

obra, y a la estructura y técnica narrativa, mientras que para los que ya son conocedores de la materia o críticos de ella, les será de gran utilidad los datos recogidos sobre el texto y las críticas.

Berta Sánchez Lasheras
Universidad de Navarra

VEGA, Lope de. *Castelvins and Monteses*. Trad., introd. y notas Cynthia Rodríguez-Badendyck. Ottawa: Dovehouse, 1998. 159 pp. (ISBN: 1-895537-39-8)

Contra la interpretación canónica del amor pasión como una búsqueda inconfesada, en su afán de absoluto, de sufrimiento y muerte (Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, 1939), leemos en el desenlace de *Castelvins y Monteses* de Lope de Vega lo que el protagonista y amante Roselo decía de su amada: "Yo la saqué del sepulcro, / Y así es mi mujer dos veces". La intensidad e idealidad de la pasión no cristaliza en una tragedia, disolviéndose y eternizándose en la muerte, sino afirmándose, por "dos veces", en el matrimonio y en la vida. En su crítica a De Rougemont, Irving Singer (*The Nature of Love* 2: 298) señalaba que una de las limitaciones del ensayo de aquél es no haber reconocido en la tradición romántica del amor la existencia de una corriente saludable, así el relato ovidiano de Filemón y Baucis. Con idéntico trasfondo en el tercer relato de *Il Novelino* (1476) de Masuccio Salernitano, en la *Istoria di due nobili amanti* (1525) de Luigi da Porto y en la versión de Matteo Bandello en sus *Novelle* (1554), Shakespeare y Lope de Vega, éste último con mayor libertad respecto de sus fuentes, concibieron dos obras radicalmente distintas. De ellas, la tragedia *Romeo and Juliet* (1596), modelada directamente sobre el poema *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), ha servido para definir la visión canónica del amor romántico, y, en cambio, el drama *Castelvins y Monteses*, escrito entre 1606 y 1612, "has scarcely", escribe su traductora y editora Cynthia Rodríguez-Badendyck, "received the notice of Shakespeareans at all, not even to the extent of requiring that a full English translation be made available" (48). Si, con Northrop Frye, en el ensayo tercero de su *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), y en "The World as Music and Idea in Wagner's Parsifal" (*Myth and Metaphor. Selected Essays*, 1974-1988), el sentido (*dianoia*) de la forma ideal de una historia (*mythos*) consiste en la fusión de todas sus interpretaciones, y no puede restringirse a la mejor versión, podemos preguntarnos no sólo quién captó mejor el mito, sino qué aporta al mito del amor romántico en Occidente *Castelvins y Monteses*. Paliar el desconocimiento internacional de Lope, más allá de *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*, y de su propuesta alternativa a "the single most influential text in our culture's imagination of romantic love" (48), es el primer objetivo de esta traducción del texto de *Castelvins y Monteses*, incluido en el cuarto volumen de las *Obras completas de Lope de Vega* de la Biblioteca de Autores Españoles, a cargo de don Eugenio Hartzenbusch, una de "las comedias novelescas" en la clasificación de Menéndez Pelayo.

Observaba Harold Bloom cómo, con escasas modificaciones, Shakespeare hubiese podido transformar *Romeo and Juliet* en una obra tan alegre como *A Midsummer*

Night's Dream, pero, añadía, "this travesty would have been intolerable for us and for Shakespeare: a passion as absolute as Romeo's and Juliet's cannot consort with comedy" (*Shakespeare: The Invention of the Human*, 102). Vemos qué lejos está la concepción dramática del profesor de Yale de la de Lope: el mismo conflicto concluye en *tragicomedia*, cuya esencia, nos dice la profesora Rodríguez-Badendyck, reside en que "the comedic ending is earned by passage through tragedy and beyond it" (41). La característica trama paralela, los sirvientes Celia y Marín el gracioso, los contrapuntos humorísticos en los momentos de mayor tensión dramática, el anudamiento de gravedad y ligereza, y, sobre todo, un desenlace redentor ("redemptive", 34), hallan su origen, de acuerdo con la investigadora, en la teología católica del libre albedrío, y el simbolismo de la conversión, la comunión, el sacrificio y la resurrección, y en una antropología *personal*, no individualista, del ser humano *en relación* (con su conciencia, su familia y la comunidad), las raíces de una estructura dramática y lírica alejada de la que fijó el destino de los monologantes "star crossed lovers" Romeo y Julieta. El amor romántico se enfrenta a la catástrofe trágica desde la tradición católica (Dante, San Juan de la Cruz), como fuerza salvífica y conectora: *eros* y *ágape*, naturaleza y Gracia, macrocosmos y microcosmos, el corazón humano y las estrellas, tragedia y comedia, vida y muerte, se reconcilian y *comulgan* en una plenitud "audaz" (43). En el acto tercero se reencuentran los amantes en la noche y presenciamos, a través del *reconocimiento* mutuo por "señas" de amor, la "resurrección" simbólica de Julia. Si en *Romeo and Juliet* la noche era el escenario simbólico a través del cual *sentimos* la tragedia y en el que los amantes se hallan más en casa, en *Castelvines* y *Monteses* asistimos a una dialéctica entre la noche y la luz en la que el verdadero amor emerge, consagrado, de la noche y la muerte.

Y, sin embargo, la investigadora recuerda con acierto (38) cómo la relación entre religión y forma dramática dista de ser alegórica, pertenece más bien a la estructura de la conciencia del autor, y modela su perspectiva existencial y dramática: no podía desembocar en tragedia una situación dramática originada en un amor puro sin ofender a la noción católica de Providencia. El amor humano, cuando es verdadero, participa del divino, y por ello cura, reconcilia y redime, no en tanto "metáfora" del amor divino, sino como "metonimia" (37) que preserva la autonomía del deseo humano y le añade un horizonte espiritual. Se desvela así, en la muerte "sacrificial" de Octavio, y en la muerte y resurrección simbólicas de Julia, "la locura del hombre", en una parodia (45) involuntaria de los misterios religiosos.

En línea con estudios recientes de carácter interdisciplinar e ideológico sobre el teatro áureo como el de Antonio Regalado (*Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del siglo de Oro*), la introducción contiene distintos enfoques críticos: desde la literatura comparada se proponen paralelos de interés con *The Merchant of Venice*, *Midsummer Night's Dream*, *Twelfth Night*, *As You Like it* (32), *Henry V* (46), y desde la teoría de la recepción y de la experiencia de la profesora Rodríguez-Badendyck en la dirección dramática, se incluye un estudio sociológico del actor, las compañías teatrales y sus métodos. La introducción comprende los siguientes apartados: vida; influencias; público; fuentes; prosodia (con el estudio de las formas estróficas en contraste con las empleadas por Shakespeare, con observaciones atinadas desde el punto

de vista de la traducción y de la representación dramática); personajes; escenografía (cuyo estudio se subdivide en forma dramática, "tragicomedia", y metáfora dramática, y su capacidad de integrar imagen, acción y espacio escénico: la casa-castillo-paraiso-tumba-iglesia de los Castelvines) y, para terminar, una comparación con *Romeo and Juliet*.

Los reparos a una introducción que invita a la difusión en el ámbito de la lengua inglesa de los clásicos españoles y que además abre caminos críticos en la literatura comparada, el estudio de la composición dramática y la puesta en escena, son menores. Por ejemplo, el recurso al complejo de Edipo como clave de los destinos del tío de Julia, Teobaldo Castelvín (31-32), así como las analogías de la Trinidad y de la Sagrada Familia para las relaciones familiares (39-40) me parecen algo forzadas. Quizá sea más reseñable la expresión concisa de la estructura triangular del "deseo mimético" (René Girard) en los versos y la trayectoria de Octavio: "Habrà parecido a Amor,/ para enseñarme a querer, que había yo menester/ tan cerca el competidor" (Acto I, vv. 285-89), tan propios de la sabiduría erótica de Lope. Asimismo, en el estudio del simbolismo del espacio, podría destacarse la función del jardín, y en el tipológico de la resurrección, la revisión del mito de Orfeo y la secularización del milagro de Lázaro.

Acertadamente señala la profesora Rodríguez-Badendyck: "It is difficult to say what it is in Lope's verse that conveys such a strong sense of natural speech to readers and hearers separated by hundreds of years and drastic differences in cultural protocol", (p. 18). A pesar de unos pocos arcaísmos e hispanismos ("clement", I, v. 467, en lugar de "merciful" o "compassionate"; "gallant", I, v. 489, por "cavalier"; "scaled", I, v. 930, por "climbed") la traducción fluye con naturalidad, logrando en ocasiones recrear la viveza y frescura del original. Si la poesía de Romeo y Julieta nos suena como un lenguaje privado que sólo ellos podrían decir, en sus mejores momentos los versos de *Castelvines y Monteses* son, en verdad, incluso traducidos, "made in Lope". Valgan unas líneas del original como botón de muestra: "Detente pues, y no digas/ "Julia mía' tantas veces;/ Que temo que harás en mí/ Los efectos que quisieres;/ Que el nombre en ajena boca/ alegre, enternece y mueve" (*Comedias escogidas de Lope de Vega*, vol. 4: Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Rivadeneyra, 1952. 8). Sólo he hallado una errata: "be" (I, v. 566) donde debe leerse "by".

Hernán Sánchez M. de Pinillos
Universidad de Maryland, College Park. EE.UU.

GALVÁN, Luis. *El "Poema del Cid" en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*. Publicaciones del Departamento de Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura, 18. Pamplona: EUNSA, 2001. 388 pp. (ISBN 84-313-1887-2)

Este volumen recoge la tesis doctoral presentada por el autor en la Universidad de Navarra en el año 2000, que fue posteriormente galardonada con el premio "Conde de Cartagena", otorgado por la Real Academia Española para investigaciones inéditas de historia o crítica de la literatura española. En él se estudia la recepción del *Poema o Cantar de mio Cid* en España desde su primera edición en 1779, realizada por Tomás