Quijote* en inglés.

Varios estudiosos han señalado este vínculo entre traducción e interpretación. En la conocida definición tripartita de Roman Jakobson, por ejemplo, la traducción dentro de un solo idioma («reformulación»), la traducción entre idiomas («la traducción propiamente dicha») y la traducción entre diferentes sistemas semióticos («transmutación») tienen como base común la interpretación de signos verbales (233). Del mismo modo, George Steiner, en su influyente obra *After Babel* (1975), afirma que la traducción entre idiomas presenta problemas que subyacen en toda comunicación: «inside or between languages, human communication equals translation. A study of translation is a study of language» (47). Más recientemente, el historiador de la traducción Lawrence Venuti ha señalado el papel de la interpretación y el carácter provisorio del significado con respecto al original: «a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods» (18). Por lo tanto, según Venuti, las nociones de fidelidad y de libertad en la traducción son categorías históricamente determinadas, en constante modificación, y varían según las condiciones culturales y sociales en las que se realice cada traducción (18). De ahí, por ejemplo, los diferentes juicios de valor que he señalado entre la evaluación de Parr y la de Allen.

Hay que reconocer que los estudiosos del *Quijote* han entendido el problema de manera parecida. Allen analiza los prefacios de los traductores para ver cómo han decidido captar los matices del original y enfrentarse a sus ambigüedades (2), y observa que las interpretaciones del traductor condicionarán las interpretaciones de los críticos que dependan de su versión. El análisis de Allen, sin embargo, está dedicado al lado negativo del problema, ya que el crítico se preocupa por las consecuencias de la «distorsión de los principios estéticos de Cervantes» (9) y hasta propone, a la luz del estudio de Anthony Close, volver a examinar el papel de las «malas» traducciones en el surgimiento de la lectura romántica (12). Para Allen, una traducción adecuada no perderá de vista el tono y el estilo de Cervantes, aunque sea por medio de notas aclaratorias.

Parr también, desde el título de su ensayo, acepta la comparación entre traducir e interpretar. Menciona la lectura analítica que subyace en ambas actividades, así como los presupuestos acerca del género de la obra, su tono y la atención que

presta a la mimesis y a la diégesis, factores que sobresalen tanto en el traslado de una lengua a otra como en el acto de leer (404-05). No obstante, el crítico acaba por cerrar el campo de posibilidades al describir la interpretación y la traducción como artes o ciencias imperfectas en las que abundan lecturas equivocadas (404-05). Según Parr, una traducción «errónea» puede tener consecuencias negativas en la crítica, como atestigua la interpretación fálica y auto-inseminadora que hace Ralph Flores de la pluma dentro de la oreja de Cervantes, gracias a la frase «pen in his ear» que aparece en la versión de J. M. Cohen (Parr 394). La conclusión implícita de Parr es que ninguna de las tres traducciones que considera aceptables llega a la altura del original: Jarvis-Riley posee cierto encanto por su estilo británico, pero se le escapan algunas sutilezas (388), mientras que Raffel capta algunos matices pero comete errores serios, uno de los cuales resulta en «a badly mangled translation, one that diminishes rather than enhances Cervantes' art» (392). Según estas afirmaciones, parece que una buena traducción para Parr captaría la importancia que otorga Cervantes a los juegos narrativos, la ironía y los géneros artísticos. Una vez más, los traductores han «traicionado» al autor original.

Como hemos visto, Allen hace una contribución significativa al abordar el problema del efecto de las diferentes traducciones sobre las lecturas críticas posteriores, y Parr ofrece un análisis convincente basado en una lectura minuciosa del texto sin perder de vista sus implicaciones para temas más amplios. Me pregunto, sin embargo, qué ganamos al descartar de antemano las traducciones del *Quijote* que se distancian de Cervantes (o de lo que creemos que nos dice Cervantes). Como reconoce Allen, la gran mayoría de los comentarios acerca del *Quijote* por parte de críticos de otras disciplinas se realiza a partir de lecturas de traducciones (1). Podría añadirse que, para muchos de los lectores casuales de habla inglesa y los estudiantes de literatura universal o comparada, es probable que la traducción elegida sea su único contacto con el libro y que nunca lleguen a compararla con otras versiones o con el original en español, por lo menos no con la rigidez y el conocimiento previo de estudiosos como Allen o Parr. En casos de una gran variación entre las soluciones adoptadas por los traductores, «the readers of the different translations are simply reading different books» (Allen 8), y conviene preguntar cómo son esos libros y cuáles serían las posibles interpretaciones formuladas por sus lectores.

En el presente ensayo me propongo ofrecer algunas respuestas a esa pregunta. Quisiera seguir una línea de análisis que privilegia la traducción no como copia más o menos adecuada del original sino como interpretación crítica y productora de nuevas interpretaciones. En vez de hablar de «errores» y «aciertos» o de «buenas» y «malas» traducciones por los criterios que sean, prefiero estudiar las lecturas posibilitadas por los diversos intentos de ofrecer el *Quijote* en inglés. Si el *Quijote* es el texto que define a nuestra disciplina, el que nos representa en la

academia y en la sociedad en general, conviene determinar qué lecturas podrán surgir a partir de las traducciones más populares que circulan en el mundo anglohablante. Espero ver cómo los traductores han interpretado el *Quijote* y cómo sus versiones dan pie a nuevas interpretaciones, algunas de las cuales no siempre corresponderán con lo que encontramos en el original. Tal vez la variación de las traducciones hasta llegue a poner en tela de juicio, de manera cervantina, el concepto mismo de «original» como herramienta de análisis literario, obligándonos a repensar en qué medida el *Quijote* nos «pertenece» a nosotros los hispanistas.

Con esta sospecha, he elegido el título de mi trabajo en referencia al célebre ensayo de Borges «Las versiones homéricas» (1932), donde el escritor compara varias traducciones de un fragmento del undécimo libro de la *Odisea*. Tras considerar los méritos de cada texto, Borges concluye imaginándose la reacción de su público: «¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo X» (256). Aquí, la fidelidad se limita al público de la cultura de origen, una especie de «lector ideal» que compartiría un contexto sociohistórico con el autor y encontraría resonancia con su realidad en cualquier traducción de la obra. Fuera de este entorno, para un público irremediabilmente otro, no existen traducciones fieles.

Borges subrayaría la absurdidad de una traducción perfectamente fiel al original en su cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (1939), que suele leerse como comentario sobre el acto de traducir.³ En su proyecto de escribir, sin copiar, unas páginas que correspondan exactamente al *Quijote*, el simbolista francés del siglo XX intenta componer el original sin renunciar a su propia identidad y perspectiva histórica, ya que convertirse en Miguel de Cervantes para llegar al *Quijote* sería demasiado «fácil» (Borges 478). La imposible tarea de Menard es la de todo traductor que busca conservar hasta el más mínimo detalle al trasladar un texto de una lengua a otra. Como nadie puede volver en el tiempo ni asumir la identidad del autor original, sugiere Borges, cada traducción será una solución provisoria, una sola opción frente a muchas otras. Los traductores reales del *Quijote* han tenido que elegir entre las posibilidades ofrecidas por el idioma al que traduzcan, lo cual resulta en varias versiones del texto, ninguna más «auténtica» que las demás.

Siguiendo a Borges, dejaré de lado la fidelidad para intentar acercarme al *Quijote* desde la perspectiva de un lector anglohablante de nuestra época que

³ Para Steiner, uno de los muchos críticos que prefieren esta lectura, el cuento de Borges puede considerarse «the most acute, most concentrated commentary anyone has offered on the business of translation» (70).

conozca las técnicas del análisis literario contemporáneo pero ignore en gran medida la tradición crítica del texto: un lector atento y sensible, sin acceso al original, que sepa que está leyendo una traducción de un libro escrito hace más de cuatrocientos años. Mi análisis se basará en el examen de siete traducciones: Smollett (1755), Ormsby (1885), Putnam (1949), Raffel (1995), Rutherford (2000), Grossman (2003) y Lathrop (2006). Esta selección es en gran parte arbitraria, pero tiene el mérito de abarcar el espectro de las versiones disponibles al lector actual. La versión de Smollett, rechazada por Allen ya en 1979 como imitación de Jarvis (2), sigue circulando en la popular colección Modern Library (2001), donde ha recibido una introducción de Carlos Fuentes. El texto de Smollett contiene hoy lo que podríamos llamar «arcaísmo extrínseco», ya que, debido al paso del tiempo, su inglés tiene un sabor antiguo para el lector actual. La versión de Ormsby, actualizada y con notas críticas de Joseph R. Jones y Kenneth Douglas (1981), fue la traducción preferida por la editorial W. W. Norton hasta la aparición de la de Raffel (Parr 394). He incluido la versión de Putnam tanto por su popularidad como por las reacciones opuestas de Allen y Parr. La traducción de Raffel resulta interesante por la ubicuidad del traductor, entre cuyos variados proyectos figuran *Gargantua et Pantagruel*, *Beowulf*, *Das Nibelungenlied* y *The Canterbury Tales*. La de Rutherford, ambicioso traductor de *La Regenta*, ofrece una versión británica actual y cuenta con una introducción de Roberto González Echevarría. La traducción de Grossman se convirtió en la nueva edición estándar tras su publicación en el 2003. La elogia Harold Bloom en su introducción por la excelencia de su prosa y la vitalidad de su caracterización (xxii). Por último, la versión más reciente, la de Lathrop, pone énfasis en las ediciones españolas en las que se basaron las traducciones anteriores. Según Lathrop, estas ediciones habían buscado mejorar el texto de Cervantes al corregir supuestos «errores», cambiar los títulos de los capítulos y agregar palabras (vii). La nueva traducción se basa en las ediciones de 1605 y 1615 para aclarar los malentendidos («set the record straight») entre los lectores anglohablantes (vii). Como la traducción de Lathrop acaba de editarse en la popular serie *Signet Classics*, es probable que alcance una gran difusión entre los estudiantes universitarios y el público general.

Para determinar las consecuencias de cada traducción para los temas considerados de mayor importancia por la crítica del *Quijote*, he elegido aspectos o fragmentos del original que me parecen representativos de problemas literarios: (1) el título del libro y de sus dos partes; (2) el comienzo de la primera parte; (3) la primera descripción de Sancho (I. 7); (4) el término *baciyelmo* (I. 44); (5) la interrupción de la batalla con el vizcaíno (I. 8); (6) el texto original de Cide Hamete y la actividad del traductor (II. 44); (7) la muerte de don Quijote (II. 74) y (8) la pluma de Cide Hamete (II. 74). Mi intención aquí no es evaluar el estilo o la precisión de estos fragmentos con respecto al original, sino tratar de anticipar algunas de las interpretaciones que podrían generar si cada traducción fuera la

única consultada. Empezaré cada sección con el texto de Cervantes como referencia, seguido de las traducciones en orden cronológico. Si los traductores han incluido notas al texto, éstas aparecerán debajo del fragmento.

1. LOS TÍTULOS

El título de una obra genera expectativas acerca de su contenido. En el caso de las versiones del *Quijote*, el título elegido también sirve para caracterizar al protagonista.

Cervantes (Rico), libro: *Don Quijote de la Mancha*

Cervantes (Rico), primera parte: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Cervantes (Rico), segunda parte: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*

Smollett, libro: *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote de la Mancha*

Ormsby, libro: *Don Quixote*

Ormsby, primera parte: *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*

Ormsby, segunda parte: *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*

Putnam, libro: *Don Quixote de la Mancha*

Putnam, primera parte: *The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*

Putnam, segunda parte: *The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*

Raffel, libro: *The History of that Ingenious Gentleman Don Quijote de la Mancha*

Rutherford, libro: *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*

Rutherford, primera parte: *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*

Rutherford, segunda parte: *The Ingenious Knight Don Quixote de la Mancha*

Grossman, libro: *Don Quixote*

Grossman, primera parte: *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*

Grossman, segunda parte: *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*

Lathrop, libro: *Don Quixote*

Lathrop, primera parte: *The Ingenious Hidalgo don Quixote de La Mancha*

Lathrop, segunda parte: *The Ingenious Knight don Quixote of La Mancha*

James Parr nos recuerda que la forma original del título fue «Quixote», ortografía que se ha conservado en inglés a pesar del cambio posterior en español (387). Todos los traductores menos Raffel han seguido la tradición inglesa. Parr señala igualmente que, entre la primera parte y la segunda, el título del protagonista fue cambiado de «hidalgo» a «caballero» para sugerir un ascenso de estatus social (387), matiz presentado sólo por Rutherford y Lathrop. Por otra parte, si bien el significado original del adjetivo «ingenioso», como observa Putnam en la introducción a su traducción, se acercaba más a «imaginative» o «visionary» que a su cognado inglés, «ingenious», éste último se ha asociado de tal manera con el protagonista que parece difícil omitirlo (xix). El título de Smollett tiene poca relación con los demás. Su versión prefiere enfatizar el «renombre» y las «aventuras» del protagonista, que lo presentan como exitoso en sus salidas. Este título, a menos que le demos una interpretación irónica que no parece tener, favorece desde el comienzo de la obra una lectura romántica. La versión de Smollett tiene, además, por razones históricas, un frontispicio que puede dar una impresión de antigüedad a los lectores actuales. Los títulos de Ormsby y Putnam son los más sencillos: Ormsby indica sólo el nombre del protagonista, mientras que Putnam agrega su procedencia. Los dos, sin embargo, incluyen la descripción de «ingenious gentleman» en cada una de las partes, donde «gentleman» tiene un sabor británico y levemente anticuado para un lector estadounidense actual. El título de Raffel es casi idéntico pero añade el demostrativo «that», tal vez en referencia a la función de *ille* en latín, que enfatiza la fama del protagonista y hasta presupone que el lector lo conoce antes de abrir el libro. La solución de Rutherford y Lathrop marca el cambio de estatus social entre las dos partes mediante los términos «hidalgo» y «knight». Aun así, si el lector anglohablante no entiende el significado histórico de «hidalgo», es poco probable que vea «knight» como una mejoría. De todos estos títulos, el de Smollett es el único que puede influir de manera importante en la actitud del lector hacia el protagonista, mientras que el de Ormsby y Grossman resulta el menos intrusivo.

2. EL COMIENZO DE LA PRIMERA PARTE (I. 1)

¿Cómo es don Quijote? Para responder a esta pregunta, sería necesario analizar la caracterización del personaje a lo largo del libro. Pero aun con tal análisis, como lo demuestra la variedad de interpretaciones de la crítica (la visión humorística, la romántica, la moral y la metaficticia, entre muchas otras), quedaría una importante zona gris para la elaboración de opiniones propias. La presentación de don Quijote al comienzo del libro moldeará las primeras impresiones del lector. Existe aquí bastante variabilidad entre las versiones analizadas, tanto en el resumen del capítulo como en la descripción del protagonista.

Cervantes (Rico): Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha: En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. (27)

Smollett: Of the quality and amusements of the renowned Don Quixote de la Mancha: In a certain corner of la Mancha, the name of which I do not choose to remember, there lately lived one of those country gentlemen, who adorn their halls with a rusty lance and worm-eaten target, and ride forth on the skeleton of a horse, to course with a sort of a starved greyhound. (43)

Ormsby: Which treats of the character and pursuits of the famous gentleman Don Quixote of La Mancha: In a village of La Mancha, which I prefer to leave unnamed, there lived not long ago one of those old gentlemen that keep a lance in the lance-rack, an old shield, a lean hack, and a greyhound for hunting. (25)

Putnam: Which treats of the station in life and the pursuits of the famous gentleman, Don Quixote de la Mancha: In a village of La Mancha the name of which I have no desire to recall,^a there lived not so long ago one of those gentlemen who always have a lance in the rack, an ancient buckler, a skinny nag, and a greyhound for the chase. (25)

a: La nota final de Putnam habla de si la aldea se refiere a Argamasilla de Alba. Concluye que Cervantes no pensaba en ninguna aldea en particular al componer su libro.

Raffel: ... which deals with the status and way of life of the famous knight, Don Quijote de La Mancha: In a village in La Mancha (I don't want to bother you with its name) there lived, not very long ago, one of those gentlemen who keep a lance in the lance-rack, an ancient shield, a skinny old horse, and a fast greyhound. (9)

Rutherford: Concerning the famous hidalgo Don Quixote de la Mancha's position, character and way of life: In a village in La Mancha, the name of which I cannot quite recall, there lived not long ago one of those country gentlemen or hidalgos who keep a lance in a rack, an ancient leather shield, a scrawny hack and a greyhound for coursing. (25)

Grossman: Which describes the condition and profession of the famous gentleman Don Quixote of La Mancha: Somewhere in La Mancha, in a place whose name I do not care to remember, a gentleman lived not long ago, one of those who has a lance and ancient shield on a shelf and keeps a skinny nag and a greyhound for racing. (19)

Lathrop: Which deals with the lifestyle and pursuits of the famous *hidalgo* don Quixote de la Mancha. In a village in La Mancha, which I won't name, there lived not long ago an *hidalgo* of the kind that have a lance in the lance rack, an old shield, a lean nag, and a fleet greyhound. (19)

Los puntos de variación más importantes parecen ser: (1) la relación entre el narrador y el lugar de la Mancha donde vive el protagonista, (2) el estatus social del protagonista y (3) las actividades del protagonista. Smollett, Putnam y Grossman sugieren que el olvido del narrador es intencional, que ha hecho o está haciendo un esfuerzo para no acordarse del nombre del lugar. Ormsby y Lathrop sugieren que el narrador sí recuerda el nombre pero que prefiere, por razones que no se aclaran, omitirlo del texto. Además de instar al lector a buscar el motivo de tal deseo, estas cinco versiones pueden sugerir la presencia de un narrador indigno de confianza, que tal vez tenga razones personales para distanciarse de los sucesos. Raffel también da a entender que el narrador conoce el nombre del lugar, pero la diferencia es que aquí el nombre parece no figurar por razones estilísticas, como si no hiciera falta que el lector lo conociera para seguir el relato. Este narrador parece preocuparse más por la comodidad narrativa que por la manipulación de los datos. Rutherford se coloca en el otro extremo, ya que su narrador sencillamente no se acuerda del nombre de la aldea. El narrador de Rutherford, si bien no tiene motivos para ocultar la información, puede considerarse indigno de confianza por su falta de memoria de los hechos.

Todas las versiones menos la de Lathrop coinciden en el título de «gentleman», pero existen ciertos matices acerca de este término. Smollett y Rutherford agregan el adjetivo «country», que produce una oposición entre campo y ciudad, mientras que Ormsby destaca la edad del protagonista mediante el adjetivo «old». Rutherford incluye una traducción dentro de su primera frase para identificar «country gentlemen» con «hidalgos», término que aparece sin equivalente inglés

en el título de su traducción. Lo curioso es que, para un lector sin conocimiento del español, «hidalgo» puede parecer significar sólo un hombre del campo o tal vez hasta un hombre del campo que conserva las armas que se mencionan en la misma oración. Lathrop busca evitar tal ambigüedad al definir «hidalgo» como «a member of the lesser nobility, exempt from taxes» (19).

Ya hay un juicio implícito sobre las actividades del protagonista en el resumen del capítulo. La versión de Smollett les resta seriedad al presentarlas como «entretenimiento» o «diversión», mientras que los «pursuits» de Ormsby, Putnam y Lathrop resultan ambiguos. Raffel y Rutherford sugieren un concepto más transcendental con su «way of life», que podría extenderse más allá de los pasatiempos personales para constituir una afirmación filosófica frente al resto de la sociedad. Si bien el «lifestyle» de Lathrop es más neutral, podría, a través de resonancias con las revistas y los programas de televisión populares, generar asociaciones inesperadas con las vidas de los famosos. Grossman se coloca en el extremo opuesto de Smollett, ya que su referencia a la «profesión» de don Quijote implica cierta seriedad, el desempeño de una función social o por lo menos de una serie de actividades organizadas hacia un fin determinado.

La descripción de los objetos continúa con la caracterización de don Quijote pero puede invitar al lector a cuestionar sus conceptos iniciales. La «diversión» de Smollett contrasta con la decadencia del pasado, visible en la lanza oxidada, escudo carcomido por los gusanos, caballo esquelético y perro famélico, todos ausentes en las otras versiones. Éstas sugieren, aunque de manera más sutil, que la lanza y particularmente la adarga no se usan, y Grossman enfatiza tal falta de uso al mencionar los estantes. El perro es el elemento más curioso: si bien en Smollett forma parte de la miseria general de la escena, en Ormsby, Putnam y Rutherford es un dato neutral que sólo indica que el protagonista participa en la caza. Grossman presenta a don Quijote como aficionado a las carreras, pero sin apartarse de los otros tres en cuanto a la visión general. En Raffel y Lathrop, en cambio, el galgo aparece como «fast» y «fleet», elemento positivo que se contrasta con la adarga y el caballo. El lector podrá preguntarse qué significa la rapidez del perro frente a la pobreza del resto de la casa y tal vez llegue a adjudicarle más importancia de la que tendrá (es decir, casi ninguna) en el desarrollo de la historia.

3. LA PRIMERA DESCRIPCIÓN DE SANCHE (I. 7)

Sancho, como don Quijote, es una figura ambigua. Los narradores del texto se empeñan en cuestionar su inteligencia, pero el personaje se muestra cada vez más «discreto» a lo largo del relato. Al mismo tiempo, los momentos de astucia de

Sancho contrastan con otros en los que parece creer en las fantasías de su amo pese a la evidencia, frecuentemente dolorosa, que las contradice. Si bien haría falta un estudio más detallado para entender la caracterización de Sancho en su totalidad, me parece útil analizar la primera descripción del futuro escudero, presentada antes de que el lector sepa su nombre. Esta descripción, además, tiene el mérito de establecer la relación de poder entre don Quijote y Sancho. Los traductores han optado por diferentes adjetivos y expresiones, lo cual resulta en una variedad de interpretaciones posibles. Es a causa de esta variabilidad que he elegido citar el pasaje entero:

Cervantes (Rico): En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino. (72)

Smollett: About this time too, the knight tampered with a peasant in the neighbourhood, a very honest fellow, if a poor man may deserve that title, but, one who had a very small quantity of brains in his skull. In short, he said so much, used so many arguments to persuade, and promised him such mountains of wealth, that this poor simpleton determined to follow, and serve him in quality of squire. Among other things, that he might be disposed to engage cheerfully, the knight told him, that an adventure might one day happen, in which he should win some island in the twinkling of an eye, and appoint him governor of his conquest. Intoxicated with these, and other such promises, Sancho Panza (so was the country-man called) deserted his wife and children, and listed himself as his neighbour's squire. (85)

Ormsby: Meanwhile, Don Quixote was making overtures to a peasant, a neighbor of his, a good man (if that title can be given to one who is poor), but with very little grey matter in his skull. Finally, Don Quixote convinced him with such persuasions and promises that the poor rustic made up his mind to sally forth with him and serve him as squire. Don Quixote, among other things, told him he ought to be ready to go with him gladly, because any moment an adventure might occur that might win an island in the twinkling of an eye and leave him governor of it. On these and the like promises Sancho Panza (for so the peasant was called) left wife and children and engaged himself as squire to his neighbor. (56-57)

Putnam: In the meanwhile Don Quixote was bringing his powers of persuasion to bear upon a farmer who lived near by, a good man—if this title may be applied to one who is poor—but with very few wits in his head. The short of it is, by pleas and promises, he got the hapless rustic to agree to ride forth with him and serve him as his squire. Among other things, Don Quixote told him that he ought to be more than willing to go, because no telling what adventure might occur which would win them an island, and then he (the farmer) would be left to be the governor of it. As a result of these and other similar assurances, Sancho Panza forsook his wife and children and consented to take upon himself the duties of squire to his neighbor. (60)

Raffel: During this time, too, Don Quijote sought out a farmer, a neighbor of his and a good man (if we can use that term for anyone who's poor) but not very well endowed from the neck up. To make a long story short, he piled so many words on him, coaxing him, making him promises, that the poor fellow agreed to ride out with him and serve as his squire. Among other things, Don Quijote told him he ought to be delighted to join the quest because you could never tell when an adventure might earn them, in two shakes of a lamb's tail, a whole island, and Don Quijote would leave him there to be its governor. Because of promises like this, and many more of the same sort, Sancho Panza – which was the farmer's name – left his wife and children and agreed to become his neighbor's squire. (36)

Rutherford: During this fortnight Don Quixote set to work on a farmer who was a neighbour of his, an honourable man (if a poor man can be called honourable) but a little short of salt in the brain-pan. To be brief, Don Quixote told him, reasoned with him and promised him so much that the poor villager decided to go away with him and serve him as squire. Don Quixote told the man, among other things, that he ought to be delighted to go, because at some time or other he could well have an adventure in which he won an island in the twinkling of an eye and installed his squire as governor. These and other similar promises persuaded Sancho Panza, for this was the farmer's name, to leave his wife and children and go into service as his neighbour's squire. (61)

Grossman: During this time, Don Quixote approached a farmer who was a neighbor of his, a good man—if that title can be given to someone who is poor—but without much in the way of brains. In short, he told him so much, and persuaded and promised him so much, that the poor peasant resolved to go off with him and serve as his squire. Among other things, Don Quixote said that he should prepare to go with him gladly, because it might happen that one day he would have an adventure that would gain him, in the blink of an eye, an *ínsula*,^a and he would make him its governor. With these promises and others like them, Sancho Panza,^b

for that was the farmer's name, left his wife and children and agreed to be his neighbor's squire. (55-56)

a «A Latinate word for 'island' that appeared frequently in novels of chivalry; Cervantes uses it throughout for comic effect». (nota al pie de Grossman)

b «*Panza* means 'belly' or 'paunch'. (nota al pie de Grossman)

Lathrop: During this period, don Quixote made overtures to a neighbor of his, a peasant and an honest man—if that can be said about one who is poor^a—but not very smart. In short, he said so much to him, persuaded and promised him so much that the poor rustic decided to go with him and be his squire. Don Quixote said to him, among other things, that he should get ready to go with him gladly, because at any time, in the twinkling of an eye, an adventure might arise during which he'd win some *ínsula*—some ISLAND⁴—and leave him behind to be its governor. With these and other promises, Sancho Panza—for that was the peasant's name—left his wife and children and became his neighbor's squire. (62)

a «There's a Spanish proverb: Poor man and honest, that cannot be» (nota al pie de Lathrop)

Los puntos de variación más llamativos son: (1) el poder y las intenciones de don Quijote, (2) la condición social e inteligencia de Sancho y (3) la responsabilidad de Sancho con respecto a su familia. El don Quijote de Smollett y Putnam es una suerte de hechicero verbal: en Smollett, Sancho termina «embriagado» por las promesas del protagonista, mientras que Putnam presenta al rústico como blanco, o tal vez víctima, de los «poderes de persuasión» de don Quijote, quien «consigue» al final que Sancho se vaya con él. El verbo de Smollett, «tampered», implica una condena ética del protagonista, quien corrompe o manipula a Sancho para realizar una nueva salida. Rutherford sugiere una conclusión parecida con la frase «set to work», que connota la conquista de la voluntad del otro mediante un asalto de palabras. En las demás versiones, en cambio, se destaca la necesidad de don Quijote, quien debe «buscar» a Sancho (Raffel), «acercarse» a él (Grossman) o «hacerle propuestas» (Ormsby y Lathrop). Se describe de manera consistente el acto de persuadir a Sancho, si bien Raffel se acerca más a Rutherford al mencionar «la pila de palabras» de la que se sirve don Quijote. Podría establecerse aquí una diferencia entre la verbosidad rústica de Sancho, una de sus características más conocidas y consistentes, y las insinuaciones de su amo, cuyas palabras se dirigen hacia efectos concretos. Tal lectura iría en contra de la presentación de don Quijote como incapaz de poner en práctica sus intenciones.

⁴ La cursiva y la mayúscula son de Lathrop.

en dos realidades distintas y Sancho, para no enojar a su amo, crea una palabra que reconcilia las perspectivas. Como esta palabra se ha usado para encapsular el problema de la «verdad relativa», tema central en la obra, vale la pena analizar sus versiones en inglés.

Cervantes (Rico): barbero: «bacía»; don Quijote: «yelmo»; Sancho: «baciyelmo» (465)

Smollett: barbero: «bason»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «bason-helmet» (474)

Ormsby: barbero: «basin»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «basin-helmet» (355)

Putnam: barbero: «basin»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «basin-helmet» (404)

Raffel: barbero: «basin»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «basin-helmet» (301)

Rutherford: barbero: «basin»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «basinelm» (418)

Grossman: barbero: «basin»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «basihelm»^a (390)

Lathrop: barbero: «basin»; don Quijote: «helmet»; Sancho: «basinelm» (432)

a: «According to Martín de Riquer, Sancho invents the word both as a sarcastic comment on Don Quixote's misperception and in order not to contradict Don Quixote openly». (nota al pie de Grossman)

Todas las versiones presentan el conflicto entre el barbero y don Quijote con las mismas palabras, no obstante la diferencia de ortografía en Smollett. Al llegar a la intervención de Sancho, cuatro traductores (Smollett, Ormsby, Putnam y Raffel) unen los dos términos por medio de un guión, y así no hay fusión de palabras o de conceptos, sino tan sólo un reconocimiento de las dos perspectivas encontradas. Esta solución hace eco del pasaje inmediatamente anterior en el que don Quijote invoca ambos términos para terminar rechazando la visión del barbero (464). Parecería que un lector de estas versiones no otorgaría tanta importancia a la expresión de Sancho, que resulta de todos modos poco llamativa dentro del pasaje. Rutherford y Lathrop (con *basinelm*) y Grossman (con *basihelm*), en cambio, juntan las dos perspectivas en un neologismo, y ambas soluciones resultan extrañas en inglés. Es de suponer, por lo tanto, que un lector anglohablante repararía en la construcción y la vería como representativa del perspectivismo. La falta de intervención por parte del narrador, con la consiguiente ausencia de una conclusión «oficial» acerca del objeto, sólo refuerza la idea de verdades múltiples. Aquí las versiones de Rutherford y Lathrop son más abiertas, ya que Grossman,

en una nota al pie, ofrece una explicación de Martín de Riquer que parece cerrar la cuestión. Al describir la visión de don Quijote como «misperception», la nota de Grossman impone una interpretación que está ausente en el texto de su traducción: según la nota al pie, no se trata de un yelmo, ni de un «baciyelmo», sino de una bacía de barbero. En vez de verdades relativas, hay una sola, frente a la cual las demás perspectivas están equivocadas. Debería notarse, de paso, que la nota de Grossman también afecta a la caracterización de Sancho, presentado en esta versión como capaz de burlarse de don Quijote con su creatividad lingüística.

5. LA INTERRUPCIÓN DE LA BATALLA CON EL VIZCAÍNO: EL «SEGUNDO AUTOR» (I. 8)

El «segundo autor», la figura que supuestamente se encarga de la narración del relato a partir del capítulo 9 de la primera parte, aparece mencionado por primera vez al final del capítulo 8 cuando se interrumpe, por falta de documentación, la batalla entre don Quijote y el vizcaíno. El segundo autor se diferencia del primer narrador del texto y sirve para presentar la idea del hallazgo y traducción del manuscrito, motivo común en la literatura de la época (Johnson 181). Como el texto de Cervantes deja abierta la identidad de este segundo autor, los traductores se ven obligados a presentar su propia interpretación del problema al traducir la obra al inglés. Cualquier diferencia que surja aquí entre las versiones será decisiva para el análisis narratológico del *Quijote*, por lo que vale la pena citar el fragmento en su totalidad.

Cervantes (Rico): Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte. (83)

Smollett: ... but the misfortune is, that in this very critical instant, the author of the history has left this battle in suspense, excusing himself, that he could find no other account of Don Quixote's exploits, but what has already been related. True it is, that the second author of this work, could not believe that such a curious history was consigned to oblivion; nor, that there could be such a scarcity of curious virtuosi in la Mancha, but that some papers relating to this famous knight should be found in their archives or cabinets: and therefore, possessed of this opinion, he

did not despair of finding the conclusion of this delightful history, which indeed he very providentially lighted upon, in the manner which will be related in the second book. (95-96)

Ormsby: But at this point of crisis, the author of the history leaves the battle in suspense, spoiling the whole episode.^a The excuse he offers is that he could find nothing more written about these achievements of Don Quixote than what has already been told. It is true the second author of this work^b was unwilling to believe that so interesting a history could have been allowed to lapse into oblivion, or that learned persons in La Mancha could have been so undiscerning as not to preserve in their archives or registries some documents referring to this famous knight. Since such was his conviction, he did not despair of discovering the conclusion of this pleasant history. He did this, heaven favoring him, in a way to be related in the Second Part. (64)

a: «Cervantes is parodying the suspense-raising effects of the romances of chivalry». (nota al pie de Ormsby)

b: «Cervantes himself». (nota al pie de Ormsby)

Putnam: But the unfortunate part of the matter is that at this very point the author of the history breaks off and leaves the battle pending, excusing himself upon the ground that he has been unable to find anything else in writing concerning the exploits of Don Quixote beyond those already set forth.^a It is true, on the other hand, that the second author of this work could not bring himself to believe that so unusual a chronicle would have been consigned to oblivion, nor that the learned ones of La Mancha were possessed of so little curiosity as not to be able to discover in their archives or registry offices certain papers that have to do with this famous knight. Being convinced of this, he did not despair of coming upon the end of this pleasing story, and Heaven favoring him, he did find it, as shall be related in the second part.^b (69)

a: «This device of breaking off the tale between one part of a work and the following one is common in the romances of chivalry». (nota final de Putnam)

b: En una nota final, Putnam aclara la referencia a la segunda parte del primer volumen.

Raffel: But the trouble with all this is that, at this exact point, at these exact words, the original author of this history left the battle suspended in mid-air, excusing himself on the grounds that he himself could not find anything more written on the subject of these exploits of Don Quijote than what has already been set down.

Now it's true that I, your second author, found it hard to believe that such a fascinating tale could have been simply consigned to the dust, nor that there wouldn't be clever people in La Mancha, curious to find out if in their archives, or in other documents, there wasn't something more about this famous knight. And so, with this idea in mind, I was not without hope that I'd dig up the ending of this pleasant story, which, were the judgment of Heaven favorable, I proposed to narrate as, in fact, you may hereafter find it narrated in Part Two. (43)

Rutherford: But the trouble is that at this very point the author of this history leaves the battle unfinished, excusing himself on the ground that he hasn't found anything more written about these exploits of Don Quixote than what he has narrated. It is true, though, that the second author of this work refused to believe that such a fascinating history had been abandoned to the laws of oblivion, or that the chroniclers of La Mancha had been so lacking in curiosity that they hadn't kept papers relating to this famous knight in their archives or their desks; and so, with this in mind, he didn't despair of finding the end of this delectable history, which indeed, with heaven's help, he did find in the way that will be narrated in the second part. (70)

Grossman: But the difficulty in all this is that at this very point and juncture, the author of the history leaves the battle pending, apologizing because he found nothing else written about the feats of Don Quixote other than what he has already recounted. It is certainly true that the second author^a of this work did not want to believe that so curious a history would be subjected to the laws of oblivion, or that the great minds of La Mancha possessed so little interest that they did not have in their archives or writing tables a few pages that dealt with this famous knight; and so, with this thought in mind, he did not despair of finding the conclusion to this gentle history, which, with heaven's help, he discovered in the manner that will be revealed in part two.^b (64-65)

a: «The 'second author' is Cervantes (that is, the narrator), who claims, in the following chapter, to have arranged for the translation of another (fictional) author's book. This device was common in novels of chivalry». (nota al pie de Grossman)

b: En una nota al pie, Grossman explica la referencia a la segunda parte del primer volumen.

Lathrop: But the dreadful thing is that, at this point, the author of this history leaves the battle pending, apologizing that he couldn't find anything else written about the deeds of don Quixote other than what he's already related. It is true that the second author of this work refused to believe that such a curious history would

be relegated to oblivion, or that the good minds of La Mancha would be so uninquisitive that they wouldn't have in their archives or in their desk drawers some documents that dealt with this famous knight. Thus, with this thought in mind, he didn't despair of finding the end of this pleasant story, which, since heaven was kind to him, he found in the way that will be related in the Second Part. (71-72)

Los puntos de variación aquí son: (1) la identidad del escritor de los ocho primeros capítulos de la primera parte y (2) la identidad del segundo autor. Ambas son cuestiones fundamentales para comentar el juego de las máscaras narrativas de la obra. Hay que reconocer primero que, con la excepción de Ormsby, cuyo narrador acusa al autor original de «estropear» el relato de la batalla y quizás sugiere que podría haber proseguido sin la documentación necesaria, todas las versiones presentan la falta de información como excusa verosímil y aceptable para interrumpir la narración del episodio. La primera diferencia surge en cuanto al contenido de la obra hasta este punto. Smollett, Ormsby, Putnam y Raffel usan la voz pasiva para referirse a los capítulos anteriores del libro (con diferentes formas de «lo que se ha contado»), lo cual deja abierta la identidad del primer autor: puede tratarse de una transcripción de los anales de la Mancha, de la obra del mismo autor que pide disculpas o de otro individuo que nunca se menciona en el texto. Rutherford, Grossman y Lathrop, en cambio, sugieren que el que presenta las excusas es la misma persona que ha narrado los ocho primeros capítulos del libro.

La diferencia más importante, sin embargo, aparece con respecto a la identidad del segundo autor. Aquí la variación entre las traducciones produciría interpretaciones opuestas. Los textos de Smollett, Ormsby, Putnam, Rutherford, Grossman y Lathrop presentan al segundo autor por medio del pronombre «él», sin ofrecer detalles. Ormsby deshace esta ambigüedad al incluir una nota al pie en la que señala a Cervantes como el segundo autor, sin matizar o introducir la cuestión del «autor implícito». A causa de esta equivalencia, la versión de Ormsby podría instar al lector a considerar el libro entero como obra del segundo autor, ya que éste es Cervantes y Cervantes, naturalmente, es el autor del *Quijote*. Grossman, también por medio de una nota al pie, afirma que el segundo autor es Cervantes pero agrega la explicación «esto es, el narrador», que en vez de aclarar la situación la complica. En la versión de Grossman, si el segundo autor y el narrador son la misma persona, el que habla al final del capítulo 8 es el mismo que hablará a partir del capítulo 9. Raffel presenta la misma conclusión de manera directa por medio de la frase «yo, vuestro segundo autor» y aplica el mismo pronombre durante el resto del pasaje. Mientras que un lector escéptico puede dudar de las aclaraciones de Ormsby y Grossman, que carecen de fundamento al lado del texto de cada traducción, el lector de Raffel tiene la interpretación del traductor como parte íntegra del relato, incuestionable a menos que se consulten otras versiones.

La traducción de Raffel contiene una última curiosidad para los lectores atentos. En las otras seis traducciones, los indicios temporales dan a entender que el segundo autor, después de mantener su esperanza de encontrar algún manuscrito sobre don Quijote, terminó encontrándolo con la ayuda del Cielo. Raffel, en cambio, sólo comunica la esperanza del segundo autor y menciona la ayuda divina como algo incierto. Aunque es lógico suponer que el lector identificará al segundo autor con el narrador del capítulo 9, no existe, en el sentido estricto, nada en la traducción de Raffel que justifique tal conclusión, ya que el «yo» del segundo autor cede su lugar al anonimato de una construcción pasiva. Así, podrá afirmarse que a partir del capítulo 9 aparece un tercer narrador, diferente de la voz que surge al final del capítulo 8 y de la otra voz anterior.

6: EL ORIGINAL DE CIDE HAMETE BENENGELI Y EL TRADUCTOR (II. 44)

Este pasaje, que ya he destacado por su relevancia para la teoría de la traducción, contribuye también al desarrollo de la perspectiva «editorial» dentro del juego de narradores. En la segunda parte del *Quijote*, el narrador cristiano y Cide Hamete, presentado ahora como el único autor digno de escribir sobre el protagonista, se acercan y se unen en contra de Avellaneda, autor de la segunda parte «falsa» (1614). En Cervantes, el comienzo de II. 44 presenta la paradoja de una obra que predice la actividad de su traductor, pero también incluye una voz narrativa ubicada por encima del texto de Cide Hamete. Las siete versiones interpretan este fragmento de diferentes maneras y posibilitan así nuevas interpretaciones de la relación entre los «autores».

Cervantes (Rico): «Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (877).

Smollett: «The original of the history, it is said, relates that the interpreter did not translate this chapter as it had been written by Cid Hamet Benengeli» (865).

Ormsby: «They say that in the true original of this history, as Cide Hamete wrote this chapter—which his interpreter did not translate as he wrote it—...» (661-62).

Putnam: «They say that in the original version of the history it is stated that the interpreter did not translate the present chapter as Cid Hamete had written it^a...» (788).

a: En una nota final, Putnam cita a Ormsby: «The original, bringing a charge of misinterpretation against its translator, is a confusion of ideas that it would not be easy to match».

Raffel: «It is said that, in the true original of this chapter, one can read how, when Sidi Hamid came to write this chapter (which his translator only partially rendered into Spanish)...» (574).

Rutherford: «It is said that in the original manuscript of this history one reads that when Cide Hamete came to write this chapter his translator did not render it as the Moor had written it...» (776).

Grossman: «They say that in the actual original of this history, one reads that when Cide Hamete came to write this chapter, his interpreter did not translate what he had written...» (737).

Lathrop: «They say that in the original account of this history one reads that when Cide Hamete comes to write this chapter, his translator didn't render it as written...» (820).

La variación aquí concierne al nivel de la narración. Smollett, Putnam, Rutherford, Grossman y Lathrop presentan la paradoja que señalé al comienzo de este apartado: el «original» del *Quijote* anuncia la conducta del traductor de Cide Hamete. Putnam aclara la broma textual mediante una nota al final. Ormsby y Raffel, en cambio, insertan la información sobre el traductor desde otra perspectiva, al parecer por medio de la voz del narrador, quien ha consultado la versión de Cide Hamete. En estas versiones, no hay paradoja ni juego de máscaras, ya que puede suponerse que el narrador se ha dado cuenta, de la forma que sea, de la diferencia entre el manuscrito árabe de Cide Hamete y la traducción del morisco toledano.

Esta diferencia genera otras interpretaciones si se analiza el contenido de la traducción ficticia: Smollett, Ormsby, Putnam, Rutherford y Lathrop usan la palabra «as», que en inglés puede significar tanto «en la manera en que» como «mientras». Un lector de estas versiones podrá concluir que la traducción no fue simultánea (información ya proporcionada en I. 9) o, lo que resulta más interesante, que la traducción del morisco no refleja el texto de Cide Hamete. Aceptada esta segunda lectura, surge una diferencia con respecto a las versiones de Raffel y Grossman. En Raffel, el traductor traduce sólo una parte del texto de Cide Hamete, lo cual no necesariamente significa infidelidad. En Grossman, en cambio, aparece el pronombre indefinido «what», que permitiría la interpretación de que el traductor ha omitido el texto de Cide Hamete o escrito algo completamente distinto. Y como este traductor es, según el juego narrativo, el responsable de por lo menos la base del texto que llega a los lectores, las diferentes presentaciones de su actividad podrán dar pie a lecturas opuestas de la «veracidad» de la obra entera.

7. LA MUERTE DE DON QUIJOTE (II. 74)

He elegido este fragmento por su importancia en la caracterización del protagonista: de acuerdo con la interpretación que se haga de su muerte, don Quijote puede leerse como hombre virtuoso que rechaza su pasado o como figura trágica que se rinde ante la cruel realidad de su época. Mi análisis de las diferentes versiones contradice mis expectativas. En vez de permitir interpretaciones divergentes, las siete traducciones coinciden en que don Quijote, según el informe del escribano, denuncia enérgicamente los libros de caballerías y muere de manera cristiana. Sin embargo, aparecen variaciones en cuanto al verbo usado para indicar la muerte y la participación del narrador en el relato. Cito el pasaje entero en español, seguido del fragmento en que las traducciones se separan.

Cervantes (Rico): En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallose el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió. (1104)

Smollett: «gave up the ghost, or in other words, departed this life» (1089).

Ormsby: «yielded up his spirit, that is to say, died» (829).

Putnam: «he gave up the ghost; that is to say, he died» (987).

Raffel: «surrendered his spirit – that is to say, he died» (732).

Rutherford: «gave up the ghost; by which I mean to say he died» (980).

Grossman: «gave up the ghost, I mean to say, he died» (938).

Lathrop: «gave up the ghost; that is, he died» (1032).

Cada una de las versiones presenta un eco bíblico de la muerte de Jesús (Marcos 15.37, por ejemplo). Smollett, Putnam, Rutherford, Grossman y Lathrop siguen la edición King James, mientras que Raffel y Ormsby eligen otras expresiones sin perder la resonancia de la frase. Hay que preguntar, sin embargo, cómo esta escena sería interpretada por un lector actual. Raffel y Ormsby ofrecen una represen-

tación solemne de la muerte, o que parece excluir por lo menos lecturas irónicas. La muerte de don Quijote es un triunfo del protagonista en estas versiones. La frase «give up the ghost», en cambio, si bien significa tradicionalmente «entregar el espíritu» (la única acepción recogida por el *Oxford English Dictionary*), se usa actualmente en el habla coloquial como equivalente de «rendirse». Si el lector se acerca a la traducción con esta definición en mente, es posible que interprete la muerte del protagonista como un fracaso, en el que don Quijote debe abandonar sus ideales frente a la resistencia social, o como una trivialización del episodio que produce una distancia entre narrador y personaje. Esta segunda lectura fomentaría también una falta de identificación por parte del lector, instado a ver al personaje en términos humorísticos.

Otra diferencia entre las versiones, que a pesar de su sutileza cobra importancia gracias al lugar que ocupa en la obra, es la presencia o ausencia del narrador ante la muerte de don Quijote. Smollett, Ormsby, Putnam, Raffel y Lathrop introducen una reformulación de las expresiones que acabo de analizar mediante una construcción impersonal: «en otras palabras» o «es decir». El narrador, claro está, es la fuente de tal reformulación, pero se oculta detrás de la impersonalidad. Rutherford y Grossman presentan otra solución, ya que sus traducciones incluyen el pronombre personal «yo». Aquí el narrador destaca su presencia en la narración y establece una relación más estrecha con el personaje. Por medio de esta variación, aparecen dos interpretaciones distintas: la construcción impersonal, que no llamaría la atención; y la construcción en primera persona, que podrá dar pie a comentarios sobre el involucramiento personal del narrador y su sufrimiento ante la muerte del protagonista. Como este fragmento aparece en las últimas páginas de la obra, habrá pocas oportunidades de modificar las conclusiones que produzca. Puede considerarse «conclusivo» en ambos sentidos de la palabra, ya que tanto cierra la vida de don Quijote como privilegia, en lecturas que vean lo último como lo más importante, esta última visión del personaje sobre las otras que han aparecido en el libro.

8. LA PLUMA DE CIDE HAMETE (II. 74)

Este fragmento, que también figura entre las últimas palabras de la obra, le da voz a la pluma de Cide Hamete, la cual afirma su estrecha conexión con el protagonista y ataca por última vez a Avellaneda. El principio y el final de este fragmento son casi iguales entre las versiones, pero los traductores no están de acuerdo sobre la actividad de Avellaneda y la naturaleza de lo que se ha escrito sobre don Quijote. Cito el pasaje entero en español y los fragmentos relevantes de cada traducción:

Cervantes (Rico): Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio. (1105)

Smollett: «... maugre and in despite of that fictitious Tordesillian author, who presumed, or may presume, to write with his coarse, aukward, ostrich quill, the achievements of my valiant knight ...» (1090).

Ormsby: «... notwithstanding and in spite of that pretended Tordesillesque writer who has ventured or would venture with his great, coarse, ill-trimmed ostrich quill to write the achievements of my valiant knight» (830).

Putnam: «... in spite of that Tordesillesque^a pretender who had, and may have, the audacity to write with a coarse and ill-trimmed ostrich quill of the deeds of my valiant knight» (988).

a: «Of Tordesillas». (Nota final de Putnam)

Raffel: «in spite of that fake Tordesillan scribbler who dared – and may dare again – to record with his fat ostrich-feathered quill such badly drawn adventures for my brave knight ...» (733).

Rutherford: «... in spite of that false writer from Tordesillas who has had and may even again have the effrontery to write with a coarse and clumsy ostrich quill about my valiant knight's deeds ...» (981).

Grossman: «... despite and regardless of the false Tordesillan writer who dared, or will dare, to write with a coarse and badly designed ostrich feather about the exploits of my valorous knight ... » (939).

Lathrop: «... in spite of the false Tordesillesque writer who dared, or may dare, to write with his coarse ostrich quill—so incapable of good writing—the deeds of my brave knight» (1034).

Las versiones concuerdan en condenar a Avellaneda por haberse atrevido a escribir una continuación de la primera parte. La diferencia aparece en cuanto a su actividad futura: para Smollett, Putnam, Raffel, Rutherford y Lathrop, es posible que el autor vuelva a publicar la historia de don Quijote. Ormsby, en cambio, puede sugerir para un lector actual que existe cierta condición, que nunca se

aclara, bajo la cual Avellaneda volvería a escribir. Grossman es la más contundente, ya que en su versión se da por sentado que aparecerá otra continuación apócrifa. Es verdad que todas estas interpretaciones dependen de una sola palabra, el verbo modal elegido por cada traductor. No obstante, las diferencias son fundamentales debido al intertexto de la versión de Avellaneda en la composición de la segunda parte de Cervantes, quien se presenta a sí mismo sin máscaras narrativas en el prólogo de 1615. A raíz de las opiniones que se presentan al final de la segunda parte mediante la pluma de Cide Hamete, se podrá juzgar la actitud de Cervantes (si el lector hace tal identificación) en función de sus expectativas. Un Cervantes que esté seguro de enfrentarse con otra continuación de Avellaneda será interpretado de manera diferente de un Cervantes que sólo busque prevenirse de esa posibilidad. Una lectura extrema en esta segunda categoría hasta podría preguntar si hacía falta «matar» a don Quijote, ya que no había garantías de que Avellaneda volviera a escribir.

Las versiones también aportan un último elemento para el juego entre «verdad» y «ficción». Putnam, Rutherford y Grossman, mediante las preposiciones «Of» y «about», sugieren que el autor sólo tiene que «escribir acerca de» las hazañas del protagonista, como si éstas existieran «de verdad» y fueran anteriores a la escritura del libro. Smollett, Ormsby y Lathrop, aunque sin preposiciones, parecen llegar a la misma interpretación. Raffel, en cambio, mezcla esta idea con la de la creatividad: por un lado, el escritor «registra» las aventuras de don Quijote, pero por otro lado estas aventuras han sido «mal dibujadas» por Avellaneda. Aparece una distinción entre la «realidad» del don Quijote de Cervantes y la «mentira» del de Avellaneda, o una sugerencia de que Cervantes también ha «dibujado» aventuras para el personaje. La diferencia cobra más relevancia al ser cotejada con los demás fragmentos de la obra en los que se insiste en la «realidad» de los hechos que se narran. No es imposible que un lector de Raffel descubra aquí un sutil reconocimiento de la naturaleza ficticia del personaje.

CONCLUSIONES

Con el análisis de estos fragmentos se confirma la observación de Allen de que, por lo menos en ciertos aspectos, los lectores de cada traducción están leyendo libros diferentes. Las actividades de don Quijote han sido presentadas como frívolas, útiles o dignas de lástima. El personaje ha aparecido como manipulador y corruptor de Sancho o como miembro de la clase alta que debe buscar la ayuda de un inferior social para realizar su sueño. Sancho, por su parte, puede ser un labrador sin conocimiento técnico ni medios propios o un agricultor que abandona sus terrenos para acompañar al protagonista. En algunas versiones, la

idea del perspectivismo sobresale mediante un neologismo de Sancho, mientras que en otras el problema apenas se sugiere por medio de un guión.

¿Es digno de confianza el narrador del comienzo de la primera parte? Para algunas versiones, el narrador oculta información sobre la aldea donde tendrá lugar la historia. Para otras, el narrador simplemente no se acuerda u omite la información para no hacer perder tiempo al lector. El «segundo autor» que aparece en I. 8 se ha presentado como el mismo narrador que al principio, como la voz que irrumpe en el capítulo 8 o como otra persona cuya identidad no se aclara. Este problema se extiende a la relación entre Cide Hamete y el traductor, donde en algunas versiones el texto original critica su traducción y en otras surge una voz editorial que coteja los dos documentos. Hacia el final de la segunda parte, aparecen narradores que se acercan a don Quijote y otros que se distancian de él a la hora de su muerte, mientras que la actitud de «Cervantes» frente a Avellaneda oscila entre la seguridad y la sospecha.

Al principio de este estudio, señalé la posibilidad de que las diferentes versiones en inglés acaben por desplazar el texto de Cervantes, obligándonos a repensar, de manera cervantina, la utilidad del concepto de «origen». Para los lectores de las traducciones, es probable que esto suceda: mientras la versión que lean sea la única consultada, la presencia del texto «original» dependerá de la mentalidad del lector y del grado de transparencia de las traducciones. La versión de Raffel, por ejemplo, sin notas aclaratorias en los pasajes que he analizado, ocupa el lugar del «original» y apenas sugiere que está «basada» en otro texto. Las versiones de Grossman, Ormsby y Lathrop, con notas al pie que pueden consultarse sin mucho esfuerzo, subrayan su condición de «versión de un original» al referirse a las intenciones de Cervantes, ya que un «original» no tendría que ofrecer tales explicaciones. Una versión como la de Putnam se coloca en el medio. Si bien las notas de Putnam hasta mencionan problemas de traducción, aparecen al final de cada volumen, donde probablemente sólo los lectores con mucha curiosidad se tomen el tiempo de consultarlas.

Aunque cada versión del *Quijote* representa un nuevo texto y permite una variedad de interpretaciones, al nivel de los estudios literarios resulta más difícil abogar por una libertad total. La condena de Allen de la versión de Putnam, que el crítico considera inaceptable, es representativo del problema: más allá de los méritos literarios de cada traducción, al presentar una lectura profesional basada en ese texto, cada crítico se inscribe en una tradición de comentarios sobre el *Quijote*. El presupuesto de la actividad crítica, con independencia de las contradicciones que siempre surgen en la práctica, es que comentar el «contenido» del *Quijote* en su versión inglesa (o en cualquier otro idioma) equivale a comentarlo en su versión española. Si se supone que todos, pese a la observación de Allen,

estamos leyendo «el mismo libro», se sigue que todos los comentarios que se fundamenten en evidencia textual serán igualmente válidos. El conflicto, como se ha visto, surge cuando se usa una traducción particular para desarrollar argumentos que difícilmente aparecerían en una lectura del texto en español.

Parece tratarse de un problema sin solución. Si decidimos, por un lado, buscar la traducción más «fiel» posible, nos enfrentamos con la imposibilidad de una interpretación neutral, ya que cada versión se basará inevitablemente en una lectura personal del original en español. Desde este punto de vista, no hay traducción que valga, ya que ninguna podrá reproducir su modelo. Me refiero aquí tan sólo a cuestiones de valor léxico, pero es de suponer que el problema se agravaría con respecto al estilo literario y sus matices en diferentes idiomas. Por otro lado, si abandonamos la idea de una traducción fiel, caemos en un relativismo absoluto, donde cualquier versión del *Quijote* serviría para describir el texto y su lugar dentro de la historia de la literatura universal.

¿Es posible, entonces, presentar un comentario válido del *Quijote* sin leerlo en español? Deberíamos recordar primero que, hoy en día, son muy pocos los lectores de habla hispana que acceden al texto de Cervantes, incluso si nos olvidamos de las convenciones editoriales y académicas que han construido tal original. La popular edición de Rico, por ejemplo, actualiza la ortografía del texto y ofrece numerosas notas aclaratorias, tanto para señalar el valor léxico de las palabras como para ofrecer interpretaciones literarias. Como bien señala Lathrop en su introducción, el mismo problema que surge con las traducciones ya está presente en las versiones del libro en español (vii). El debate acerca del manuscrito «definitivo» del *Quijote* español revela tanto una preocupación por los orígenes como sus consecuencias inesperadas para la literatura universal. De todas formas, intentar limitar el estudio crítico del *Quijote* al texto español limitaría las contribuciones críticas y sólo nos aislaría como disciplina.

Tal vez una solución sea, como lo han sugerido Allen y Parr, una traducción que refleje las interpretaciones más aceptadas actualmente por los estudios del *Quijote* en español, acompañada de notas al pie que expliquen los problemas de traducción con respecto a los temas más importantes para el estudio del original. Esta edición crítica sólo representaría, por supuesto, las visiones dominantes del *Quijote* en nuestra época, y tarde o temprano tendría que ser reemplazada por otra que se adaptara mejor a las inquietudes de los estudiosos del futuro. Mientras tanto, las traducciones más accesibles del *Quijote*, liberadas de la obligación de reflejar el original, podrán expresar las interpretaciones individuales de cada traductor, sin tener que aspirar a la universalidad.

OBRAS CITADAS

- Allen, John J. «Traduttori traditori: *Don Quixote* in English.» *Crítica Hispánica* 1 (1979): 1-13.
- *The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*. Ed. Robert Carroll and Stephen Prickett. New York: Oxford, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *Don Quixote*. Trans. Edith Grossman. New York: Harper Collins, 2003.
- . *Don Quixote*. Trans. Tom Lathrop. New York: Penguin (Signet Classic), 2011.
- . *Don Quixote*. Trans. John Ormsby. Ed. Joseph R. Jones y Kenneth Douglas. New York: W. W. Norton, 1981.
- . *Don Quixote de la Mancha*. Trans. Samuel Putnam. New York: Viking Penguin, 1949.
- . *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*. Trans. Tobias Smollett. New York: Random House, 2001.
- . *The History of that Ingenious Gentleman Don Quijote de la Mancha*. Trans. Burton Raffel. New York: W. W. Norton, 1995.
- . *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Trans. John Rutherford. New York: Penguin, 2000.
- «ghost, n.». *OED Online*. December 2011. Oxford UP. 21 January 2012 <<http://dictionary.oed.com/>>.
- Jakobson, Roman. «On Linguistic Aspects of Translation.» *On Translation*. Ed. Reuben Brower. Cambridge: Harvard UP, 1959. 232-39.
- Johnson, Carroll B. «Phantom Pre-texts and Fictional Authors: Sidi Hamid Benengeli, *Don Quijote* and the Metafictional Conventions of Chivalric Romances.» *Cervantes* 27.1 (2007): 179-99.
- Parr, James A. «*Don Quijote*: Translation and Interpretation.» *Philosophy and Literature* 24 (2000): 387-405.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford UP, 1975.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 1995.



EDWARD H. FRIEDMAN¹

Vanderbilt University - edward.h.friedman@vanderbit.edu

Artículo recibido: 30/10/2011 - aceptado: 15/11/2011

TEACHING THE OTHER: CULTURE WITH A DIFFERENCE

To Ana Antón Pacheco and Félix Martín

RESUMEN:

Al enseñar obras de la literatura hispánica a estudiantes angloparlantes, el instructor tiene que formular estrategias para introducir no sólo los textos mismos sino también una serie de contextos culturales e históricos. Como profesor, he buscado maneras de presentar una introducción que ayude a los estudiantes a comprender las materias y que posibilite, a la vez, una lectura relativamente espontánea. Cuando se me presentó la oportunidad de enseñar dos seminarios sobre literatura y drama norteamericanos a estudiantes de posgrado en la Universidad Complutense de Madrid, hice uso de las técnicas que suelo emplear en los Estados Unidos para iniciar el proceso de lectura y discusión de textos. Son distintos los detalles, pero la enseñanza de «lo Otro» en los dos sistemas académicos tiene puntos de contacto en cuanto a la aproximación metodológica.

PALABRAS CLAVE: Pedagogía, el Siglo de Oro, literatura y drama norteamericanos contemporáneos, los marginados, los márgenes literarios

ABSTRACT:

When one teaches Spanish and Spanish American literature primarily to native speakers of English, it is important to develop techniques of introducing not only texts but cultural and historical contexts. My goal as an instructor is to present important elements as background materials, while allowing the students to experience the literature in a spon-

¹ Edward H. Friedman is Gertrude Conaway Vanderbilt Professor of Spanish and Professor of Comparative Literature at Vanderbilt University. He is editor of the *Bulletin of the Comediantes* and a past president of the Cervantes Society of America. His primary field of research is early modern Spanish literature, with emphasis on the picaresque, Cervantes, and the Comedia, as well as contemporary narrative and drama. A recent publication is *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish novel*. He is author of *Wit's End*, an adaptation of Lope de Vega's *La dama boba*, and *Into the Mist*, a dramatic version of Unamuno's *Niebla*.

taneous way. When I had the opportunity to teach contemporary American literature and theater to native speakers of Spanish, in graduate seminars in Madrid, I was able to take advantage of the pedagogical lessons learned from teaching Spanish in the United States. The «Other» changed, but the approach remained essentially the same.

KEY WORDS: Pedagogy, Golden Age, contemporary U.S. literature and theater, the outsider, the literary margins

This is an essay about several levels of adaptation, about, if you will, the customizing of pedagogy. It could perhaps be subtitled—to borrow from Miguel de Unamuno—«amor y pedagogía», the product of labors of love. The results may be a bit «all over the map», but I hope that readers will find that reasonable, given the context.

There is a concept known as «Bizarro World» which had its origins in the DC comic books—home of Superman—in the early 1960s. In the planet Htrae (Earth spelled backwards), everything occurs in opposite form from the earthly norm. The Bizarro Code, fittingly in bad English, states, «Us hate beauty! Us love ugliness! Is a big crime to make anything perfect on Bizarro World!» («Bizarro World»). I bring up this silliness because I feel that, in the fall semester of 2010 and thanks to a Fulbright grant, I experienced, in a wonderful way, something like Bizarro World when I taught two graduate seminars in American literature at the Universidad Complutense de Madrid. In the United States, at Vanderbilt University, I generally teach courses in early modern Spanish literature—*la literatura del Siglo de Oro*—and other literature classes in Spanish, to students whose first language is most often English. Now I would be teaching courses in English to native speakers of Spanish. I first had studied in Madrid in the academic term of 1968-1969, during my third year in college, and I took classes in Spanish literature at the Complutense. To be invited to teach at the university, in the literature section of the Departamento de Filología Inglesa, was something that I could not have imagined, and I was exceedingly grateful to have this opportunity.

When I applied for the grant, which was classified under «American Literature and Cultural Studies», I realized that I would not be an obvious choice, since I am not an Americanist and American literature is only rarely an area of my publications. I hoped to combine my background and teaching experience in Spanish literature, comparative literature, and theory with my strong interest—from about the age of ten or eleven—in reading and studying plays and criticism on drama. I wanted to mix techniques from my courses in the U.S. with different sets of texts and contexts, in this opposite-yet-analogous environment. While hardly a member of the show business community, I had published an adaptation of Lope de Vega's comedy *La dama boba*, titled *Wit's End*, which was presented by

Vanderbilt University Theatre, and I was working on a translation and another adaptation. Throughout my student days and in my career, I have recognized that I would never be a native speaker of Spanish, nor would I have the direct long-term knowledge of the culture of one whose formative years had been in Spain. I have tried to compensate by being the best (long-term) student that I could be and by using my «learning curve» to help my own students. Just as I can empathize with language learners due to shared struggles, I believe that I have a sense of what background information can be edifying and valuable; that is, I can identify frames that will help to prepare students for reading of unfamiliar materials. In sum, as an instructor I aim to facilitate second-culture acquisition by supplying just the right (in quality and quantity) data and examples.

Let me offer a specific case. When I teach *Don Quijote* to undergraduate students, I recognize they may know relatively little about early seventeenth-century Spain. I devote the first part of the course—a *Quijote* class in Spanish or a class on «*Don Quijote* and the Development of the Novel» or «*Don Quijote* and the Experimental Novel» in English—to ways of introducing key elements, through readings and brief lectures (usually with an interactive component). Topics include the concept of the Golden Age, the Habsburg dynasty, blood purity, the Inquisition, honor, class distinctions and geographical divisions in Spain, the principal characteristics of the baroque (in contrast to the Renaissance), the role of women in society, theological polemics, challenges to authority, New World exploration, and major currents in literature, theater, and the arts. I also bring up Cinquecento theory, debates on the origins of the novel, contemporary narrative theory, metafiction (and metatheater), intertextuality, and the broad bases of cultural studies. This analytical frame is not precisely a guide to the text of *Don Quijote*, but rather an aid to reading and comprehension. I want students to experience the text and to learn to respond to the initial confrontation with Cervantes's words and his protagonist's discourse and circumstances. Because the supplied information (geared to facilitate comprehension) joins with an individual reading, I use the oxymoron «directed spontaneity» to describe the method because it is, in a sense, a setup for discovery. For the groups in Madrid, the paradigm is essentially the same. I depended on my knowledge of Spanish culture and my approach to the teaching of literature to transfer the base to the twentieth century in the United States. My example will be the seminar called «U.S. Drama, U.S. Culture.»

The introduction to the course includes a glimpse into the following topics, which will become the foundation for discussion of the individual plays and criticism: the concept of a distinctly American culture; intersections among history, politics, society, and the arts; majorities and minorities, texts and subtexts; «high culture» and popular culture; literature, theater, film, and television as reflectors and refractors of U.S. society; aspects of society: the family, race, gender, gender

identification, class, ethnicity, religion, economic status; the «normal» vs. the «abnormal»; forms of prejudice and discrimination (including affirmative action and «reverse discrimination»); the practice of «political correctness»; critical techniques and approaches to the analysis of culture: literary and dramatic models; the origins of American theater; theater from the 1930s: center to margins; Broadway and beyond; major playwrights, trends, and innovations; theater history as cultural history and as academic discipline; social issues, aesthetics, entertainment, and commerce in theater, film, and television; and U.S. culture as seen from abroad. In presenting the introduction, I work with what I hope will be a clear and concise explanation of the time frame: the Depression; World War II; the post-war period; Cold War politics; the civil rights movement; Vietnam; student activism; women's rights; gay and lesbian issues; AIDS; regionalism, demographics, and immigration; Hispanics and other minorities; the academy, theory, deconstruction, and cultural studies; and markers of the new millennium. Similar to the framing of early modern Spanish society and culture, the framing of U.S. culture provides a context for the readings, selected for their artistic qualities, their social significance, and their diverse themes and techniques. My goal was to introduce American drama (1) as art, (2) as a commentary on social customs and concerns, and (3) as part of a tradition (or of many traditions) in theater history. My work in Spanish literature has attuned me, I believe, to consider with care the target audience and the importance of establishing a framework for reading, discussion, and, needless to say, for comprehension of the «foreign» materials. I was very anxious for this «teaching in reverse» in Spain to yield positive results, and I looked forward to teaching what was familiar to me via a process of defamiliarization, in which I could inspire students to recognize trends, attitudes, point of view, polemics, and social issues that form the fabric of American life and its transference into art.

If one looks at the acknowledged great American plays—which would have to include Arthur Miller's *Death of a Salesman*, Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night*, Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*, and Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*—theater in the United States would seem to involve variations on the theme of the dysfunctional family. Husbands and wives, parents and their offspring, sibling rivalry, and related matters are natural subjects for dramatic conflict. As the nuclear family has evolved into an assortment of combinations and permutations of the earlier, the ideal, and the simpler model of father, mother, and 2.5 children, society and the experience of being married and growing up have changed accordingly. In the first decade of the twentieth century, three plays about dysfunctional families won the Pulitzer Prize for drama: *Dinner with Friends* by Donald Margulies in 2000, *Rabbit Hole* by David Lindsay-Abaire in 2007, and *August: Osage County* by Tracy Letts in 2008. In 2010, a most unusual play was the recipient of the Pulitzer Prize: *Next to Normal*, a

rock-inflected musical, by Brian Yorkey and Tom Kitt, about the effects on a family of the mother's struggle with bipolar disorder. *Dinner with Friends* is about the breakup of a marriage, and the couple is seen together and separately with their closest friends, who were there when they met. *Rabbit Hole* shows the effects on a marriage of the tragic accident that kills the couple's young son. (Lindsay-Abaire's *Good People*, of 2011, is a razor-sharp depiction of the socio-economic divide in the U.S.) *August: Osage County* takes the template of previous works and shows the influence of playwrights such as Beth Henley, Sam Shepard, and Lanford Wilson—to name but a few—who put forth a blend of family drama, a regional air, and, most of all, eccentricity. Jon Robin Baitz's *Other Desert Cities* (2010), winner of the Outer Critics Circle Award for Outstanding New Off-Broadway Play, superbly juxtaposes family conflict with addictive behavior and with the extreme and often ferocious polarities that currently mark politics in the United States (and Spain).

There is, in addition to this corpus of plays about the American family, a set of dramas about substitute or surrogate families. Frequently, in these plays friends replace family. The protagonist of Wendy Wasserstein's *The Heidi Chronicles*, of 1989, for example, is associated with a community of women, pursues an academic career (in which she makes the case for writing women into art history), and is conspicuously unmarried. She becomes a type of poster child for Women's Liberation before attitudes toward women are labeled post-feminist. August Wilson's epic Pittsburgh cycle—ten plays that cover each decade of the twentieth century—retrieves, and makes dramatic poetry of, African-American history and experience. The Civil Rights Movement, the Women's Movement, and a growing consciousness of the need to admit and respect difference extends, of course, to gay and lesbian rights, and, not surprisingly, theater reflects the social change. Mart Crowley's *The Boys in the Band*, of 1968, is a landmark play, followed by other worthy dramas, and the AIDS epidemic, beginning in the United States in the early 1980s, had a crucial impact on gay life and on theater. Tony Kushner's two-part *Angels in America*, first produced in the early to mid-1990s, must be added to the list of great American plays, by virtue of the breadth and richness of its themes and characterization, the beauty of its language, and the audacity of its technique, style, and, one should add, spectacle.

A thesis of my approach to links between U.S. literature and drama and U.S. culture is predicated on the poststructuralist concept that one can locate the center from the margins, through a process sometimes called *decentering*. The phenomenon is not a mere theoretical tool, or ploy, but a means of access to deep structures, sometimes concealed. To stress the interrelation of the two «movements» that I have been comparing, I would point to the weighty margins of early modern Spanish literature, which the picaresque antiheroes and antiheroines,

Don Quijote and Sancho Panza, the female narrators and characters of María de Zayas's novella collections, the women and the *graciosos* of the *comedia nueva* inhabit. Practically everyone in this authoritarian, claustrophobic, intolerant, and inflexible society was, in some way or another, on the outside of something, and subject to fear, denunciation, censorship, or reversals of fortune. Even the articulate and aggressive women of comic plays, who find success in marriage, become victims in serious plays, when the saturnalian spirit cedes to the mimetic—to reality—and, having left fathers and brothers for husbands, they are subjected, with unwavering consistency, to the laws of subordination. An ironic symbol if the art of exclusion is baroque poetry, much of which strives for an elitism through which only the privileged and the gifted would be capable of comprehending the concepts and conceits that are mounted with baroque intensity and an elusive rhetoric.

Margins certainly take center stage in U.S. drama, where conflict disrupts the ideal, the longed-for normality, and the escapism or nostalgia for (perhaps always) absent values. To exemplify my point of view, I would like to focus on three works—a play about AIDS, a play about women, and a play about African-Americans—from the period of 1985 to 1992. They are William M. Hoffman's *As Is*, Wendy Wasserstein's *The Heidi Chronicles*, and August Wilson's *Two Trains Running*, and they are each part of theater history and cultural history. They are intimately connected to where we were then and where we are today.

As Is, which I would place with Larry Kramer's *The Normal Heart* and its sequel, *The Destiny of Me*, as primary intertexts of *Angels in America*, underscores the devastating consequences of AIDS. The protagonists are Rich and Saul. Rich—a writer and conspicuous intellectual—has abandoned his long-term companion Saul—Jewish, self-deprecating, with a sharp sense of humor—for a younger, better-looking man. Rich contracts AIDS, and his lover, family, friends (male and female), and business partner, with the notable exception of Saul, desert him. Actors in supporting roles play a number of parts and help to create a comprehensive picture of the pandemic known as the gay plague. Arguably, however, the strength of *As Is* lies in the relation of, and the dialogue between, Rich and Saul, flawed and human characters caught unexpectedly, like many others, in a maelstrom. The disease seems to spring from nowhere and to move incredibly quickly, although not quickly enough to spare its patients from agonizing suffering, which comes doubly from a broad variety of symptoms and from rejection by individuals and by society at large. There seems to be a supreme ironist at work in the timing of AIDS. Homosexuality pretty much had been deleted from the list of illnesses by the medical establishment, more people were feeling comfortable about coming out, sexual conventions were changing to allow for greater freedom of expression, and gay men in the United States were

enjoying a hedonism that formerly had been denied them. Trite but true: love was in the air. Sexually-transmitted diseases certainly were out there, but they could be treated and cured. Then, suddenly, almost imperceptibly, came AIDS, which destroyed blocks of gay men and others, but mostly gay men. They were the new lepers, new pariahs, among us. Hoffman, sensitively and passionately, captures this spirit: the panic, the denial, the pain, the separation, the heartbreak, and the guilt of AIDS. The play's title comes from the realm of sales. One typically purchases a «pre-owned» item—such as a car—«as is,» used and often damaged or defective, with no warranty, no guarantee.

As Is records the mindset of its dramatis personae. The playwright does not gloss over the physical aspects of gay life in the 1970s and 1980s, when the men represented here seemed to be less interested in emulating heterosexual marriage and monogamy than in relishing their new-found options for what some arbiters of taste would call gratification and others would call promiscuity. Alcohol and drugs regularly accompany sex. Saul, who like everyone in his circle has experimented, loves Rich and the routine of a live-in relationship, whereas Rich feels somewhat cornered by the routine. His new lover Chet serves as an object of beauty and as a muse. Rich has sold his first book and is a successful caterer, until he is diagnosed with AIDS and left stranded, by everyone but Saul, who is willing to disregard their «divorce.» A number of scenes take place in Rich's hospital room. At one point, Rich asks Saul to get a stash of pills for him, should his condition worsen to the extent that he would want to commit suicide. Saul goes so far as to purchase the pills, but then throws them away. This leads to a key exchange:

Saul. Maybe I'm being selfish, but I want you here. I need you.

Rich. My future isn't exactly promising.

Saul. I'll take you as is.

Rich. But what happens when it gets worse? It's gonna get worse.

Saul. I'll be here for you no matter what happens. (Hoffman 90-91)

This story of love in the age of AIDS includes a sweet and intimate moment between the two, and ends, as it begins, with the commentary of a hospice worker—a former nun—who, not surprisingly, expresses some disillusionment with her job, which, it could be said, is more concrete and less abstract—that is, dirtier and less spiritual—than she had imagined. In her concluding remarks, she speaks of «Richard,» whom she classifies as soon to leave the stage of anger to move to that of denial. She calls him a «fighter» but reserves the bulk of her praise for «his lover,» who defends him against all obstacles. Rich and Saul personalize the battle against AIDS. They—and those whom they symbolize—probably would not want

to be seen either as *innocent* or as *victims*, but perhaps rather as players in the mystery of life and death. The theater accommodates their struggle.

Larry Kramer's exceptionally important, well-crafted plays, partially autobiographical, are far more politicized than *As Is*. *The Normal Heart* and *The Destiny of Me* show, among other things, how the national and local governments—headed, respectively, by the polar opposites President Ronald Reagan and New York mayor Edward Koch—resisted a speedy and direct attack on AIDS. Relatively little was done when those afflicted were judged as part of an undesirable Other. Only when the illness became more widespread—a potential danger to all—did the public begin to support prevention, treatment, and research. What Hoffman and Kramer both emphasize, nonetheless, is the eradication—the erasure—that came with the disease and that wiped out people of all stripes, prominently among them members of the creative and artistic community. Art stands as witness to its own loss. The scale of the works by Hoffman and Kramer is purposely limited; staging is ingenious but hardly elaborate. That pattern changes radically—*dramatically*—with *Angels in America*, which depends on its precedents while expanding the boundaries to include more of earth, along with heaven. In this «Gay Fantasia on National Themes,» as *Angels in America* is subtitled, homosexuality becomes the center of the universe, but with AIDS as the all-encompassing antagonist. The world changes again and again as the new millennium approaches, but issues and wounds remain open. Even under the social liberal Bill Clinton, the gays in the military are required to follow a policy of «Don't ask, don't tell,» which—wittingly or unwittingly, or conceivably some of each—connotes second-class citizenship: the label is a negative label, the identity an inferior identity. The fight for equal protection under the law and for common decency is not over, and, in the twenty-first century, playwrights have continued to raise their voices. It would be hard to imagine *Angels in America* without its precedents, without its intertext. In the twenty-first century, Moisés Kaufman's *The Laramie Project* (2000) and Richard Greenberg's *Take Me Out* eloquently, and in very different ways, continue the tradition. Kaufman (born in Venezuela and a resident of the U.S. since 1985) and the group known as the Tectonic Theater Project went to Laramie, Wyoming, the site of the killing of a gay university student, Matthew Shepard, to interview residents and created a play from their interviews and encounters, including the trial of the accused murderers. The collaboration represents a unique vision and a unique show of perspective. *Take Me Out* links the American pastime of baseball with homosexuality as a way of confronting the myths and taboos of society. Greenberg's play also emphatically disputes, and perhaps inverts, the image of the gay man as victim, while providing no easy solutions to questions (including the topic of gay marriage) that remain unresolved and bitterly contested in public discourse.

Wendy Wasserstein's *The Heidi Chronicles* highlights another conflict, the cause of women's rights. Wasserstein wrote the play at a moment in which women were experimenting with new paradigms, one of which was the objective of doing everything: career, marriage, and motherhood, in short, an engaged and qualified independence. The acceptance of the truly professional woman—in business, law, medicine, and higher education, among other fields—had not been a given for more than fifteen years or so when the play was first produced. Barriers were being broken, often at a reduced speed. It was hard for women to convince men—and themselves—that cooking, cleaning, ironing, changing diapers, parenting, and running a household were not «naturally» feminine tasks. Change brought the need for compromise. In the transitional period, there emerges not only the married professional woman but the professional woman who remains single but who, like Heidi Holland and Wendy Wasserstein herself, does not rule out having children. Popular culture enthusiasts will recognize the premise of the situation comedy *The Mary Tyler Moore Show*—known in Spain as *La chica de la tele*—which ran from 1970 to 1977 and did not include babies, and *Murphy Brown*, which starred Candace Bergen, ran from 1988 to 1998, and did include a baby for the unmarried Murphy. The show gained a wonderful dose of notoriety when Vice President Dan Quayle, in a speech on family values, specifically on the «poverty of values,» complained that «it doesn't help matters» that Brown, «a character who supposedly epitomizes today's intelligent, highly paid professional woman» is depicted as «mocking the importance of fathers, by bearing a child alone, and calling it just another 'life-style choice.'» The *New York Daily News* headlined the event «QUAYLE TO MURPHY BROWN: YOU TRAMP!» («Dan Quayle»). *The Heidi Chronicles* opened in 1988 and transferred to Broadway in 1989, when all manner of controversy was in the air. The play won both the Pulitzer Prize and the Tony award for best drama.

The two acts cover the years 1965 to 1989, and each begins with a prologue in which Professor Heidi Holland of Columbia University is lecturing on women artists who traditionally have been excluded from the canon. This topic is at the heart of the play. Women—forgotten or ignored—are now being written into history, into literature, into the plastic arts, and so forth, and women are entering professions from which they had been marginalized. Academia, on the one hand, responded by moving en masse to convert same-sex schools into coed schools, and, on the other, to create new disciplines, such as Women's Studies (now more commonly Gender Studies), along with Black Studies (now more commonly African-American Studies), and film studies, and to incorporate women and significant others into the standard areas of study. In 1989, Heidi Holland's research on women artists, if done well, would have gotten her tenure. Twenty or twenty-five years earlier, it might not have. Thirty or thirty-five years earlier, a dissertation committee might not have allowed her to work on the topic. One has

to see, and appreciate, changes wrought by time and travail. There is an advertising slogan that encapsulates the idea of the long journey for women's rights, with much accomplished (yet with miles to go): «You've come a long way, baby.» The slogan was used from the 1970s forward for a brand of cigarettes, Virginia Slims, designed especially for the woman's hand and taste. I trust that you do not need me to indicate the presence of irony in this ad campaign.

Scene 1 takes place at a high school dance in 1965 in Chicago. The situation seems to be what is called a mixer, where people from several schools are brought together; in this instance, boys would be brought in to a school for girls. Heidi and her friend Susan discuss the psychology of men and the strategies of women, as «The Shoop Shoop Song,» made famous by Betty Everett, can be heard in the background. That song contains the immortal lyrics

Does he love me, I want to know.
How can I tell if he loves me so?
(Is it in his eyes?)
Oh no, you'll be deceived.
(Is it in his eyes?)
Oh no, he'll make believe.
If you wanna know if he loves you so, it's in his kiss.
(That's where it is.)

At the dance, Heidi meets Peter Patrone, whose sarcasm does not disguise his good will. They will remain friends for the duration. In scene 2, at a dance in Manchester, New Hampshire, in 1968, the country is in the throes of a national election. Heidi, a supporter of Eugene McCarthy, meets Scoop Rosenbaum, who will also stay in her life. He invites her to go with him to pick up Paul Newman from the airport and then to a press conference with Senator McCarthy. Heidi sees through Scoop, but she is intrigued by him. Scoop describes himself, perfectly accurately, as «arrogant and difficult» but «smart.» He again notes correctly, «So you'll put up with me» (Wasserstein 17). One may wonder why. Scoop, who could be billed as a Jewish-American prince, has the habit of giving things a grade; McCarthy is a «C+ Adlai Stevenson» (15), for example. Heidi has the best line in the scene, about confidence: «I was wondering what mothers teach their sons that they never bother to tell their daughters» (17). Scene 3 shifts to 1970 and to Ann Arbor, Michigan, and the meeting of a «Consciousness Raising Rap Group» attended by Susan and Heidi, who is visiting her. Among those present is a lesbian physicist named Fran. When Heidi, now at Yale, describes her research concentration as «images of women,» Fran asks, «A feminist interpretation?» When Heidi answers, «Humanist,» Fran's rejoinder is «Heidi, either you shave your legs or you don't» (Wasserstein 28). When Susan volunteers to the group that «My

friend Heidi is obsessed with an asshole» (presumably Scoop), Heidi admonishes her, «... that's personal,» to which Jill, a colleague, replies, «'Personal' means I know what I'm doing is wrong, but I have so little faith in myself, I'm going to keep it a secret and go right on doing it» (29). Aretha Franklin's version of «Respect» plays in the background.

Scene 3 takes place in 1974 at the Art Institute in Chicago, where Heidi is participating in a demonstration against the museum, which displays the work of only two female artists. The scene seems to coincide with President Nixon's resignation. Peter Patrone, now an intern who describes himself as a «liberal homosexual pediatrician» (38), comes to see her. She confesses that she is still in touch with Scoop, who is clerking at the Supreme Court, but she notes, «I'm not involved with him anymore. I just like sleeping with him,» to which Peter responds, «What a perky Seventies kind of gal you are! You can separate needs from emotional dependencies» (37). In the conversation, Heidi mentions that Susan has decided to give up clerking—she was working with Scoop, whom she detests—to become a «radical shepherdess/counselor» on a collective in Montana and to announce that she prefers women. Scene 4 reunites the four principals, in 1977 at Scoop's wedding at the Pierre Hotel, on Central Park at Fifth Avenue in New York City, where some very important people are assembled. Susan and Peter act up a bit, verbally. The bride, Lisa, a children's book illustrator, in a few moments and in a few lines, shows that she is too good for Scoop. Heidi informs Scoop that she is «sort of living with someone» (51), a book editor. He tells her that he «couldn't dangle» her any more (56), but adds «I love you, Heidi. I'll always love you» and exits to the lyrics of Sam Cooke's «You Send Me (Honest You Do)» to dance his first dance with Lisa as husband and wife (59).

The opening scene of Act 2, all of which is set in New York, places Heidi at a baby shower for Lisa after having attended a memorial for John Lennon in Central Park. The year is 1980. Susan is back in New York, but she has accepted a position in Los Angeles as the executive vice president for a new production company: «They wanted someone with a feminist and business background. Targeting films for the twenty-five to twenty-nine-year-old female audience» (68). Lisa's sister Denise, who majored in women's studies at Brown University, laments the dearth of eligible men and alludes to the ticking of her biological clock. When Lisa leaves the room, the women bring up Scoop's philandering, and Denise observes, «Oh, Lisa knows. She was being really cheerful. That means she knows» (72). As it turns out, Heidi saw him with the other woman in the park. In scene 2, in 1982, Heidi, Peter, and Scoop have agreed to appear on a television interview show called «Hello, New York,» as arranged by Denise, Scoop's sister-in-law. The topics include «the Sixties, social conscience, relation-

ships, Reaganomics, money, careers, approaching the big 4-0. Scoop: opinions, trends. Heidi: women in art, the death of the ERA [Equal Rights Amendment], your book. Peter: the new medicine, kids today, and ... the further you can take your sexuality, the better. Our audiences enjoy a little controversy with their coffee» (76). What is most notable about the interview, perhaps, is that the two men are loquacious and clever, in a self-congratulatory way, and Heidi is pretty much silent. Scene 4 is in a trendy New York restaurant, in 1984, with Susan, who has become a successful executive in Los Angeles, and Denise, who now works for Susan. Heidi comments that she is seeing a lawyer: «He calls me 'angel' and says he loves me, but he doesn't like me to call him after ten o'clock» (85). Susan and Denise want Heidi to serve as a consultant for a «half-hour show about three women turning thirty in a large urban area,» all of whom are connected in one way or another with the art world (87). In the course of the dialogue, Susan makes the following statement: «I'm not political any more. I mean, equal rights is one thing, equal pay is one thing, but blaming everything on being a woman is just passé» (88). Denise compares her 'generation' with Heidi's: «... a lot of women your age are very unhappy. Unfulfilled, frightened of growing old alone. ... I can't imagine my life without my husband or my baby Max. My friends want to get married in their twenties, have their first baby by thirty and make a pot of money. It's just much more together than your generation» (89). Heidi declines the offer to consult on the pilot.

Scene 4 is set in the Plaza Hotel in 1986, where Heidi has been invited to speak as a distinguished alumna of Miss Crain's School, on the topic of «Women, Where Are We Going?» I doubt that this is what Wasserstein was striving for, but the rather smug, self-absorbed, and inappropriate talk hardly would endear one to Heidi, who concludes, «I'm just not happy. I'm afraid I haven't been happy for some time. ... I don't blame any of us. We're all concerned, intelligent, good women. It's just that I feel stranded. And I thought the whole point was that we wouldn't feel stranded. I thought the point was that we were all in this together» (94-95). Scene 5 takes place on Christmas Eve in 1987, in the children's ward of a hospital. Heidi has stopped off to drop off some gifts and to say goodbye to Peter. She will be moving to Northfield, Minnesota, where she has accepted a position at Carleton College. Peter is noticeably depressed, affected, naturally, by the illness around him and by the friends he has lost to AIDS, and saddened by the imminent departure of his confidante. Heidi considers postponing the appointment. She begins to sing «The Shoop Shoop Song.» The last scene, in 1988, is in Heidi's new apartment. Scoop, who has been extremely successful as magazine editor, of *Boomer* (as in Baby Boomer), visits. He has just sold the magazine, and she has just adopted a baby from Panama and is dating an editor. Scoop drops the news that he may be running for Congress. He exits, and she holds up her daughter, as she sings «You Send Me.»

The Heidi Chronicles, as its title suggests, is a cultural artifact that documents a twenty-five year period in American history and in the history of the Women's Movement. Heidi Holland begins as a hopeful teenager and ends as a less-than-contented but newly hopeful professional and mother, and it is motherhood—paradoxically, perhaps—that gives her the hope. The one man that she loves is a man that she does not admire, and he is unattainable on multiple levels. She may hold men to a difficult ideal, but, Scoop is not only *not* ideal, but he is hypocritical, pretentious, vain, and ultimately uncaring. And, as a dramatic character, he could scarcely be more annoying, with his self-congratulatory air and his letter- and numerical ratings. He may have his charm, and he is definitely flourishing, but he is a weak man, and while the perceptive Heidi acknowledges his flaws, she cannot completely break away from the emotions that she feels for him. That is human, but it is not *feminist*. The same goes for his wife Lisa, who accepts his philandering. Heidi's perennial friend Susan is, in contrast, a post-feminist. She goes after what she wants, in a series of stages and experiments. She moves, symbolically, from the East coast to the West coast, and triumphs. The series about three women artists in a Houston loft, we find out, has become a hit. Susan has entered the male world and, with drive and capitalist aplomb, forges a new identity without compromising her principles. Although she has to go through several rites of passage, Susan knows what she wants: self-fulfillment. Heidi, while more *focused*, is less self-assured. She is, in the phases of her development, often «lost.» She seems to have made a difference as an art historian, redeeming other women, but cannot quite save herself. She seems destined to remain in the margins, first by destiny and then by a type of passivity, by not practicing what she preaches. Her speech to alumnae of her school in Act 2, scene 4, is moving in its way, but I think that it is a substantial miscalculation on Heidi's part—and, further, on Wasserstein's part—to inflict anguish on the two audiences in this particular mode. The scene accentuates Heidi's tendency toward self-doubt and non-action, and it follows her pronounced silence in the interview in scene 2. In scene 5 of Act 2, Peter summarizes this feeling when he describes to Heidi the repeated funerals and memorial services that he has attended for men of his age who have died of AIDS: «And we listen for half an hour to testimonials, memories, amusing anecdotes about a son, a friend, a lover, ... handsome, ... usually my own age, whom none of us will see again. After the first, the fifth, or the fifteenth of these gatherings, a sadness like yours seems a luxury» (103). The speech is spot-on, but it seems to undermine the characterization of Heidi and the feminist thrust of the play, to situate the protagonist awkwardly in the margins. It may be more accurate, however, to say that *The Heidi Chronicles* exhibits the difficulties inherent in the feminist movement. There is resistance—after all, society has its norms, and men will be men—and, like the painters that she resuscitates, Heidi is, to an extent, at least, a pioneer. Denise recognizes that she and her peer group have it easier because other women have entered into unexplored territories, with some discomfort and failure along the way.

Wasserstein uses pointers—events, places, presidents, and songs—to evoke the movement of history and individual advancement through time. One can imagine a costume designer having fun with hair and wardrobe, and, in this regard, the seventies cast a spell all its own. *The Heidi Chronicles* conveys an era of transformation of women's hopes and dreams. The process demands sacrifice and a willingness to expand one's horizons and a willingness to clash with the status quo. The only good man in the play—or the only good man who actually appears on stage—is, whether coincidentally or emblematically—gay, and Peter Patrone becomes a choral figure, of sorts, and, ironically, a *raisonneur* or part of a team of *raisonneurs*. Heidi, Scoop, and Peter are extraordinarily articulate, witty to the point of excess—the saying «too smart by half» would seem to apply—which gives the play a rhetorical loftiness that is commendable and entertaining. The air of incompleteness of *The Heidi Chronicles*—and of Heidi Holland—is fundamental to the text, which defines its protagonist as a work-in-progress. Young women—and young men—may have some trouble empathizing with the challenges faced by the female characters, while those of a certain age may understand more clearly the *uncharted* aspects of the social scenario, which, needless to say, is still being played out. Coincidentally, the first Pulitzer Prize for drama, in 1918, was awarded to *Why Marry?*, by Jesse Lynch Williams, a male playwright and Princeton graduate who embraced feminism and the emancipation of women before women were granted the right to vote. *Why Marry?* espouses ideas that were ahead of its time and that resonate in ours. When read with *The Heidi Chronicles*, it seems, simultaneously, anachronistic and amazingly fresh.

The Heidi Chronicles proved to be an especially illustrative example, since it relates to a twenty-five year period in the battle for equal rights and, correspondingly, to a solid block of U.S. history. Wasserstein's play not only has a back story and a future story, but the text itself is conscious of internal ironies. More than any of the other plays that I used in the seminar in Madrid, *The Heidi Chronicles* references specific details of popular culture, politics, and events of the time under scrutiny. There is, in a kind of homage to Roland Barthes, a semiotics of clothing in the play. I gave the students, whose knowledge of English was impressive, a four-page list of notes to help with the reading, and the generation gap certainly would call for a similar aid for students in the U.S. Every play says something about the time in which it was written. Wasserstein takes the time capsule idea a step further by showing the protagonist and her associates in distinct phases of their personal development.

Theater has dealt with issues of *race* in a variety of manners. One of the early Pulitzer Prizes was given to Paul Green's *In Abraham's Bosom*, of 1927, a play about prejudice, injustice, and the terror of the Ku Klux Klan in the South.

The groundbreaking *A Raisin in the Sun*, of 1959, by the African-American playwright Lorraine Hansberry, is built around the theme of upward mobility versus equal opportunity. A black family is set to buy a house in an exclusively white neighborhood and faces resistance from potential neighbors and discord among a strong matriarch, her son, and her daughter. Prior to August Wilson, a Pulitzer recipient in 1987 and 1990 and a frequent nominee, two African-American playwrights, Charles Gordone for *No Place To Be Somebody*, of 1969, and Charles Fuller, for *A Soldier's Play*, of 1982, won Pulitzer Prizes, and Suzan-Lori Parks, in 2002 for *Topdog/Underdog*, and Lynn Nottage, in 2009 for *Ruined*, have followed. Pulitzer recipients Howard Sackler's *The Great White Hope*, of 1969, and Alfred Uhry's *Driving Miss Daisy*, of 1988, deal—tragically and affectionately, in turn—with relations between blacks and whites. Bruce Norris synthesizes precedents in a play about bi-generational racial conflicts in the 2011 Pulitzer winner *Clybourne Park*, which summons—and serves as an ironic sequel to—*A Raisin in the Sun*.

August Wilson's *Two Trains Running* was the last to be produced—in 1990—of the three plays that I am foregrounding here, but it takes place in the year 1969, in a small restaurant in Pittsburgh. From the perspective of social history, one can identify the Civil Rights Movement as a model for women's rights and gay and lesbian rights. The legacy of slavery lingered—and lingers—and the suffering and scars are infinite. I would strongly recommend the fourteen-hour PBS (Public Broadcasting Service) documentary *Eyes on the Prize*, from 1987 and 1990, available on DVD, as the most comprehensive survey of the Civil Rights Movement. It can be noted—in the context of *As Is* and *The Heidi Chronicles*—that the Stonewall riots, deemed to be the stimulus for the gay rights movement, took place in June of 1969, and that this was the time when the National Association of Women was campaigning tirelessly for an Equal Rights Amendment to the United States Constitution, finally approved by the House of Representatives in 1971 and by the Senate in 1972, but eventually ratified by only thirty-five of the necessary thirty-eight states.

August Wilson occupies a special and revered place among American playwrights. Two of the plays of the Pittsburgh cycle—*Fences* and *The Piano Lesson*, were awarded the Pulitzer Prize, and each of the ten plays has been acclaimed. The plays are masterfully crafted, with a brilliant and unique dramatic discourse, and they are filled with signs of the African-American heritage, mythology, humor, and, logically and legitimately, anger. The plays are, in my opinion, gripping, thought-provoking, and fascinating, but not easily accessible, by the author's choice, I would guess. I have chosen *Two Trains Running*, in part because the play is inflected by the assassinations of the civil rights leader and defender of nonviolence Martin Luther King and crusader Robert Kennedy in 1968, by the political ideologies that were being debated, and by the plight of urban African-

Americans as the consciousness-raising decade of the sixties was coming to an end. I believe that Wilson wants to present a «slice of life» rather than a calculated microcosm, and to give his audience something to which it is unaccustomed: scenes from black life, the representation of black life on stage, or both. There is remarkable depth and sophistication to the play, a depth that is carefully apportioned and manifested without a great deal of fanfare, but, indeed, with a great deal of pride and dignity. It is, with all this, lighter than some of its companion pieces. The individual plays of the Pittsburgh cycle unquestionably stand on their own, while the cumulative intensity gives the collection a special historical and aesthetic value.

The title of *Two Trains Running* derives from traditional song lyrics associated with Muddy Waters and the Paul Butterfield Blues Band, which in some versions go, «Well, there's two trains running / But there's not one going my way» (see «Two Trains Running»). Monumental changes are taking place in the world, but things, in fact, are moving slowly for the majority of characters in the play, who gather in the restaurant owned by Memphis, in the playwright's words, «a self-made man whose values of hard work, diligence, persistence, and honesty have been consistently challenged by the circumstances of his life. His greatest asset is his impeccable logic» (Wilson 1). Memphis comments on his solitude, because his wife of twenty-two years has left him, for reasons he cannot fathom. Risa, who works for Memphis, «is a young woman who, in an attempt to define herself in terms other than her genitalia, has scarred her legs with a razor» (3). The cast of characters come and go from the restaurant. Wolf is a numbers runner who «enjoys his notoriety»; Memphis warns him to conduct business elsewhere. Holloway, «a man who all his life has voiced his outrage at injustice with little effect» (5), enters to describe the line of people at West's Funeral Home, across the street, to see Prophet Samuel. West himself becomes the topic of conversation. It is suspected that part of his wealth comes from items that do not get buried with the deceased. Memphis says that West has offered to buy the site on which the restaurant stands. The city wants to tear down the area for renovations, and Memphis declares that he will not part with the property for less than twenty-five thousand dollars. The mentally unstable Hambone appears, crying his much-repeated «He gonna give me my ham.» He is referring to Mr. Lutz of Lutz's Meat Market, down the block. Some ten years before, Mr. Lutz, a white man, had Hambone paint his fence, promising him a ham if he did the job well and a chicken otherwise. Lutz was not content with the job and offered the chicken. Hambone has claimed the ham ever since. Sterling, who has just been released after a five-year prison term for bank robbery, realizes that Risa is the sister of a good friend and begins to come on to her. She resists. Sterling laments that he has been unable to find work. Holloway counsels him to visit the legendary Aunt Ester, a recurring figure in Wilson's plays, supposedly three-hundred twenty-two

years old, who, according to Holloway, «don't do nothing but lay her hands on your head. But it's a feeling like you ain't never had before. Then everything in your life get real calm and peaceful» (24). Aunt Ester accepts no money, but asks her clients to throw money into the river as part of the ritual.

Memphis explains at one point that he had been driven out of his hometown of Jackson, Mississippi, in 1931 by white men who had stolen farmland that was rightfully his. He vows, «I'm going back one of these days. I ain't even got to know the way. All I got to do is find my way down to the train depot. They got two trains running every day» (31). The conversation shifts from Risa to Sterling's job search to the exploitation of African-Americans, who cannot seem to get ahead no matter how hard they work. West offers Memphis fifteen thousand dollars for the restaurant and is turned down. Sterling announces a rally in honor of the birthday of Malcolm X, a tremendously influential and controversial leader once affiliated with the Nation of Islam, who had been assassinated in 1965. Memphis expresses his views on black power, which he sees as misguided: «There ain't no justice. Jesus Christ didn't get justice. What makes you think you gonna get it?» (42). He turns down the offer of fifteen thousand dollars from the city for his property and shortly thereafter an offer of twenty thousand from West.

Although he keeps trying, Sterling remains unsuccessful at finding a job. He wins a numbers game, but Wolf informs him that the family who runs the game has cut the winnings. Sterling has visited Aunt Ester and, following her advice, has thrown twenty dollars into the river. He continues to pursue Risa, who seems attracted to him despite his history and her common sense. Memphis asks for directions to Aunt Ester's house. Meanwhile, Hambone has been found dead. In the play's final scene, Memphis enters, in a celebratory mood. He had followed Aunt Ester's instructions to throw twenty dollars into the river, and he shares the news that the city will be paying him thirty-five thousand dollars for the restaurant. His wife has returned, but he has moved out for the time being. He has told Aunt Ester his life story, and she has advised him «to go back and pick up the ball» (109) and he plans to go back to Jackson and defend his rights. He gives Risa money to buy flowers for Hambone's funeral and adds, «Put on there where it say who it's from ... say it's from everybody ... everybody who ever dropped the ball and went back to pick it up» (110). He makes known his plans to open a big restaurant on Centre Avenue, a more upscale location. The play ends as follows:

(Sterling enters, carrying a large ham. He is bleeding from his face and his hands. He grins and lays the ham on the counter.)

STERLING. Say, Mr. West ... that's for Hambone's casket.

(The lights go down to black.) (110)

Two Trains Running might be described as a realistic portrait gallery. Hambone, a modern-day Tantalus, symbolizes the frustrations of blacks who can never seem to win against «the man.» Holloway represents a kind of practical cynicism, but a faith in change shows through his weariness (and his wariness): «Whatever's out there in the way of opportunity, sooner or later it has to pass through. You can't find what's out there sitting at home» (103.) The same is true of Memphis, who in the fable-like ending finds that good things come to those who wait. Sterling has some luck also, but his future is up in the air. Risa, the sole female character to appear on stage, is, perhaps intentionally, underwritten. She has few options and may be forced to «settle.» If three centuries of oppression lie at one end of the spectrum, the mysterious magic of Aunt Ester, with its measure of wish-fulfillment, lies at the other. Memphis stands in the center, of the two extremes and of the play's structure. The conclusion of the play veers from realism in a way that strikes me as absolutely warranted. The happy ending not only comes at a price, but no one will leave the theater thinking that society's problems have been resolved. Alas, it will take more than few strokes of poetic justice—more than a modest theatrical gesture—for that to happen. A quotation from Wilson, found on the back cover of an edition of the play, summarizes the message:

There are always and only two trains running,
There is life and there is death.
Each of us rides them both.
To live life with dignity,
to celebrate and accept responsibility
for your presence in the world
is all that can be asked of anyone.

As a historical document, the play presents a vision of the late-sixties that is rarely seen, because its characters and their circumstances are off-center, but they epitomize the African-American community and its polemics: the rich and the poor, the successful and the unsuccessful, the contemplative and the rash, the solid citizen and the criminal. The references to Malcolm X and other facets of the text introduce the disagreement over peaceful protest versus militancy as sociopolitical strategies. Wilson seems to argue—with the ironic distance of some twenty years—that change moves, for some, at a snail's pace. An ongoing subject of *Two Trains Running* is disillusionment: with the government, with the economic picture, with pledges made only to be broken, and with deception from without and from within. The North should signify possibilities unavailable in the South, not a new style of disenfranchisement in a slum or ghetto; the move should be an escape, not another form of discrimination and disparity (see Bogumil 94-118, esp. 96). The illusions have not yet translated into realities, and the prospects are not optimistic. There is, nevertheless, a lot of life and even a

confidence in dreams in the play. Hambone functions as a scapegoat or sacrificial victim, who in death accomplishes what he cannot do in life: he defeats his tormentor. The play closes on this note of optimism, but it is an indisputably cautious optimism that reigns throughout.

In *As Is*, William M. Hoffman brings AIDS to the stage, along with an unconventional love story and comedy born of suffering and survival. It is the play of a committed artist, and one must underline both *commitment* and *artistry*. In *The Heidi Chronicles*, Wendy Wasserstein, like Heidi Holland, wants to revise history, writing women into spaces in which they have been excluded. It is to the playwright's credit that her protagonist is successful but not triumphant, not completely satisfied with her life, while the despicable Scoop Rosenbaum has the world—and women—at his feet. This is part of Wasserstein's stab at realism. In *Two Trains Running*, August Wilson creates a compelling dialectics between the social and ideological momentum of the late 1960s and the stasis in which many African-Americans found—and find—themselves. Wilson invents a new theatrical idiom, which extends well beyond language. In these plays, the families are figurative, metonymical, and what they evoke is—and is *at*—the heart of America.

Having reflected for many years on how to present early modern Spain and, more generally, Spain and Latin America, as sites of culture and history to students in the U.S., I found models for a transposed agenda with respect to America and Americana. Much of my teaching and research brings me into the range of ironic distance and the intricacies of perspective. Preparation of a «learning experience» for my students became a truly invigorating series of lessons for me. Using the dysfunctional family as a starting point, I found a common denominator for exploring U.S. drama, and from there I moved to the themes and implications of portraits of surrogate families. Stated rather broadly, *family* becomes analogous to *honra* in the Spanish *comedias* that I study with great frequency: a spine or backbone, whether explicit or implicit, to dramatic production and dramatic sensibility. Belonging, identity, associations, security, and the individual's status in society are intimately tied to well-being and happiness, as is *honra* in the early modern plays, both comic and serious. Economics, class, region, and the desire for upward mobility are factors in the American repertoire. Thornton Wilder's *Our Town* (1938) shows that, even in close-knit and loving families, tragedy inevitably will strike; life and death are intimately bound. Wilder's successors emphasize ruptures in family dynamics. As life becomes more complex, playwrights move to questions of race, gender, sexual orientation, and new permutations of the family unit. These may be seen as variations on tradition, as opposed to breaks in the dramatic continuum.

My search for the «heart of America» turned out to be a different kind of pedagogical journey, one that involved heavy doses of empathy and defamiliarization.

To present readings and discussion in Spanish, I can relate to my own experiences in learning about language, literature, culture, and history from ground zero, and thinking of myself as the representative sample. I call this the «Ginger Rogers mode,» akin to dancing backwards and in high heels. Now I had the chance to play Fred Astaire, to lead, but also to follow, as it were, the choreography that I had developed in my Spanish classes. The margins, on several levels, became my center and unifying element. Texts are social and aesthetic documents, and eminently so. Despite the radical differences in time, place, and specific content, the two sets of materials were unpredictably, and satisfyingly, similar. If teaching is an amalgamation of sharing information and models, of facilitating the acquisition of knowledge, and of respecting the learner, my mission in Spain was the same as in the U.S. Having taught Spanish culture from abroad for several decades, I found clues for teaching American culture abroad. The level of satisfaction in each country has been essentially the same, and I am indebted to my colleagues and students on both continents for that.

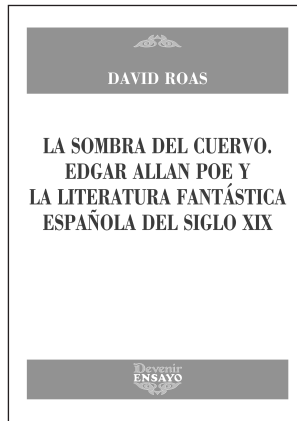
WORKS CITED

- Albee, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: New American Library, 2006.
- Baitz, Jon Robin. *Other Desert Cities*. New York: Grove Press, 2010.
- «Bizarro World.» http://en.wikipedia.org/wiki/Bizarro_World
- Bogumil, Mary. *Understanding August Wilson*. Columbia: U of South Carolina P, 1999.
- Crowley, Mart. *The Boys in the Band*. New York: Alyson Books, 2008.
- «Dan Quayle vs. Murphy Brown.» *Time*. June 1, 1992.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,975627,00.html>
- Eyes on the Prize* [1987]. *Eyes on the Prize II* [1990]. PBS. Exec. prod. Henry Hampton. 14 hours. DVD. 2006.
- Friedman, Edward H. *Wit's End*. New York: Peter Lang, 2000. Performed at Neely Auditorium as part of Vanderbilt University Theatre 2006-2007 season (six performances in November 2006), under the direction of Jeffrey Ullom.
- Fuller, Charles. *A Soldier's Play*. New York: Samuel French, 1981.
- Gordone, Charles. *No Place To Be Somebody: A Black Black Comedy in Three Acts*. Intro. Joseph Papp. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1969.
- Green, Paul. *The Field God*. In *Abraham's Bosom*. New York: R. M. McBride, 1927.
- Greenberg, Richard. *Take Me Out*. New York: Faber and Faber, 2003.
- Hansberry, Lorraine. *A Raisin in the Sun*. *The Sign in Sidney Brustein's Window*. Ed. Robert Nemiroff. New York: New American Library, 1987.
- Hoffman, William M. *As Is*. New York: Vintage Books, 1985.
- Kaufman, Moisés. *The Laramie Project*. New York: Vintage, 2001.
- Kramer, Larry. *The Destiny of Me*. New York: Plume, 1993.
- . *The Normal Heart*. New York: Plume, 1985.
- Kushner, Tony. *Angels in America. Part One: Millennium Approaches*. New York: Theatre Communications Group, 1993.
- . *Angels in America. Part Two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 1994.
- Letts, Tracy. *August: Osage County*. New York: Theatre Communications Group, 2008.
- Lindsay-Abaire, David. *Good People*. New York: Theatre Communications Group, 2011.
- . *Rabbit Hole*. New York: Theatre Communications Group, 2006.
- Margulies, Donald. *Dinner with Friends*. New York: Theatre Communications Group, 2000.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Viking, 1964.
- Norris, Bruce. *Clybourne Park*. New York: Faber and Faber, 2011.
- Nottage, Lynn. *Ruined*. New York: Theatre Communications Group, 2009.
- O'Neill, Eugene. *Long Day's Journey into Night*. New Haven: Yale UP, 1956.
- Parks, Suzan-Lori. *Topdog/Underdog*. New York: Theatre Communications Group, 2001.
- Sackler, Howard. *The Great White Hope*. New York: Samuel French, 1968.

- «Shoop Shoop Song (It's in His Kiss).» Written by Rudy Clark. Recorded by Betty Everett, 1964. http://www.oldielyrics.com/lyrics/betty_everett/the_shoop_shoop_song_its_in_his_kiss.html
- «Two Trains Running.» Traditional Song and Lyrics. Recorded by Muddy Waters in 1951 as «Still a Fool.»
<http://www.lyricstime.com/butterfield-blues-band-the-two-trains-running-lyrics.html>
<http://markinbookreview.blogspot.com/2009/03/struggle-continues-august-wilsons-two.html>
- Uhry, Alfred. *Driving Miss Daisy*. New York: Theatre Communications Group, 1988.
- Wasserstein, Wendy. *The Heidi Chronicles*. Garden City, NY: The Fireside Theatre, 1989.
- Wilder, Thornton. *Our Town*. Foreward by Donald Margulies. New York: Harper Perennial, 2003.
- Williams, Jesse Lynch. *Why Marry?* New York: Scribner, 1914.
- Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986.
- Wilson, August. *Two Trains Running*. New York: Plume, 1992.
- Yorkey, Brian, and Tom Kitt. *Next to Normal*. New York: Theatre Communications Group, 2010.



RESEÑAS



*LA SOMBRA DEL CUERVO. EDGAR ALLAN POE Y LA LITERATURA
FANTÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX*

DAVID ROAS

Devenir, Ensayo, 2011

El lector encontrará en el libro de David Roas, *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, una propuesta doble. Por un lado podrá rastrear, gracias a una profusa documentación bibliográfica, el paso de Edgar Allan Poe por las letras españolas en la segunda mitad del siglo XIX, su influencia y su presencia posterior. Y por otro lado, el lector hallará un breve catálogo de obras en las que el autor analiza el trasunto de algunos rasgos de la poética derivada de la obra de Poe. La primera supone un trabajo de profundo y paciente calado documental; la segunda, una mirada sobre la literatura fantástica española del periodo estudiado en la que en ocasiones se echa en falta un mayor detenimiento y aparato crítico que, sin duda, el autor suprime para

hacer más asequible su contenido al lector no especializado. Si bien de la primera de las partes no podemos sino elogiar el trabajo de recopilación llevado a cabo, los planteamientos y lectura de la literatura fantástica realizados en el la última sección de este trabajo problematizan algunas cuestiones que merecen ser señaladas.

El libro plantea la influencia de la obra de Poe en la literatura española a través de una concepción general de la intertextualidad en las que los textos se relacionan entre ellos, sobre todo teniendo como referencia patrones estéticos, morales o, incluso, atendiendo a la manera de referirse a la realidad. La necesidad del género fantástico bien podría ser, por tanto, una buena manera de posicionarse ante esa realidad por parte de la lite-

ratura del siglo XIX. El caso español, como demuestra Roas, no es ajeno. Desconcierto, distancia, experimentación, posibles razones del éxito de lo fantástico, se nos dice. Pero el autor no está interesado en ofrecernos ninguna tesis sobre el uso del género, su objetivo es rastrear las referencias a Poe en estos textos practicando una suerte de crítica genética cuyos resultados no pueden ser más destacables.

Son de agradecer, aunque escasos porque el objetivo es otro, los lugares en los que el autor justifica críticamente su lectura. Por ejemplo, el recorrido por la literatura fantástica de Poe se nos describe como opuesta a la de Hoffmann, incidiendo en el problemático sustrato de lo real. Por ejemplo, el escritor inglés partiría de lo real para llegar a lo fantástico; mientras que el alemán cuenta con la situación alucinatoria de partida. Esto incidiría en la importancia de lo científico, en Poe y en sus seguidores, imitadores, y recreadores. Lo cual es también uno de los atractivos del libro, porque podemos leer estas influencias en los textos de la época que se comentan. Lo científico aparece como un mecanismo de verosimilitud, no de racionalización. El lector encontrará este argumento desarrollado y repetido como uno de los ejes teóricos de *La sombra del cuervo*. Y en oposición al argumento científico se introduce a Freud en uno de los mayores aciertos del ensayo. Freud explica en *Lo siniestro*, como la repetición de un gesto inocente pone en cuestión el

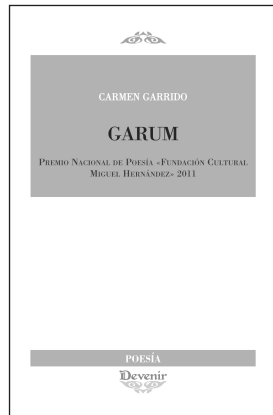
orden de lo real haciendo sospechoso el estatuto de lo azaroso, de la causalidad. Ello hace que lo repetido nos resulte familiarmente extraño. Roas explica esto de manera clara con el cuento de *El gato negro*, y deriva esta experiencia en la posterior utilización por las letras españolas. No piense el lector que la repetición de una cita en las páginas 86 y 134 busca este efecto siniestro en el texto. El estudio que tratamos se mueve en los parámetros del trabajo académico formal y no del fantástico. Buena prueba de ello es la atrevida propuesta sobre lo grotesco que desarrolla y que deja servida para el debate.

Lo grotesco, defiende el autor, sería una combinación entre lo cómico y lo terrible, cuyo fin último sería «revelar el absurdo y la falta de sentido del mundo». Ante lo grotesco la risa es una medida de seguridad, una distancia preservadora frente a lo sobrenatural. Esta defensa de lo grotesco que parte de lo siniestro cierra este recorrido por la angustia de las influencias, con algunos ejemplos sobre el humor desde la literatura, donde la risa se une al efecto alienador de una realidad que estos autores descubren artificial, sin sustrato en el que basar su seguridad ante lo real. Si la realidad está dada al azar, a lo inexplicable, la risa es un buen instrumento tanto para repetir y desbloquear estructuras inconscientes de represión, como para transgredir los órdenes de un mundo que se establecía positivista y de raigambre profundamente científica.

La sombra del cuervo constituye una valiosa herramienta para el investigador que desee referencias a materiales de tan específica temática como lo es la concreción de la obra de Poe en la prosa española del XIX. Es también un libro de indudable valor para el lector interesado tanto en la obra de Poe como en su influencia múltiple en el tratamiento español de este escritor. El libro del profesor Roas es

así una obra de ineludible referencia para cualquier aproximación al tema, tanto si se hace con propósitos académicos, como si el fin último de la lectura se convierte en la divulgación para un público no necesariamente especializado.

ANTONIO AGUILAR
Universidad de Virginia-HSP



GARUM

(Premio Nacional de Poesía «Fundación Cultural Miguel Hernández» 2011)

CARMEN GARRIDO

Madrid, Devenir, 2011

La presente obra acredita su condición de ganadora de un premio tan prestigioso como el Miguel Hernández desde su coherencia y desde la complejidad, que no impenetrabilidad, de su voz. Pues no en vano la oscuridad del lenguaje, así como la de los temas tratados, caracteriza gran parte de este poemario.

Su primera parte tiene como hilván el *garum*, condimento típico de la antigua Roma que da nombre al libro. Lo cual resulta lógico si atendemos al devenir vital y profesional de la propia poeta: Roma, y el Mediterráneo, como puentes entre Córdoba y Oriente, entre la cultura clásica y la árabe, creando un espacio común en el que se enmarca a la perfección la feminidad que impregna «*Liquamen* (Las entrañas)».

Aquí tenemos un amplio elenco de mujeres, que constituye un viaje a través de algunas de las claves del yo femenino (la maternidad, el deseo...), desde la alteridad a la identidad: «Carriátides», el primero de los poemas, presenta a unas mujeres, testigos del horror, cuyo sufrimiento o vacío es escrutado desde un exterior próximo; en «Made by USA» se imposta la primera persona para reflexionar sobre la maternidad como hecho y como icono más o menos mercantilizado; «Tránsito hacia la mies» y «¿Quién les pidió permiso?» entran en el terreno de lo familiar, invocando al ser querido desde una segunda persona que salva la distancia impuesta por la muerte; y, por último, «Mermelada de naranja agria» y «Semblanza de ojos verdes» se adentran, ya sin tapujos, en el propio yo de la voz poética,

trazando un mapa de su encrucijada anímica y tendiendo nuevos puentes hacia el exterior.

Más oscura y desoladora es sin duda la segunda parte del libro, cuyo título ya es bastante revelador: «Hallec (El Infierno en tres pasos)». En ella se retoman los temas recurrentes de la primera (la maternidad, la muerte, la marginación social...) pero desde una óptica más cruda, con un lenguaje que se despliega en registros tan variados como desconcertantes, cuando no descorazonadores (en ocasiones cruelmente fríos, otras desgarradamente críticos).

Y es aquí también donde más se nota una cierta evolución de la poeta, creemos, respecto a su voz en poe-

marios anteriores: la entraña cede paso a la ironía y al juego de espejos, el lenguaje se hace más oscuro (¿Góngora o los sonetos lorquianos?), en ocasiones de manera casi artificial, y los versos se pueblan (a veces se recargan) de referencias culturales de lo más variadas. Una oscuridad que Carmen Garrido asume en «Destrucción. Paso de Hunos», que por momentos incide en el surrealismo, y que dotan a la segunda parte de un tono desesperado que culmina en «Qué mujer difícil, libertad»:

*Porque nunca, nunca, nunca...
seré la musa de Delacroix...*

LUIS LLORENS MARZO
Universidad de Virginia-HSP



SOBRE CABEZA MODERNA/CORAZÓN PATRIARCAL¹

(con especial énfasis en las biografías de género)

Cabeza moderna/corazón patriarcal (Un diagnóstico social de género)

MARÍA ANTONIA GARCÍA DE LEÓN

Barcelona, Anthropos Editorial, 2011

Vivimos una época en la que se afirma que se ha alcanzado la equidad. En los países occidentales se ha incorporado la obligatoriedad de respetar el principio de igualdad entre sexos e, incluso, existe cierto consenso respecto a la idea de que mujeres y hombres deben tener los mismos derechos. Sin embargo, más allá de esa igualdad formal, la realidad insiste en revelar que lo políticamente correcto encubre muchas veces una posición enfrentada con la misma idea de igualdad. Una mirada crítica permite descubrir que ese cuestionamiento del valor de la igualdad, está

en directa relación con el contexto mundial que arrecia en la última década, especialmente tras el 11-S.

En este contexto de miedo, control y resurgimiento de ideologías neoconservadoras, el papel de las mujeres occidentales que se habían incorporado a la esfera pública, supuestamente en condiciones de igualdad, es ahora más complicado que nunca. Y este es uno de los temas que han interesado siempre a la autora del nuevo libro publicado por la editorial Anthropos, *Cabeza moderna/Corazón patriarcal (un diagnóstico social de género)*.

¹ El presente artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i «Amenazas globales y miedos de la vida cotidiana en las dramaturgias audiovisuales contemporáneas: La representación de la realidad tras el 11-S», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (referencia FFI2011-25404).

SOBRE LA AUTORA

María Antonia García de León es una referencia indiscutible del estudio del papel de las mujeres, y más concretamente de las élites femeninas, en esa nueva sociedad que, en el caso de España, se empezó a (re) construir con la llegada de la Democracia. La autora de *Élites discriminadas (sobre el poder de las mujeres)* (Anthropos, 1994) o *Rebeldes ilustradas (la otra Transición)* (Anthropos, 2008) realiza en este libro prologado por Celia Amorós un diagnóstico sobre las contradicciones que caracterizan las relaciones de género en la actualidad, para concluir que hoy vivimos en cierta «esquizofrenia social» porque, junto al avance imparable de la tecnología, la ciencia o las comunicaciones, muchos hechos sociales siguen aferrados a un modelo desfaseado, patriarcal. Y el modelo afecta por igual a hombres y a mujeres. Se trata, como ha explicado la autora del volumen, de la llegada de un proceso de reacción, de un machismo que se empodera frente a la igualdad. O como diría Faludi, que se crece ante la posibilidad de que la igualdad pudiera llegar a alcanzarse.

EL CAMBIO SOCIAL Y LAS MUJERES

Si el cambio social de las mujeres ha sido uno de los fenómenos sociales del último siglo, no menos importantes han sido los obstáculos que la sociedad patriarcal ha puesto contra

esos cambios, recuerda la autora, de ahí que la Ciencia Social disponga de un objeto privilegiado de análisis que es, precisamente, la tensión que se genera entre las dos cuestiones anteriores (p. 2).

Este desfase parece que será el signo de los tiempos venideros. Como ha escrito García de León, «ya no seremos más las hijas de Bernarda Alba», aquellas que no sufrían ninguna contradicción. Pero no por ello hay que olvidar la agenda feminista: «No hay que cejar en el empeño personal y colectivo» propone la autora, que advierte del peligro de dejarse cegar por la nostalgia del patriarcado. Para ello, se ha aplicado a ofrecer sus nuevas reflexiones, ordenadas en tres grandes líneas de análisis.

En primer lugar, *Cabeza moderna/ Corazón patriarcal* ofrece un estado de la cuestión de las imágenes patriarcales que, para la autora, son una preocupante forma de violencia de género. Una violencia estética especialmente poderosa en el caso de las mujeres mayores. «¡Ay envejecer bajo el Patriarcado, qué gran alienación para las mujeres! Ergo, qué gran tarea de crítica social y emancipación» exclama García de León.

SOBRE LAS BIOGRAFÍAS DE GÉNERO

Una gran parte de la obra pone el énfasis en la llamada «escritura del yo» (biografías, autobiografías, etc) desde

la perspectiva de los «Gender Studies» de ahí que García de León hable de biografías de género. La autora propone un cambio de lema, desde el histórico «lo personal es político» para llegar a «lo personal es epistemológico, lo personal es conocimiento». Esta posición de partida es una reclamación intelectual de exigencia de memoria y reconocimiento, especialmente del recorrido de académicas y escritoras, a las que menciona como heroínas de tragedias contemporáneas y que ilustra con ejemplos de la relevancia de las escritoras Carmen Laforet o Elena Soriano entre otras.

El trabajo de María Antonia García de León continúa su reconocida y fértil línea de investigación sobre las mujeres en las élites. Ahora estaríamos asistiendo a «espacios espejismos», es decir, ámbitos públicos y culturales donde todo hace pensar que se ha alcanzado la paridad entre mujeres y hombres. Sin embargo, estos espejismos se concretan en la perpetuación del filtro androcéntrico y, como consecuencia, de la discriminación histórica femenina.

«Nominar es fundamental» (p. 66) escribe la autora, que reclama, haciendo suyas las palabras de Amelia Valcárcel, «el poder es memoria». De ahí el interés de esta obra por hacer genealogía, por reconocer el trabajo de todas esas mujeres que ocupan las élites académicas. Para García de León, es sintomático del problema que ella diagnostica que, en España, no existe ningún diccionario *Who's Who*, nume-

rosos en el ámbito anglosajón. A ello se suma lo que denomina «el racismo de la edad» (p. 67), que impide el empoderamiento de las feministas históricas y la consolidación de la ciencia y el pensamiento de las mujeres. Así, el trabajo de investigación social en este tema, podría concretarse, según la autora, en tres palabras clave: memoria, maestría y metas.

Siguiendo esta propuesta, la obra propone un acercamiento a las biografías de científicas, para construir una «memoria de género» (p. 68) que contribuya al enriquecimiento de las Ciencias Sociales a través de una epistemología de género.

Para construir estas memorias, García de León aporta biografías de escritoras en las élites. Especial relevancia adquiere las de las escritoras antes citadas (vr.gr: Carmen Laforet, una escritora que estuvo en el punto de mira de la opinión pública, por su carácter de «pionera, joven y guapa» (p. 94). Mujer mimada como escritora, vivía un gran malestar ante aquella atención que la sociedad le prestaba.

Otras biografías que aparecen en el libro que ahora se publica recogen las vidas de mujeres como Antonieta Rivas, escritora mexicana de principios del siglo XX, otra mujer que no logra el éxito social que persigue como escritora (p. 95); o la famosa brasileña Clarice Lispector, otra literata sufriente, de vida atormentada por la contradicción entre ser escritora y ama de casa (p. 97).

La propia autora, predica con el ejemplo sobre la necesidad de escritura y reflexividad en general, pero particularmente en las mujeres (por haber estado centurias lejos de los instrumentos de la cultura) trazando unas breves memorias intelectuales propias, bajo la idea fuerza de «cronos y conocimiento», es decir el aprendizaje contextualizado y mediatizado por tiempo, lugar y, obviamente, la llamada condición femenina.

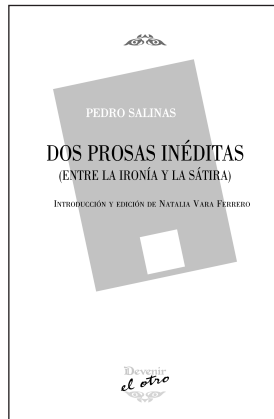
La recuperación de biografías de mujeres élites profesionales es una tarea de un gran calado intelectual. Estudiarlas, es además un test social sobre el avance en temas sociales de género.

Estamos ante una obra brillante que como los buenos textos sugiere

un arsenal de nuevas preguntas sobre nuestra más palpitante actualidad en relación a las mujeres y en relación a la memoria escrita de sus vidas (y como tema de fondo la difícil constitución de una identidad y/o subjetividad bajo un sistema de «la dominación masculina» como ha escrito Pierre Bourdieu, en su célebre obra, así llamada.

En suma, es una obra escrita muy amenable, inteligente y de lectura muy aconsejable para quienes deseen profundizar el binomio Biografía& Género.

DRA. MARÍA ISABEL
MENÉNDEZ MENÉNDEZ
Universidad de Burgos



PEDRO SALINAS, DOS PROSAS INÉDITAS
(entre la ironía y la sátira)
Introducción y edición de Natalia Vara Ferreiro
Madrid, Devenir el Otro, 2011

Pedro Salinas tenía previsto viajar a los Estados Unidos en el verano de 1936, invitado por el Wellesley College, mucho antes de que nadie supiera que esa fecha iba a quedar marcada para siempre a sangre y fuego en la historia. Por lo tanto, no salió de España exactamente como un exiliado. Sin embargo, los acontecimientos posteriores lo convirtieron en uno de ellos. Gozó ciertamente de algunas ventajas, como su posición institucional sólida desde el principio, pero sufrió de los reveses bélicos, vivió como una desgracia la victoria del fascismo, y con él la destrucción, entre tantas otras cosas, del campo cultural de los años 30 al que él había pertenecido, y se desesperó al comprobar cómo la derrota de Hitler y Mussolini no afectaba a su aliado menor, al General Franco, por la contemporización, una

vez más, de las democracias occidentales, demasiado ocupadas en su realinamiento ante el nuevo enemigo para prestar atención a este desgraciado país de la periferia de Europa. Y, entonces, imaginaria, vitalmente, Pedro Salinas sufrió toda la amargura del exiliado, el extrañamiento ante ese país que fue el propio y que ahora continuaba su proceso histórico, ajeno, en manos extrañas, en poder del enemigo que se complace en ultrajarla, según alegoriza uno de los textos ahora editados.

Este libro, por ello, constituye una experiencia muy valiosa en varios sentidos. Se trata de la edición de dos textos que habían permanecido inéditos hasta ahora. «A la sombra del paraguas en flor (Desvarío en clave de ira)», escrito a finales de 1938 o prin-

cipios de 1939 es un excelente libelo, una auténtica y demorada execración de Neville Chamberlain, el primer ministro inglés, convertido en la encarnación de la baja política carente de ética y de valores, atenta sólo a los intereses más bajos, al cambalache, al trapicheo, a la cobardía, al sacrificio de los valores que se supone encarnar, y que aparece así convertido en el mejor aliado de Hitler.

«Los cuatro grandes mayúsculos y la doncella Tibérica (cuento infantil con una víctima al fondo)», escrito en mayo de 1946, es una novela de caballerías satírica que ilumina la lógica de las relaciones geopolíticas tras la Segunda Guerra Mundial, y las limitaciones de las que surgieron las Naciones Unidas, a pesar de su «mayúscula» retórica. Es un texto sarcástico, divertido, conmovedor y amargo. Tiberio, el hermano de la doncella Tibérica, demoradamente ultrajado por el malvado Francacaseno, ante la pasividad o la calculada dilación burocrática de los supuestos defensores de los débiles, al comprobar que no va a conseguir su ayuda, se suicida ahorcándose en un árbol. Su figura («herido el desnudo cuerpo por el sol parecía un lagrimón que nunca acababa de caer y que la tierra jamás enjugaría»), aparece como un poderosos emblema de la suerte de la España exiliada, abandonada a su suerte por las mezquinas y calculadoras democracias occidentales.

La edición de estos dos textos, por una parte, entonces, nos reintegra la

experiencia de exiliado de Pedro Salinas, y la manera vital en que vivió las desgracias de su país. El poeta de *La voz a ti debida* nos ofrece la pasión, el desgarrar, la convicción democrática, la amargura, con que vivió la victoria de Franco, su consolidación en el poder y la indiferencia de las supuestas democracias occidentales. Nos aparece entonces como un escritor cívico, comprometido con las desgracias de la sociedad que había dejado atrás, la suya. Por decirlo sintéticamente nos aparece como una figura mucho más cercana al torrencial e intelectualmente apasionado Max Aub de lo que hubiéramos pensado antes de leer este texto.

Pero, por otra parte, el hecho de que en el momento de su escritura estos textos no pudieran ser publicados iluminan la precariedad de esa supuesta solidez institucional en la que vivió Salinas su exilio. En ese sentido resulta muy clarificador el excelente estudio introductorio sobre la condición de sospechosos que los exiliados republicanos tenían en los Estados Unidos antes incluso de la Guerra Fría, el germen filototalitario que se estaba incubando en la América bienpensante en aquellos años premacarthystas.

Además, estos textos nos permiten disfrutar de la excelente prosa de Pedro Salinas puesta al servicio de la política en su significado más noble. Son dos textos magníficos, certeros, inteligentes, divertidos, bellamente escritos, desgarradores. Y, perfec-

tamente imbricados el uno al otro: trazan la indignada respuesta de un hombre justo ante las dos fases de una gigantesca traición.

Si «un intelectual es una persona para quien los problemas políticos son problemas morales», como decía

Max Aub, después de leer este imprescindible libro, nos queda muy claro que Pedro Salinas era uno de ellos.

JESÚS PERIS LLORCA
Universitat de València



OTROS ENLACES DE LA MIRÍADA:

revistas
y congresos
de interés

REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE
LINGÜÍSTICA IBEROAMERICANA
(RILI)

*[www.ibero-americana.net/de/
rili1.htm](http://www.ibero-americana.net/de/rili1.htm)*

LETRAS PENINSULARES / DAVIDSON
COLLEGE

*[www3.davidson.edu/cms/x6120.
xml](http://www3.davidson.edu/cms/x6120.xml)*

DECIMONÓNICA, REVISTA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA
DECIMONÓNICA

www.decimononica.org

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA DE
ESTUDIOS LITERARIOS.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID

*[www.ucm.es/info/especulo/
numero44/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/index.html)*

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA
RIOJA

www.aesla.uji.es/resla

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA
DE LITERATURA ESPAÑOLA,
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE
MURCIA.

*[www.um.es/dp-liter-esp/revista.
php](http://www.um.es/dp-liter-esp/revista.php)*

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF
VIRGINIA (EE.UU)

*[http://faculty.virginia.edu/
dieciocho](http://faculty.virginia.edu/dieciocho)*

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW

<http://hisp.tamu.edu/hpr>

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR
LA LITERATURA.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
<http://parnaseo.uv.es>

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO

www.academiaeditorial.com

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE
LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA
www.452f.com

HISPANIC REVIEW – REVISTA DE LA
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA
http://br.pennpress.org

PRÓXIMOS CONGRESOS, JORNADAS Y CONFERENCIAS

JULIO

COLOQUIO INTERNACIONAL «GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ». LA BENDITA
MANÍA DE CONTAR
*Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de
Lisboa*
Lisboyde julio de 2012
*http://sites.google.com/site/
institutoeia*

AGOSTO

SEGUNDO COLOQUIO INTERNACIONAL
NUEVAS NARRATIVAS MEXICANAS
DESDE LA DIVERSIDAD
*Tecnológico de Monterrey,
Campus Ciudad de México*
México, DF - México
Del 1 al 3 de agosto de 2012
*http://www.filos.unam.mx/
LICENCIATURA/modernas/nuevas-
narrativas-mexicanas_Desde-la-
diversidad*

CONGRESO 'LAS CORTES DE CÁDIZ
Y SU IMPACTO EN LA AMÉRICA
VIRREINAL'

*Universidad de Piura, Campus
Lima (C/ Mártir José Olaya 162,
Miraflores)*

Lima - Perú

Del 1 al 3 de agosto de 2012
*http://www.red-redial.net/doc_
adj/5047-
convocatoria+congreso+udep+
2012.pdf*

SEPTIEMBRE

II COLOQUIO INTERNACIONAL DE
LA SOCIEDAD CERVANTINA DE
MADRID Y EDITORIAL ACADEMIA
DEL HISPANISMO «CERVANTES Y SUS
ENEMIGOS»
Sociedad Cervantina de Madrid
Madrid - España
Del 20 al 21 de septiembre 2012
*http://www.academiaeditorial.
com*

XIX SIMPOSIO DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA (SELGYC)
Universidad de Salamanca
Salamanca - España
*Del 13 al 15 de septiembre de
2012*
www.selgyc.com/19simposio

THE LANGUAGE OF HUMOR IN
LITERATURE AND FILM
*Thirty-Fifth Colloquium on
Literature and Film*
West Virginia University
*Morgantown, West Virginia -
Estados Unidos*
Del 10 al 14 de septiembre 2012
*http://worldlang.wvu.edu/home/
colloquium*

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE
HISTORIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA
Universidad de Cádiz
Cádiz - España
Del 7 al 8 de setiembre de 2012
<http://ciblecadiz2012.org/>
33rd Conference Announcement:
Association for Contemporary
Iberian Studies
Kings College London
London - Reino Unido
Del 3 al 6 de septiembre del 2012
<http://www.iberianstudies.net>

OCTUBRE

III COLOQUIO INTERNACIONAL
FRANCISCO UMBRAL MEMORIA(S):
ENTRE MENTIRAS Y VERDADES
Université de Pau & des Pays de
l'Adour - Francia
Del 19 al 20 de octubre de 2012
[http://arc-atlantique.univ-pau.fr/](http://arc-atlantique.univ-pau.fr/live/actualites)
live/actualites
Ficciones animales y animales de
ficción en la literatura española e
hispanoamericana
Université de Lausanne
Lausanne - Suiza
Del 18 al 20 de octubre de 2012
www.unil.ch/esp

MID-AMERICA CONFERENCE ON
HISPANIC LITERATURES
Exilios, Migraciones y
Movimientos
Universidad de Nebraska-Lincoln
Lincoln, Nebraska - Estados
Unidos
Del 4 al 5 de octubre de 2012
[http://www.unl.edu/modlang/](http://www.unl.edu/modlang/content/machl.shtml)
content/machl.shtml

NOVIEMBRE

I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE
LO FANTÁSTICO EN NARRATIVA,
TEATRO, CINE, TELEVISIÓN, CÓMIC
Y VIDEOJUEGOS
«Visiones de Lo Fantástico
en la Cultura Española
Contemporánea»
Barcelona - España
Del 19 al 21 de noviembre de
2012
[http://www.visionesdelofantastico.](http://www.visionesdelofantastico.blogspot.com/)
blogspot.com/

XV JORNADAS DE LENGUA Y
LITERATURA MAPUCHE Y CUARTO
CONGRESO INTERNACIONAL
DE LENGUAS Y LITERATURAS
INDOAMERICANAS
Universidad de La Frontera
Temuco - Chile
Del 14 de noviembre al 16 de
noviembre de 2012
[http://www.lenguasyliteratura.cl/](http://www.lenguasyliteratura.cl/index.html)
index.html

XXII CONGRESO ANUAL DE LA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y CULTURA FEMENINA
HISPÁNICA: «ENTRE LA TIERRA Y EL
CIBERESPACIO»
Grand Valley State University
Michigan - Estados Unidos
Del 8 al 10 de noviembre 2012
www.aicfb.org

XXVII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN DE JÓVENES
LINGÜISTAS
Universidad de Sevilla.
Del 14 al 16 de noviembre de
2012
<http://congreso.us.es/ajl2012/>



CONTENIDOS
DE
MIRÍADA HISPÁNICA

La estructura de *Miríada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionados con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:
a) literatura y cine, b) lingüística y didáctica de la lengua, y c) historia, cultura y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación.

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos).
- Teoría y crítica literaria.
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.).
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías.
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miríada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.
- Rigor en la argumentación y en el análisis.
- Precisión en el uso de conceptos y métodos.
- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.

- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de mh.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:

miriada.hipanica@uvavalencia.org

Enrique Pélaez

enrique.pelaez@uvavalencia.org

Agustín Reyes-Torres

reyes.torres@uvavalencia.org

www.miriadahispanica.com

University of Virginia-Hispanic Studies Program

Calle Ramón Gordillo, 4

46010 Valencia (España)

Telf: (34) 96 369 4977

Fax: (34) 96 369 1341



NORMAS DE
ESTILO
Y
PUBLICACIÓN

NORMAS DE ESTILO

NORMAS GENERALES

- *Miríada Hispánica* acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación.
- Los artículos serán sometidos a revisión por pares de forma anónima.
- Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección miriada.hispanica@uvavalencia.org antes de la fecha establecida.
- Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

FORMATO DEL ARTÍCULO

- Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas
- Utilización de imágenes y datos en los artículos. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las dirigencias que pudieran recibir al respecto.

- Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO_APELLIDO_Nombredelautor.doc»
- Formato del documento: DIN-A4.
- Márgenes: Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm
- Fuente: Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- Alineación: Justificada.
- Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquete el total de artículos).
- Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato *.JPG, *.TIFF o *.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor)
- Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.

1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.

1.1 En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.). No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

1. Introducción

1.1 Objetivos principales

1.2 Fundamentación pedagógica

CITAS TEXTUALES

- Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea. Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis al final de la misma:
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245)
(Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista)

CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

- Recomendamos que visiten el Diccionario panhispánico de dudas, el Diccionario de la Real Academia Española y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes

BIBLIOGRAFÍA

- SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA (www.mla.org)
Modern Language Association of America

NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre.

Título del libro (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

Colón, Cristóbal. Textos y documentos completos, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. Breve historia del teatro colombiano. ...

3 autores:

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Antología de la literatura fantástica. ...

Más de 3 autores:

Müller Bergh, Klaus y otros. Asedios a Carpentier. ...

2) *Artículos de revistas*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre.

Título del artículo (entre comillas), Nombre de la revista (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:

Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.

Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», *Neohelicón* 4/1-2 (1976): 31-50.

3) *Capítulos de libros*

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia: Apellido del autor, nombre. Título del artículo (entre comillas). Nombre del libro (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:

Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial*, ed. Luis Iñigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita.

Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.

Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». Historia de la hispanoamericana. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.

Iñigo Madrigal, Luis, editor. Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

Cruz, Sor Juana Inés de la

Certeau, Michel de

4) *Periódicos*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre.

«Título del artículo». Nombre del periódico (cursivas). fecha (día, mes, año): sección/página: Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones.

En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». New York Times. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.': (Rorty 38) o (Heidegger 25, 42)
- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo: (Ricoeur 1969 33)
- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra –en orden alfabético– al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.

Ejemplo:

[En la Bibliografía]:

Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: Subjective, Intersubjective, Objective. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.

Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: Subjective, Intersubjective, Objective. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.

[En el texto]: (Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).

4) La abreviación 'cf.', usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.

(cf. Rodríguez 54)

5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente

(Lèvinas 1980)

5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:

Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.

6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).

7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:

(Rama 1990 31, énfasis mío)

8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.)

9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).

10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia. Por ejemplo:

Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria.

Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

C. CITAS TEXTUALES

- 1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.

Ejemplo:

Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de / los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).

- 2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:

Por un lado la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).

- 3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:

Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo 'natural' de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías»

D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

- 1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:
Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...
- 2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.
«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.
«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada, que se re
- 3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.
- 4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».
- 5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula
As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro

En español solamente la primera palabra y los nombres propios:
Maldición eterna a quien lea estas páginas. Los terribles amores de Agl
En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:
Les Femmes savantes. - Les Liaisons dangereuses

- 6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:
Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.
No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:
«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».
- 7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:
Posmoderno - Pos-feminista
- 8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:
Sociopolítico - Sociohistórico
- 9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:
uno, dos, tres.
- 10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.
AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.
- 11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:
Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial) - ed. (1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

30 Años de
Excelencia
Académica



El Programa de Hispanic Studies de la Universidad de Virginia (UVA-HSP), fundado en 1983, proporciona una **experiencia educativa de alta calidad en Valencia**, una ciudad vanguardista ubicada en la costa del Mediterráneo.

Su departamento académico, en concordancia con el rigor y las expectativas del Departamento de Español en Charlottesville, ofrece las siguientes clases:

Accelerated Elementary Spanish	Translation from Spanish to English
Advanced Intermediate Spanish/Medical	Hispanic Sociolinguistics
Intermediate Spanish-Adv.Int.Sp. Phonetics	Don Quijote
Grammar Review	Modern Spanish Literature
Composition	Literature & Cinema
Cultural Conversations	Hispanic Women Writers
Business Spanish	Spanish Culture & Civilization
Spanish for Medical Professionals	Islamic Iberia
Introduction to Hispanic Linguistics	Spanish Mass Media
Texts and Interpretation	Spanish 20thC History
Survey of Spanish Literature I (Middle Ages-1700)	Introduction to Spanish Art
Survey of Spanish Literature II (1700-present)	Modern Spanish Art
Survey of Latin American Literature II (1900-present)	Latin American Culture & Civilization
Advanced Conversation/Cinema	Spanish Economy
	Independent Study
	Comparative Health Care Systems

Además, UVA-HSP ofrece una serie de **talleres** gratuitos (revista, fútbol, teatro, cine español, cortos cinematográficos) y la oportunidad de participar en el programa de **Service Learning** con diversas instituciones valencianas: arte fallero aplicado, derecho, docencia, logopedia, medicina, servicios sociales, traducción, turismo, etc.

A lo largo de casi 30 años de historia, más de 10.000 estudiantes procedentes de más de 200 universidades norteamericanas han pasado por sus aulas.

Para más información visita www.uvavalencia.org o www.virginia.edu/span-ital-port/valencia

