

La versión más conocida de esta obra en lengua inglesa fue la realizada por William Caxton, *The Book of the order of chyvalry*, publicada entre 1483 y 1494. Caxton partió de una traducción francesa del texto catalán original y su translación se encuadra dentro del sentido “amplio” con el que se comprendían las prácticas traductorales de su época. En este contexto se valora mejor la importancia de esta nueva traducción realizada por Noel Fallows. Se trata de la primera traducción al inglés moderno hecha a partir del texto catalán. El profesor Fallows parte de la edición crítica catalana realizada por Albert Soler i Llopart, aunque también toma en cuenta las lecturas propuestas por otros editores modernos del texto. El objetivo principal de esta nueva traducción, que el profesor Fallows cumple exitosamente, fue proporcionar una versión más fiel al estilo llulliano, que fluyera bien en lengua inglesa, pero que, al mismo tiempo, captara la concisión de la prosa original de Llull. La preocupación por transmitir el estilo del original *Libre de l'orde de cavalleria* es uno de los principales méritos de esta traducción. Por otra parte, hay que destacar la economía de las notas, en las que discute algunas cuestiones de interpretación o asuntos que pueden ser menos familiares para los lectores no especializados. Los aspectos esenciales de la obra de Llull están espléndidamente planteados en la concisa “Introducción”, en la que nos ofrece el contexto histórico, cultural y político en que se enmarca la obra y el autor, el concepto de caballería que Llull plasma en ella, así como un excelente estudio sobre el estilo, las cualidades retóricas presentes en el *Libre* y sus fuentes. Incluye once láminas con representaciones de distintos manuscritos iluminados que contribuyen a aclarar las explicaciones.

La traducción del profesor Fallows, aunque planteada en principio para un público más amplio, resulta de interés también para la crítica especializada. Cumple ampliamente los objetivos propuestos y el estudio introductorio no tiene desperdicio. Enhorabuena por la aparición de esta cuidada traducción anotada al inglés moderno de una de las obras centrales en nuestra comprensión de la caballería medieval.

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

El Colegio de México

FRANÇOISE LABARRE et ROLAND LABARRE, *Seize aperçus sur le théâtre espagnol du Siècle d'Or*. Droz, Genève, 2013; 233 pp.

Este volumen es una recopilación de estudios sobre teatro áureo de los hispanistas franceses Françoise y Roland Labarre, que en su mayoría aparecieron publicados entre 1981 y 2010 en revistas y libros académicos, o como preliminares de sus traducciones de obras teatrales

del Siglo de Oro. Los dieciséis trabajos que lo componen se ocupan de aspectos varios, en ocasiones muy puntuales, en torno a obras, autores y cuestiones contextuales; al estar organizados en un orden pertinente para el estudio de este teatro, y no según la cronología de su publicación original, los textos se presentan, en su conjunto, como una revisión de asuntos relevantes, si bien a veces muy específicos, que profundizan en el conocimiento del teatro áureo. Los estudios se ocupan del teatro de Cervantes, de la Comedia Nueva, de obras de Lope, de Tirso y de Calderón, y por último, del género trágico en la España del Siglo de Oro.

Algunos de los trabajos revisan las obras en relación con el contexto histórico, social y político de la época, y a la luz de esto, exploran la posible referencia o alusión a personas y a episodios reales en la España de aquellos tiempos. Sobre *Fuente Ovejuna*, por ejemplo, se plantea la idea de que la pieza podría referir sucesos ocurridos en torno a la adquisición de tierras por parte del duque de Lerma, quien las compró o recibió de Felipe III. Los estudiosos señalan que esta transacción y los atropellos que desencadenó provocaron el descontento de los habitantes de las villas, que preferían seguir bajo la tutela real. Así, según esta interpretación, la obra de Lope dramatiza hechos efectivamente ocurridos en tiempos de los Reyes Católicos. Es decir, esta obra, que suele leerse como la primera comedia española que habla de la resistencia de una comunidad contra un poder opresor, fue escrita con el fin de criticar las ambiciones señoriales del duque de Lerma. También en lo que toca a *El caballero de Olmedo* y a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, los estudiosos encuentran ecos de la vida madrileña de las primeras décadas del siglo XVII; sobre la primera sugieren que, al margen del hecho histórico y los famosos versos que lo recuerdan, el asesinato del conde de Villamediana podría haber influido en Lope a la hora de escribirla. En *El vergonzoso en palacio*, entre otras cosas, detectan una probable alusión a Rodrigo Calderón, favorito del duque de Lerma, pues consideran que la situación de su “casi homónimo” Ruy Lorenzo, secretario del duque de Aveiro en la comedia, puede recordar la del secretario del de Lerma, que cayó en desgracia y luego fue perdonado; también les parece que los amores de Madalena no están muy alejados de historias sobre uniones clandestinas entre nobles en tiempos de Felipe III. Este tipo de estudios, que aporta información útil para la datación de las obras, también nos brinda datos que facilitan interpretaciones nuevas, coherentes con la cultura de la época, que enriquecen nuestra lectura. Nos invitan, por ejemplo, a tomar en cuenta aspectos de la actividad teatral y literaria de la época, que incluso abren caminos que están todavía por explorar.

Los diversos trabajos también tocan cuestiones relativas a la estructura de las obras. En uno, los estudiosos discuten la idea de que la muerte de don Alonso, en *El caballero de Olmedo*, tenga carácter trágico

como castigo por las transgresiones del personaje; en otro describen los componentes de la comedia y su configuración en *El vergonzoso* (tipos de personajes, recursos para el enredo, etc.). Un texto muy relevante, porque no hay muchos que se ocupen de este asunto, revisa las distintas versiones dramáticas españolas de la leyenda de los amantes de Verona, tal y como ésta quedó plasmada en el relato de Bandello. Dicho trabajo permite a los estudiosos sacar conclusiones interesantes sobre las estrategias compositivas de la Comedia Nueva, que sacrifica el carácter patético de la historia en función de dar “gusto” al espectador.

Varios de los trabajos exploran la relación del teatro clásico español con la cultura y la actividad teatrales en Francia, que es quizás el aporte más interesante y enriquecedor de este volumen. En uno de ellos los profesores Labarre se ocupan de la recepción que tuvo la obra dramática de Cervantes: las primeras menciones en textos del siglo XVIII; las primeras traducciones al francés, que datan de 1862; las pocas ediciones realizadas en el siglo XX y los dramas que se inspiraron en estas piezas; luego fijan su atención en la fortuna escénica del teatro cervantino en Francia desde finales del siglo XIX. El artículo parte de una revisión exhaustiva de documentos de muy distinta índole: reseñas periodísticas de los espectáculos, programas de mano, cuadernos de trabajo y testimonios de los directores. Da cuenta de la gran espectacularidad de los montajes de la *Numancia*, escenificada en festivales teatrales de la provincia o en París; habla del interés por los entremeses, que se presentaron en escenarios importantes, y también considera lo difícil que resulta traducir o adaptar aspectos cómicos para el espectador francés. El texto arroja luz, así, sobre la actividad teatral en la Francia del siglo XX y sobre el interés que los franceses han expresado por el teatro clásico español; pero su lectura también deja en evidencia, nuevamente, la poca atención que ha recibido, en general, el Cervantes dramaturgo, dentro y fuera de España. Este rasgo resulta aún más notorio si se considera que las obras escenificadas suelen limitarse, por un lado, a los entremeses, en particular *El retablo de las maravillas*, y por otro, a su gran tragedia *Numancia* (que ha servido a los franceses para reflexionar sobre episodios bélicos que les son más cercanos, como la Guerra Civil o la Guerra de Argel).

Otro de los textos revisa la transmisión y la recepción del teatro áureo en Francia desde los inicios del siglo XVII, cuando hay comediantes españoles en la corte, hasta la actualidad. En este estudio se señala el rechazo inicial con que la Comedia Nueva fue recibida en Francia, y la paulatina aceptación de los modelos dramáticos y teatrales españoles; la preferencia primera de los espectadores franceses por dramas novelescos, inspirados en historias del tipo del *Amadís* o la *Diana*, y su gusto posterior por otros subgéneros de la comedia. Se pasa revista a los numerosos autores (Lope, Tirso, Mira de Amescua, Rojas

Zorrilla, Guillén de Castro) y a las variadas obras que incidieron en el desarrollo del teatro francés, porque fueron traducidas y representadas, o imitadas y refundidas, o porque poetas como Rotrou o Corneille se inspiraron en ellas a la hora de escribir sus propias obras. El estudio observa, entre otras cosas, cómo las circunstancias de la política interna y externa de Francia afectaron la escenificación de obras auriseculares. Los profesores Labarre señalan, por ejemplo, cómo durante la Restauración, la difusión de este teatro se hizo sobre todo por medio de la imprenta, pues, a pesar del interés por lo español que despertó la resistencia de España ante las tropas de Napoleón, se censuraba cualquier manifestación que pudiera sugerir el más mínimo cuestionamiento del poder monárquico (ése sería el caso de obras sobre Inés de Castro u otras inspiradas en *La estrella de Sevilla*). Finalmente, este texto da una larga lista de los montajes de dramas áureos que se han celebrado en Francia durante el siglo xx y hasta el 2010.

Un tercer texto habla de la labor y la trayectoria de Alexandre Arnoux y Charles Dulin. Se trata de dos figuras que desempeñaron un papel importante en la difusión del teatro clásico español en los escenarios franceses del siglo pasado, dedicándose a traducir y a llevar a escena dramas calderonianos como *La vida es sueño* y *El médico de su honra*. Otro trabajo más estudia los montajes de *Fuente Ovejuna* en Francia y las interpretaciones de la obra como un texto subversivo. Un estudio que parece muy relevante para considerar la comprensión que puede tener un espectador actual al enfrentarse a obras de otros tiempos y contextos, es el que revisa la recepción en Francia de las escenificaciones de *El médico de su honra*, que no sólo suscitaron el desagrado del público, sino que incluso dieron pie a que se asociara lo español con la barbarie. Evidentemente, el honor y los celos, como componentes importantes que son de la comedia áurea, representan problemas para la transmisión de esta tradición teatral en una cultura muy distinta.

Este libro, en fin, reúne trabajos que exploran de forma minuciosa asuntos muy pertinentes para un conocimiento detallado de textos y contextos del teatro aurisecular. También nos brinda otros que sin duda constituyen una contribución importante a nuestro conocimiento de la recepción y trascendencia de este teatro en otros tiempos y en otros espacios. Se extrañan, sin embargo, algunas cosas que harían del volumen una aproximación más completa al teatro del Siglo de Oro y cuya falta en unos casos tal vez se deba a la procedencia original de los textos que lo componen. Aunque hay un índice de obras y de nombres de autores citados, se echa de menos un listado bibliográfico completo, que sería muy útil para la búsqueda de referencias específicas. También se enriquecería el panorama sobre el teatro áureo si se incluyeran estudios centrados en una mayor variedad de géneros y obras, igual que aportaría mucho una revisión de algunos de

estos trabajos a la luz de estudios más recientes. Con todo, el libro proporciona, en efecto, un buen acercamiento al estudio del teatro clásico español.

DANN CAZÉS
Universidad Iberoamericana

GABRIELA NAVA, *Los tres rostros de la plaza pública en el "Quijote"*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013; 175 pp.

Los estudios sobre el Quijote, a pesar de su abundancia, siguen sin agotarse. Prueba de ello es este libro de Gabriela Nava, tristemente fallecida hace poco, quien presenta una nueva lectura del texto cervantino que consiste en enfocar desde una perspectiva crítica la conceptualización de ciertos lugares como espacios carnavalescos, los cuales dejan de ser marcos de la acción narrativa para convertirse en categorías simbólicas que enriquecen la obra profundamente. Dividido en cuatro capítulos, el estudio comienza por establecer el marco teórico en que se insertarán los comentarios de la autora sobre la realidad cultural del carnaval. Luego siguen tres capítulos en los que analiza aspectos carnavalescos de tres espacios claramente definidos en que se desarrolla la acción del *Quijote*: el espacio público y festivo de plazas y ventas, el palaciego de la corte de los Duques y el de la ínsula Barataria.

Don Quijote es un caballero andante y, por eso mismo, un viajero, llamado a acudir en auxilio de damas que sufren entuertos. El código caballeresco defendido y seguido en la intención por el hidalgo al pie de la letra, implica una forma de vida que cuenta con accesorios tan indispensables y tan simbólicos como la cabalgadura. Como explica Llul, la cabalgadura se da a alguno

en significación de la nobleza de corazón, y para que a caballo esté más alto que cualquier otro hombre, y sea visto de lejos, y tenga más cosas debajo de sí, y antes que nadie cumpla con todo lo que conviene al honor de la caballería... Al caballo se le da freno, y a las manos del caballero se les dan riendas, para significar al caballero que, por el freno, refrene su boca de hablar palabras feas y falsas, y refrene sus manos que no dé tanto que tenga que pedir ni sea tan atrevido que de su atrevimiento expulse la cordura. Y por las riendas entienda que él debe dejarse llevar a cualquier parte donde la orden de caballería lo quiera emplear o enviar¹.

¹ RAMÓN LLULL, *Libro de la orden de caballería* (1275), Alianza, Madrid, 2000, p. 75.