

ACTA NEOPHILOLOGICA

TINE KURENT

THE POLYHEDRON ON DUERER'S "MELENCOLIA I"

•

ANTON JANKO

DIE STADT IN DER HOEFISCHEN DICHTUNG

•

MIHA PINTARIČ

RUTEBEUF ENTRE LE TEMPS DE L'EGLISE ET LE
TEMPS DU MARCHAND

•

STANISLAV ZIMIC

LA VORÁGINE DE LA DESCONFIANZA EN LA
NOVELA *DEL CURIOSO IMPERTINENTE* (D. QUIJOTE, I,
CAPS. 32-35)

•

LUDOVIK OSTERC

EL EPISODIO DEL PASTORCILLO ANDRES Y SUS
COMENTADORES

•

IGOR MAVER

AMERICAN 'COMMITTED' DRAMA IN SLOVENE
THEATRES

•

IRMA OŽBALT

SLOVENE POETRY IN ENGLISH: CHALLENGES AND
PROBLEMS

XXVII

1994

LJUBLJANA

ACTA NEOPHILOLOGICA

TINE KURENT	
THE POLYHEDRON ON DUERER'S "MELENCOLIA I"	3
•	
ANTON JANKO	
DIE STADT IN DER HOFFISCHEN DICHTUNG	7
•	
MIHA PINTARIČ	
RUTEBEUF ENTRE LE TEMPS DE L'EGLISE ET LE TEMPS DU MARCHAND	17
•	
STANISLAV ZIMIC	
LA VORÁGINE DE LA DESCONFIANZA EN LA NOVELA DEL CURIOSO IMPERTINENTE (D. QUIJOTE. I, CAPS. 32-35)	23
•	
LUDOVIK OSTERC	
EL EPISODIO DEL PASTORCILLO ANDRES Y SUS COMENTADORES	49
•	
IGOR MAVER	
AMERICAN 'COMMITTED' DRAMA IN SLOVENE THEATRES	57
•	
IRMA OŽBALT	
SLOVENE POETRY IN ENGLISH: CHALLENGES AND PROBLEMS	67

XXVII

1994

LJUBLJANA

Uredniški odbor - Editorial Board:

Kajetan Gantar, Karl Heinz Göller, Meta Grosman, Bernard Hickey, Anton Janko, Mirko Jurak, Dušan Ludvik, Igor Maver, Jerneja Petrič, Atilij Rakar, Neva Šlibar

Odgovorni urednik - Acting Editor:

Janez Stanonik

SLO ISSN 0567.784X

Revija Acta Neophilologica izdaja Filozofska fakulteta univerze v Ljubljani. Naročila sprejema Oddelek za germanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 2, Slovenija. Predloge za zamenjavo sprejema isti oddelek.

Tisk Planprint d.o.o., Ljubljana

The review Acta Neophilologica is published by the Faculty of Philosophy of Ljubljana University. Orders should be sent to the Department of Germanic Languages and Literatures, Faculty of Philosophy, 61000 Ljubljana, Slovenia. Suggestions for the exchange of the review are accepted by the same Department.

Printed by the Planprint d.o.o., Ljubljana

THE POLYHEDRON ON DUERER'S "MELENCOLIA I"

Tine Kurent

The polyhedron with triangular and pentagonal faces on the Durer's "MELENCOLIA I" engraving is said to be a cube with two opposite corners cut off.¹ A cube has 6 faces, 12 sides and 8 corners. A cube with two truncated tips has 8 faces, 18 sides and 12 corners. In the above numbers, the prime factors 2 and 3 are implied. The numbers 2 and 3 are symbols for human beings, male and female.² The solid is a symbol for humanity. Men and women can be affected with melancholy.

If, however, one more corner of the crystal is cut off on its hidden side, the resulting solid has 9 faces, 21 sides and 14 corners. In numbers 9, 21 and 14, the prime numbers 2, 3 and 7 are implied. Hence the numbers 237, 273, 327, 372, 723, 732. Their sum is equal to 2664.

The number 237 is one of the important gematrical cyphers.³ The essential ideas of the "MELENCOLIA I" are hidden in the number 237 and in its gematrical equivalents:

1. Number 2446 is 4-times larger than the number of the beast⁴ 666. It is also 3-times larger than the number 888, equal to the most holy name of Jesus in the Greek gematria:⁵

$$IH\Theta OY\text{C} = 10+8+200+70+400+200 = 888.$$

2. The Greek name of the print, MEΛEΓXOΛIA, is equal to 790.⁶ Number 79 is the prime factor of the number 237:

$$MEΛAΓXOΛIA = 40+5+30+1+3+600+70+30+10+1 = 790.$$

¹ *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Durer*, Edited by Walter L. Strauss, Dover Publications Inc., New York, 1973.

² cf. Rabelais, *Le Tiers Livre*, III.

³ Kurent, T., Plečnik in genius loci.-*Zbornik ljubljanske šole za arhitekturo*, 1982.

idem, Grobovi Plečnikov: gematrična sporočila.-*Nova revija*, 75-76, 1988.

idem, Molitve za umrle v Plečnikovih nosilih za krste na Žalah.-*Tretji dan*, november 1989, skupaj s Tatjano Cirnski.

idem, Mačkov Rotovž, Plečnikovo pismo.-*Katedra*, april 1991.

idem, Sporočilo Duererjevega bakroreza MELENCOLIA I.-*Katedra*, februar 1992.

idem, *The Slovene Insurance House. Plečnik's Symbols*, Triglav, Ljubljana, 1990.

idem, Plečnikova plošča: "Vzajemna zavarovalnica 1900".-*ZLŠA*, 1990.

idem, Vzajemna zavarovalnica=237.-*ZLŠA*, 1990.

idem, Plečnikova vrata v direktorsko krilo Vzajemne.-*ZLŠA*, 1990.

idem, Število 237 v Gallusovi gematrični kompoziciji "VI. Gallus amat Venerem.Cur?".-*Rast*, april 1993.

⁴ Revelation 13, 18.

⁵ Doelger, F., Das Octogon und die Symbolik der Achtzahl.-*Antike und Christentum*, Band IV, Heft 3, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Muenster in Westfalen, 1934.

⁶ Kurent, T., Die Gemetrie von Duerers "MELENCOLIA I".-*Acta neophilologica*, 1992.

3. Aristotle's wonderment, why all the people, excelling in philosophy or in politics or in poetry or in arts, are melancholical, is equal in the Greek gematria to 9401 or to 119x79.⁷ (See illustration)

In the Latin gematria, the name of ARISTOTEL equals 119.

$$\text{ARISTOTEL} = 1+18+9+19+20+15+20+5+12 = 119.$$

4. The name of AGRIPPA VON NETTESHEIM is gematrically equal to 237.

$$\text{AGRIPPA VON NETTESHEIM} = (1+7+18+9+16+16+1) + (22+15+14) + (14+5+20+20+5+19+8+5+9+13) = 237.$$

5. The Melancholy is personified with the black angel. The Hebrew angel Rahal⁸ is worth 237:

$$\text{רהאל} = 30+1+5+1+200 = 237$$

6. A contrast to the black angel is the Virgin Mary.

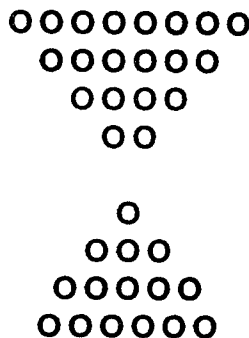
$$\text{VIRGO DEI GENITRIX MARIA} = (22+9+18+7+15) + (4+5+9) + (7+5+14+9+20+18+9+24) + (13+1+18+9+1) = 237.$$

7. A prayer, part of Psalm 137, is equal to 237:

$$\begin{aligned} &\text{IN CONSPECTU ANGELORUM PSALLAM TIBI,} \\ &\text{ADORABO AD TEMPLUM SANCTUM TUUM,} \\ &\text{ET CONFITEBOR NOMINI TUO} = (9+14) + (3+15+14+19+16+5+3+20+21) \\ &+ (1+14+7+5+12+15+18+21+13) + (16+19+1+12+12+1+13) + (20+9+2+9) \\ &+ (1+4+15+18+1+2+15) + (1+4) + (20+5+13+16+12+21+13) + \\ &(19+1+14+3+20+21+13) + (20+21+21+13) + (5+20) + \\ &(3+15+14+6+9+20+5+2+15+18) + (14+15+13+9+14+9) + (20+21+15) \\ &= 948 = 4 \times 237 \end{aligned}$$

The last sentence, CONFITEBOR NOMINI TUO, equals 237.

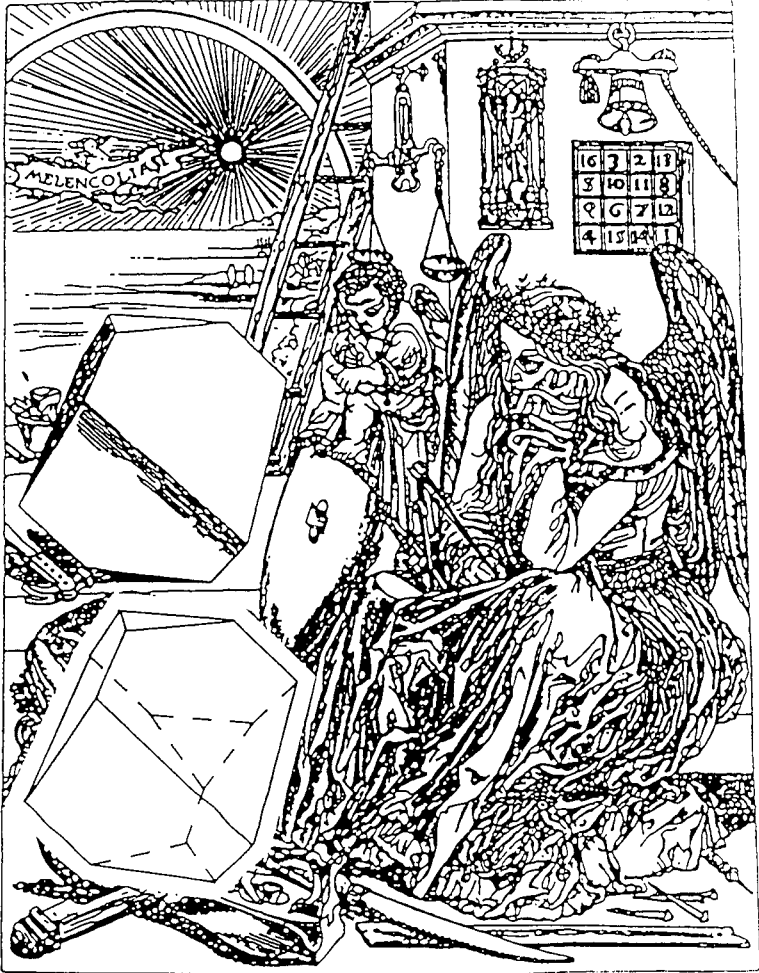
Illustrations



Even numbers are forming the female triangle. Odd numbers are forming the male triangle. The number 5, as the sum of numbers 2 and 3, is symbol of ΓΑΜΟΣ.

⁷ Aristotle, *Problemata* 30,1. See also: Kurent, T., The Melancoly according to Aristole in the Magic square on the Duerer's "MELENCOLIA I".-*Acta neophilologica*, 1993.

⁸ Crowley, A., *Sepher Sephiroth*, Edited by Israel Regardie, Samuel Weiser, Inc., York Beach, Maine, 1973.



The polyhedron on Durer's Melancholy with its three corners cut off is gematrically equal to the number 237. Since one of the truncated corners is hidden, the gematric messages, hidden in the number 237, are well concealed.

Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοὶ
γεγόνασιν ἄνδρες, ἢ κατὰ
φιλοσοφίαν, ἢ πολιτικὴν, ἢ
ποίησιν, ἢ τέχνας, φαίνονται
μελαγχολικοὶ ὄντες . . .

Δ	4	Γ	3	Φ	500	Π	80	Μ	40
Ι	10	Ε	5	Ι	10	Ο	70	Ε	5
Α	1	Γ	3	Λ	30	Ι	10	Λ	30
Τ	300	Ο	70	Ο	70	Η	8	Α	1
Ι	10	Ν	50	Σ	200	Σ	200	Γ	3
Π	80	Α	1	Ο	70	Ι	10	Χ	600
Α	1	Σ	200	Φ	500	Ν	50	Ο	70
Ν	50	Ι	10	Ι	10	Η	8	Λ	30
Τ	300	Ν	50	Α	1	Τ	300	Ι	10
Ε	5	Α	1	Ν	50	Ε	5	Κ	20
Σ	200	Ν	50	Η	8	Χ	600	Ο	70
Ο	70	Δ	4	Π	80	Ν	50	Ι	10
Σ	200	Ρ	100	Ο	70	Α	1	Ο	70
Ο	70	Ε	5	Λ	30	Σ	200	Ν	50
Ι	10	Σ	200	Ι	10	Φ	500	Τ	300
Π	80	Η	8	Τ	300	Α	1	Ε	5
Ε	5	Κ	20	Ι	10	Ι	10	Σ	200
Ρ	100	Α	1	Κ	20	Ν	50		
Ι	10	Τ	300	Η	8	Ο	70		9401
Τ	300	Α	1	Ν	50	Ν	50		
Τ	300			Η	8	Τ	300		
Ο	70					Α	1		
Ι	10					Ι	10		

Aristotle's sentence on melancholy (*Problemata* 30,1).

DIE STADT IN DER HÖFISCHEN DICHTUNG

Anton Janko

Es gibt viele Städte, die in der höfischen Dichtung Erwähnung finden. Teilweise sind es alte Namen aus der Antike, die geographisch etwas ungenau geortet sind, teilweise fiktive Städtenamen, nach denen man in der mittelalterlichen Geographie vergebens sucht (z.B. *Patelamunt*, das mit dem Appellativ *burc* versehen wird) (*Parzival* 17, 4). Die Fiktivität dieser Ortsnamen selbst stört nicht, entmutigend ist nur, daß sie nicht beschrieben werden.

Mein Interesse galt der geschichtlichen Relevanz und dem konkreten Realitätsbezug der erwähnten Städte zur Zeit der Entstehung dieser Dichtungen. Das Resultat war eher dürftig; konsequenterweise mußte ich mir die Frage nach den Ursachen dieses Befunds stellen. Die Antwort darauf fordert zur Suche nach der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit auf - so fragwürdig dieses Unterfangen auch sein mag - über die mittelalterlichen Städte, das Rittertum und das Verhältnis zwischen den beiden.

Zuerst ist festzustellen, daß die Städte Europas mit dem Niedergang des Handels zu Beginn des Mittelalters an Wohlstand verloren haben. Außerdem war die Mehrzahl der früheren römischen Städte zerstört, wogegen im byzantinischen und moslemischen Osten die Städte auch weiterhin eine bedeutende Rolle spielten. In dieser Hinsicht stellte Italien eine Übergangszone dar. Einige seiner Städte entwickelten sich weiter, während besonders die nördlichen (die Langobarden haben viele Städte zerstört) und auch zentralitalienischen Städte der allgemeinen westlichen Entwicklung, d.h. dem Verfall folgten.

Erst im späten 9. Jh. trat mit dem Wiederaufleben des Handels auch eine Belebung des Stadtwesens ein, obwohl die Städte nicht mehr als politische Zentren funktionierten. Dabei drängt sich gerade die Entwicklung in Deutschland als exemplarisch auf, wo sich der Kaiser - trotz der Bedeutung, die Aachen und Magdeburg zugemessen wurde - mit seinem Hof auf einer Dauerreise befand. Im 10. bis 12. Jh. wurden um Kloster, Burgen und an bedeutenden Brücken und Wegkreuzungen neue Stadtsiedlungen gegründet.

Der Austausch von landwirtschaftlichen Produkten und der Verkauf von Handwerksartikeln führten zur Einrichtung von Märkten und Messen, die wiederum die Städte stärkten. In den ersten Phasen ihrer Neuentwicklung wurden die Stadtgemeinden von Vertretern der weltlichen oder kirchlichen Herren regiert, deren Machtbefugnisse jedoch mit der Entwicklung von Kufmanns- und Handwerkerzünften auf deren Vorsteher und allgemein auf die reiche Kaufmannsschicht überging. Diese erkämpften von der Obrigkeit Vorrechte und bald volle oder teilweise Autonomie. In Italien wurde diese Auseinandersetzung durch die Verschmelzung der landbesitzenden Aristokratie mit den reichen Kaufmanns-

schichten erleichtert. Nördlich der Alpen, also auch in Deutschland, verlief die Entwicklung anders, so daß es zwischen diesen beiden Ständen zu Spannungen kommen mußte. Daher auch die verschiedene Entfaltung in Italien bzw. Deutschland. Ein Florenz war im Mittelalter in Deutschland nicht vorstellbar.

Das Bürgertum des Westens Europas bestand aus einem Mittelstand, der zwischen dem feudalen Adel auf der einen Seite und der großen Masse der leibeigenen Unterschicht auf der anderen Seite situiert war. Es kam aus der gleichen Unfreienschicht wie die Ministerialität, jedoch vollzog es zur Gänze nicht den Sprung zur Oberschicht wie die Dienstmansschaft, differenzierte sich jedoch von der Bauernschicht und dem Arbeitertum, ohne sich dagegen abzusperren und stellte dadurch keine geschlossene Gesellschaft dar.

Die Entfaltung dieses Mittelstandes sprengte die alte feudale Gesellschaft und setzte eine nicht feudale Lebensform, Denkart und Wirtschafts- bzw. Arbeitsgesinnung durch, der sie auch gesellschaftliche Anerkennung verschaffte. Mit dem Aufstieg des Bürgertums ist die geschlossene hochfeudale Gesellschaft und ihre Welt zu Ende, ohne daß damit der Feudalismus besiegt wäre. Das ist aber erst seit dem Beginn des 13. Jh. klar zu sehen. Die Dynamik und Aktivität dieser neuen Schicht wird durch Arbeit, Geld, Erwerb, Gewinn und Leistung angeregt und ist daran orientiert. Dieses neue Ethos beginnt seit dem 12. Jh. die Obrigkeit, die Kirche, den Geist und die Kultur zu verwandeln und immer stärker zu bestimmen. Daraus ist auch zu verstehen, daß die neuen sozialen Gegebenheiten und Verhältnisse von der zeitgenössischen Dichtung noch nicht in ihrer ganzen Tragweite erfaßt, verstanden und so auch nicht in ihre Werke integriert werden konnten.

In den Auseinandersetzungen zwischen Bürgertum und Adel hatte die höchste politische Instanz, der König bzw. der Kaiser, eine schlichtende Rolle zu spielen, wobei er oft zu Kompromissen gezwungen wurde, etwa Friedrich II., der durch die Erteilung des großen Privilegs der *confederatio cum principibus ecclesiasticis* 1220 unter anderem in eine städtefeindliche Politik hineinmanövriert wurde. Der Trend zu den wirtschaftlich aufblühenden Städten hatte die geistlichen Grundherren viele Leibeigenen und Hintersassen gekostet, die sich ihnen entzogen. Barbarossa hatte in ganz erheblichem Umfange Städte auf Königs- und Kirchenboden gegründet. Friedrich II. traf, wenigstens prinzipiell, eine Entscheidung gegen die jungen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Kräfte, welchen die Zukunft gehörte. Auch das *statutum in favorem principum* (1231) das für alle Fürsten galt, war vor allem gegen die Städte gerichtet. Sie hemmten am stärksten den Ausbau der fürstlichen Landeshoheit, darum widersetzten sich die Landesherren einer liberaleren königlichen Städtepolitik. Es ist ein leichtes, daraus zu folgern, daß die höfischen Dichter als exponierte Vertreter ihres Standes gerne bereit waren, die Positionen des Adels zu verfechten.

Daß das Rittertum, der Adel, die neuen Tendenzen nicht richtig erfaßte und begriff, zeigt sich u.a. in seinem Verhältnis zu der Schulbildung, die von Kirche und Stadt gefordert wurde. Gute Schulbildung scheint unter den Großen der höfischen Dichtung nur Gottfried für wichtig gehalten zu haben. Sein *Tristan* ist nicht nur ein Beispiel der höfischen Vollkommenheit, sondern - und eigentlich vor allem - auch der damaligen schulischen Ausbildung. Es sind bemerkenswerterweise die Kaufherren diejenigen, die Tristans Sprachkenntnisse und auch andere Fertigkeiten zu schätzen wissen, und ihn deshalb auch entführen.

Über die Städte, die z.B. am Anfang des *Parzival* genannt werden, wie z.B. *Alexandrie, Babilôn, Ninivê, Dâmas, Hâlap* (merkwürdigerweise verwendet Wolfram hier den arabischen Namen für Aleppo), d.h. über Städte im Land der Heiden (*in heidenschaft, ze Marroch und ze Persiâ*) (15,16-17), deren einige durch die Kreuzzüge recht bekannt geworden sind, erfahren wir nichts, wenigstens nichts Konkretes. Wolfram selbst war sich des beinahe fiktiven Charakters seiner Angaben von Stadt und Land bewußt. Auf die Frage, die er sich anlässlich des Itinerars Gahmurets stellt, nämlich *wie vil er land durchrite und in schiffen umbevüre?* (15,8-9), gewährt er die folgende Antwort: *ob ich iu dâ nâch swüere, sô saget iu ûf mînen eit mîn ritterlîchiu sicherheit, als mir diu âventiure giht. ich enhân nû mêr geziuges niht.* (15,10-14) Wolfram beruft sie auf seine Quelle - wie es zu seiner Zeit auch üblich war - und übernimmt keine Verantwortung für die Richtigkeit seiner Angaben, berichtet nur, was ihm *diu aventiure giht*. Wolfram hätte oft Gelegenheit gehabt, sich über *stat, veste, burc* auszusprechen, aber er nimmt sie nicht wahr.

Von *Patelamunt*, der Hauptstadt von *Zazamanc*, wo die schöne *Belacâne* belagert wird, erfahren wir nur Beiläufiges und Angedeutetes: ein Hafen und eine befestigte Stadt mit vielen Gassen, die dem Helden die Gelegenheit bieten, sich in all seiner Pracht und Glorie zu zeigen. Die Stadt als solche interessiert den Dichter überhaupt nicht. Ähnlich verfährt er, als Gahmuret *in dem lande ze Wâleis* Station macht. Vor der Hauptstadt des Königreiches, *Kanvoleis*, wird ein Turnier ausgerufen: Die Königin (die unvermählte *küegin Herzeloide*) und ihre beiden Reiche werden dem Turniersieger als Preis verheißen. Wie man weiß, nimmt Gahmuret an diesem Turnier nur widerwillig teil. Auch hier dient die Stadt lediglich als Kulisse für das ritterliche Treiben. Der Palast der Königin, dessen Mauern teilweise auch die Stadtmauern sind, übernimmt die Rolle der Zuschauergalerie: *dar obe stuont der palas. ouch saz diu küeginne zen venstern dar inne mit maneger werden vrouwen.* (61, 2-5) Von diesem Blickpunkt kann man gut beobachten, was die Knappen und die Ritter treiben. Die Stadt und die Wiese davor werden nur als Turnierstelle, als ein grandioser Theaterschauplatz geschildert und gezeigt. Wie in *Patelamunt* reitet Gahmuret auch hier durch die Straßen der Stadt mit all dem höfischen Pomp: *höfesclîchen durch die stat der helt begunde trecken, die slâfenden wecken.* (62, 28-30) Das ganze Interesse des Dichters richtet sich auf den Helden, der genau beschrieben wird. Mit Posaunen, Tamburins, Flöten zieht er durch die Straßen: *dô legete der degen wert ein bein vür sich ûf daz phert, zwêne stivâle über blôziu bein. sîn munt als ein rubîn schein von der ræte als ob er brünne. ... sîn lîp was allenthalben klâr. lieht reideholt was im sîn hâr, swâ man daz vor dem huote sach. ... von schouwen wart dâ grôz gedranc.* (63, 13-26) Etwas mehr Interesse zeigt Wolfram für die Hauptstadt des Königreiches *Brôbarz, Pelrapeire*. Er beschreibt sie so, daß sie fast den romantischen Vorstellungen einer späteren Zeit entspricht. Der Weg zu ihr führt *durch wilde gebirge hõch* (180,19), die Stadt liegt an einem reißenden Fluß, der sich unterhalb der Stadt in die See wirft. *Pelrapeir stuont wol zu wer* (181, 6) und zu ihr führte eine wacklige Holzbrücke.

In der Stadt entdeckte Parzival eine ausgehungerte Menschenmenge, die sich zur Verteidigung gegen *Clâmidê* eingefunden hatte und zusammen mit den Stadtbewohnern die Festung hielt. *Iewederthalb der strâzen stuont von bovel ein grôziu schar.* (183, 4-5) Unter den Fußkämpfern, Speerwerfern und Fußknechten, den *besten von dem lande, mit langen starken lanzen scharpfen unde ganzen* (183, 12-15), sind da noch viele Kampfleute versammelt, die auf Befehl ihrer Anführer zur Verteidigung der Stadt mit *haschen und mit gabilôt* (183,17) bewaffnet anrücken mußten. So viel zur Verteidigung. Ausnahmsweise wird auch die

Architektur der Stadt etwas eingehender geschildert, besonders noch die stark befestigte Burg: *türne ob den kemenâten, wîchûs, berfrit, erkêr, der stuont dâ sicherlichen mêr denne er dâ vor gesæhe ie.* (183, 24-27). Die aschgrauen oder leimgelben Gesichter der Stadtverteidiger waren jämmerlich anzusehen, schreibt Wolfram, und berichtet weiter, daß den Bewohnern die Nahrung ausgegangen ist: *si enheten kæse, vleisch noch brôt. ... die wambe in nider sunken. ir hüffe hôch unde mager, gerumphen als ein Ungers zager was in diu hût zuo den riben: der hunger hete inz vleisch vertriben, den muosten si durch zadel doln. in trouf vil wênc in die koln.* (184, 8-18) Man sieht, daß der Dichter die Hungersnot genau kennt und er versäumt es auch nicht, gerade an dieser Textstelle sich selbst zu erwähnen, denn auch ihm geht es nicht immer gut: *alze dicke daz geschicht mir Wolfram von Eschenbach, daz ich dolde alsolh gemach.* (185, 6-8) Hier wendet der Dichter nicht nur die ritterliche Tugend der *milte* an, die sich in seinem Mitgefühl für die schwererprobten Städter zeigt, er beschreibt auch etwas, was er aus eigener Erfahrung kennt, wahrheitsgetreu schildern kann und bewußt hervorhebt.

Im siebenten Buch wird noch einmal die Belagerung einer Stadt geschildert. Wolfram berichtet darin (in einer Gâwân-Episode), wie *Gâwân gein Bêârosche reit.* (350,16) Fast beiläufig erfahren wir, wie eine Stadt sich auch dadurch wehren konnte, daß man all die Stadttore vermauerte, was als ein wichtiges Indiz für die unverfälschte Darstellung der mittelalterlichen Realität betrachtet werden darf. Des weiteren beschäftigt sich der Autor mit seiner *âventiure* bzw. *mære* und die Stadt wird nur mit einigen floskelhaften Epitheta beschrieben: *burc und stat sô vor im lac, daz niemen bezzeres hûses phlac. ouch glesste gein im schône aller ander bürge ein krône mit türnen wol gezieret.* (350, 17-21) Interessant ist allerdings, daß *Gâwân* der Meinung ist, in der Stadt wäre man sicherer vor Gefahr als vor ihr *ûf der plân.* (350, 24) Es werden dabei auch die Verteidigungsmaßnahmen ganz konkret und wahrheitsgetreu beschrieben: *Gâwân gein einer porten reit. der burgære site was im leit: si enhete niht betûret, al ir porten wâren vermûret und al ir wîchûs werlich. dar zue der zinnen ieslich mit armbruste ein schütze phlac, der sich schiezens her ûz bewac: si vlizzen sich gein strîtes werc.* (351, 24-352,1) Auch hier beschäftigt Wolfram die Stadt nur insofern sie der adligen *burc* eine zusätzliche Sicherheit bietet.

Als besonders prächtig wird dann im achten Buch die Stadt *Schanpflanzûn* beschrieben, die aber erst nach der Überwindung von *hôch gebirge und manec muor* (198, 26) zu erreichen ist. Keine andere Stadt wird in *Parzival* mit größerer Begeisterung geschildert: *disiu burc was gehêret sô, daz Enêas Kartâgô nie sô herrenliche vant, dâ vroun Dîdôn tôt was minnen phant. waz si palase phlæge und wie vil dâ türne læge? ir hete Acratôn genuoc, diu âne Babilône ie truoc an dem griffe die græsten wîte. nâch heiden worte strîte si was alumme wol sô hôch, und dâ si gein dem mer gezôch, deheinen sturm si widersaz noch grôzen ungevüegen haz.* (399, 11-24) Obgleich die befestigte Stadt hier besonders ausführlich beschrieben wird (*hie ist von bûwe vil gesagt*) (40-324), bleibt die gesamte Darstellung ikonenhaft, auch was die unausweichliche Ebene vor den Stadtmauern anbelangt, die zum Turnier, aber auch zum Aufzelten des belagernden Heeres dient: *dervor lac raste breit ein plân: dar über reit hêr Gâwân.* (399, 25-26)

Die Bürger interessieren wiederum nur als diejenigen, die die *burc* und die *stat* verteidigen müssen. Wie ein anderer höfischer Dichter, der *meister* Gottfried von Straßburg, die Not sieht, in welcher sich manche Stadt seiner Zeit befand, ist aus einer *Tristan-Passage* gut zu erschließen. In der Episode, die man gewöhnlich mit *Riwalîn und Blancheflur* überschreibt (245 ff), berichtet der Dichter von einem

Streit zwischen Riwalîn und Morgan. Riwalîn war - wie es sich ja denken läßt - ein hervorragender Ritter, *ein vröude berndiu sunne*. (255) Er war nur mit einem Makel behaftet, nämlich, daß er *ze verre wolde in sînes herzen luften sweben und niwan nâch sînem willen leben*. (260-262) Riwalîn herrschte nicht nur in seinem eigenen Land *Parmentie*, sondern regierte als Lehen aus der Hand des Briten Morgân noch ein anderes Land. Da er sich aber weigerte, dem Fürsten Morgân weiter untertan zu sein, griff er ihn an. *Weder ez dô nôt alde übermuot geschüefe, des enweiz ich nicht, wan als sîn âventiure giht, sô greif er Morgânen an als einen schuldigen man*. (340-344), berichtet Gottfried. Kritisch bemerkt der Dichter, er selbst kein Ritter (das ist vielleicht von Bedeutung), daß Riwalîn selten daran dachte, nachzugeben: *vertragen, daz doch vil manic man in michelem gewalte kan, dar an gedâhte er selten; übel mit übele gelten, kraft erzeigen wider kraft: dar zuo was er gedanchaft*. (267-272) Er überfiel Morgans Land, ohne daß ihm dieser etwas angetan hätte.

Gottfried erzählt: *Er kam geriten in sîn lant mit alsô kreftiger hant, daz er im mit gewalte genuoge bürge valte; die stete muosen sich ergeben und læsen ir guot unde ir leben rehte also liep also ez in was, unz er zesamene gelas gülte unde guotes die kraft, daz er sîne ritterschaft sô starke gemêrte, swâr er mit here kêrte, ez wâren bürge oder stete, daz er vil sînes willen tete*. (345-358) Morgân blieb ihm nichts schuldig, er ergriff Gegenmaßnahmen: *ich wæne im Morgân alsam tete, er valte ime ouch bürge unde stete und brach im underwîlen abe sîne liute und sîne habe und tete im, swaz er mohte, daz doch niht vil entohte; wan in tete iemer Riwalîn mit grôzem schaden wider in und treip des mit in also vil, unz er in brâhte ûf daz zil, daz er sich nihtes kunde erwern noch sich niender trûte ernern niwan in sînen vesten den sterkestun und den besten*. (369-382)

Trotz solcher Textstellen, die Kenntnisse über die politische und wirtschaftliche Lage der Städte verraten, ist die Stadt für den Ritter, und auch für seine Dichter kein Thema. Das ist leicht zu verstehen, wenn wir die gesellschaftliche Position und die Ziele des Rittertums selbst einer näheren Betrachtung unterziehen. Um diese Ziele zu erreichen, sich selbst zu überzeugen, daß ihr Tatendrang und ihre Unternehmungslust berechtigt und ethisch zu verantworten war, schuf sich das Rittertum in Laufe des 11. und des 12. Jahrhunderts seine eigene Ideologie. Der Träger der klassischen höfischen Dichtung war vor allem die aus der Ministerialität aufgestiegene untere Schicht des Feudaladels, der sogenannte Ritterstand, gewesen, die im 12. Jh. die kulturelle und ideologische Führungsrolle innerhalb des Adels übernommen und dabei eine solche Bedeutung erlangt hatte, daß sich seitdem alle Angehörigen des Adels gerne Ritter nennen ließen und stolz darauf waren, zu diesem Stande zu gehören. Die epochale und auch progressive Bedeutung der ritterlichen Dichtung liegt darin, daß in Kunstwerken von hohem ästhetischem Wert eine feudaltweltliche Ideologie verbreitet wird, die die Befreiung von der religiös-asketischen Bevormundung und Weltverneinung einleitet. Das Rittertum hat vieles von seinem Vorbild, dem alten Adel übernommen. Das Bild, daß dieser Stand (Ritter und der ursprüngliche Adel) im 9. und 10. Jh. darbietet, ist allerdings nicht erhebend. Es war eine wilde, rein triebhaft sich gebärdende Kriegerkaste, die zwischen Fehderecht und Faustrecht kaum unterschied. Der Ritter war vielfach zur Landplage geworden. Sie pochten auf ihre physischen Kräfte, quälten die Bauern, beraubten die umherziehenden Händler oder fielen über Kirchen und Klöster her; sie zerfleischten sich aber auch gegenseitig aus Habsucht, Streitsucht, Geltungstrieb oder auch reiner Kampflust und Blutgier. Die altgermanische Tradition des Fehderechts und der Blutrache hatte die unheilvollsten Auswirkungen und artete zu einem brutalen Kraftprotzertum aus. Die immer wieder notwendige Rauferei mit

den Normannen und Sarazenen wirkte noch weiter verheerend. Und trotzdem waren diese adeligen Herren christlich, d.h. sie waren in ihrer Art naiv gläubig, haßten die Heiden, anerkannten die Kirchengebote, taten für ihre Sünden gelegentlich durch fromme Stiftungen und Wallfahrten Busse. Es war ein primitives Christentum, dem der tiefere Geist fehlte. Aber es war immer etwas vorhanden, woran die Kirche anknüpfen konnte.

Hier setzte sie mit ihrem Erziehungswerk ein und brachte es mit der Zeit dazu, daß das Faustrecht gerächt, das Rittertum mit religiösen Idealen erfüllt, veredelt und in seinen Sitten verfeinert wurde. Die Besserung ging von Frankreich aus, wo neben Italien die Mißstände am größten waren, und sie steht im engsten Zusammenhang mit der Kirchenreform, übten doch die Klöster der clunyschen Richtung gerade auf den Adel die stärkste Anziehungskraft aus. Die Wanderlust und der Abenteuergeist der Ritter wurde mit der Zeit in stärkerem Maße auf das Wallfahren hingelenkt. Man pilgerte nach Rom, nach Santiago de Compostella, oder auch nach Jerusalem. Der wachsende Wallfahrtseifer hatte nicht geringen Einfluß auf die Entstehung des Kreuzzugsgedankens. Schon lange vor den eigentlichen Kreuzzügen gingen französische Ritterscharen über die Pyrenäen, nach der spanischen Mark, nach Aragonien, nach Portugal, um die christlichen Spanier im Kampf gegen die Mohammedaner zu unterstützen. Oft wurden sie von den Päpsten dazu aufgerufen, indem sie ihnen Sündennachlaß und das ewige Leben für den Glaubenskampf in Aussicht stellten. Der Begriff des *heiligen Krieges* bildete sich aus. Das ritterliche Waffenhandwerk konnte zu einem gottgefälligen Tun werden. Die Gelegenheit, dieses Ideal in vollem Umfang zu verwirklichen, sollten dann die Kreuzzüge bieten. So wurde das Rittertum seit dem 11. Jahrhundert allmählich veredelt und versittlicht. Gewiß blieb Menschliches genug an ihm haften. Das Benehmen der Ritter auf den Kreuzzügen beweist es zur Genüge. Treulosigkeit, Habsucht, Lüsterheit, Sinnenlust, Ehebruch und Grausamkeit sind auch im Hochmittelalter in der Aristokratie sehr häufige Erscheinungen. Aber all das ist menschlich. Es bedeutet schon viel, daß man auch sehr viele edle Gestalten antreffen kann und daß in der Ritterschaft im ganzen genommen ein hoher Idealismus aufkam. Daß die Kluniazenser- und Zisterzienserklöster zur Zeit ihres Aufblühens Scharen von Edelleuten anzogen, beweist, daß es an hohem Geist nicht fehlte. Die Schaffung der höfischen Ideologie war wohl die bedeutendste Tat des Feudalismus. In begrenztem Maße stellt sie eine Gegenanschauung zu der kriechlichen Auffassung des korrekten Benehmens in der Gesellschaft auf dieser Erde dar. Die Kritik seitens der Kirche ist konsequenterweise nicht ausgeblieben, wurde schon in der Mitte des 12. Jh. laut. (Zuerst in England, dann auch in Frankreich und Deutschland). Dem Adel wurde maßlose Vergnügungssucht vorgeworfen: dazu gehörten die Jagd, Fest- und Trinkgelage, üppige Mahlzeiten, Lieder und Spiele, der überfeinerte Luxus, Ausschweifungen verschiedener Art und auch verschiedene Arten von Unsittlichkeit. Auch die Kultur, die an den Höfen entsteht, wird verworfen. So verurteilt Johannes von Salisbury die Beschäftigung mit der weltlichen Musik, weil die Männer dadurch verweichlicht wurden. "Heute wird die Bildung der Adligen darin gesehen, daß sie sich auch die Jagd verstehen, daß sie sich in verdammenswürdiger Weise im Würfelsglück üben, daß sie der natürlichen männlichen Stimme durch Kunstgriffe einen weichlichen Ton verleihen, daß sie, uneingedenk ihrer Männlichkeit, durch Gesang und Instrumentenspiel vergessen, als was sie geboren sind."¹

¹ Zitiert nach: Joachim Bumke, *Höfische Kultur*, Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 2. Auflage 1986. 2.Band, 584.

Ein deutscher Autor, der sogenannte *arme Hartmann* zählte in seiner *Rede vom Glauben* alles das auf, was die höfische Gesellschaft liebt und sich anzueignen sucht: goldene Becher, silberne Schüsseln, Edelsteine, Elfenbein, kunstvoll gewebte Goldborten, teuren Schmuck, verschiedene Seidenstoffe, Scharlach, Mäntel, Wandbehänge, Teppiche und Vorhänge mit Goldfäden durchwirkt, glänzende Rüstungen, leuchtende Helme, Sättel und Schilde mit Goldverzierungen, Reitpferde und Streitrosse, lange Lanzen mit seidenen Wimpeln (Fähnlein), reich gedeckte Tische mit Weißbrot, Fleisch und Fischen, Wein, eine bequeme Bettstatt und auch eine schöne Ehefrau.

Hier wird all das aufgezählt, wobei die höfische Dichtung mit Vorliebe verweilt und genau beschreibt, ohne sich dabei die Frage zu stellen, wo und auf welche Weise diese Reichtümer hergestellt werden, wer sie zu bezahlen hat. Die Frage, wer all diese Kostbarkeiten herbeizuschaffen hat, wird nicht nur nicht gestellt, sondern sie wird nicht einmal registriert. Es ist kein Wunder, daß so in der höfischen Dichtung wie auch in der Gesellschaft, die sie schildert, dem Lohn ein genau so großer Wert beigemessen wird wie dem Dienst, der dem niederen Adel in materieller Hinsicht meistens wenig einbrachte. Vielleicht deshalb auch das übermäßig häufige Pochen auf Belohnung, die aus jedem literarischen Werk dieser Zeit zu hören ist. Wie groß die Wirkung dieser Kritik bei denen war, gegen die sie sich richtete, ist schwer zu sagen, schreibt J. Bumke und bemerkt: "Aufs ganze gesehen scheinen die geistlichen Einwände wenig gefruchtet haben. Weder die Anprangerung des höfischen Kleiderluxus noch die zahlreichen kirchlichen Turnierverbote hatten mehr als lokale Erfolge; und die geistlichen Mahnungen haben nicht verhindert, daß die Gesellschaftsmoral des Adels immer mehr verweltlichte und sich immer mehr aus der Bevormundung durch die Kirche löste."² Die höfische Gesellschaft setzte immer bewußter ihre eigenen Maßstäbe für die Verurteilung des weltlichen Lebens, sie wurde immer mehr, wenn nicht schon ganz diesseitig orientiert.

Daß auch die großen höfischen Dichter mit dieser Richtung nicht einverstanden waren, ist klar. Sie versuchten ihr teilweise durch Idealisierung, teilweise durch Übersetzung ins eher religiöse (Hartmann) oder in ein geistiges Rittertum (Wolfram) eine Korrektur zu setzen und den gesellschaftlichen Anspruch des Rittertums durch eine verantwortungsvolle Haltung zu retten. Diese höfische Welt zeigt so auch in ihrer Dichtung das Doppelgesicht, das sie Ideologie einer Ausbeuterklasse haben muß. Der brutale Machtanspruch wird durch eine Selbstbändigung gemildert, die aus dem ritterlichen Tugendsystems resultiert und die dem Weiterbestehen dieser Schicht dienlich sein soll. Das höfische Schrifttum, das meistens nur die idealisierte Form seiner Schicht und das Edle der höfischen Sitten zu zeigen gewillt und auch fähig ist, verleiht der höfischen Dichtung Spannung, und offenbart in ihr eine echte menschliche Komponente, die noch jetzt bewundernswert erscheint.

Durch diese Doppelbödigkeit ist die neue höfische Ideologie der einheitlichen - und vor dieser Zeit dem Feudalismus dienenden - Ideologie der Kirche überlegen, da sie die beiden Lebensarten erlaubt und sanktioniert. Vergessen wir nicht, daß das Mittelalter in seiner Auffassung vom menschlichen Leben, dessen Bestimmung und Wert, in letzter Konsequenz die Weltentsagung predigt. Durch die höfische Ideologie wird dieser Gedanke verdrängt und in konkreten geschichtlichen Gegebenheiten oft ganz ausgeschaltet. Die Widersprüche, die dabei entstehen, sind kaum zu lösen bzw. zu überwinden.

2 Bumke, 589.

Geht es in *Tristan* um den in der feudalen Ordnung unlösbaren Widerspruch Liebe und Ehe, so befaßt sich Konrad von Würzburg in der kurzen Erzählung *Der Welt Lohn* mit dem damals ebenfalls unlösbaren Widerspruch zwischen der Weltzugewandtheit und der von der Religion gepredigten Weltflucht. Auf diesen Dualismus haben bereits die feudal-höfischen Dichter gestoßen, und nur Wolfram von Eschenbach hatte ihn in seiner utopischen Gralsgemeinschaft überwinden können. In der Realität beherrscht dieser Widerspruch das gesamte hohe und späte Mittelalter in ganz Europa, denn solange das grundsätzliche Dogma der scholastischen Theologie, diese Welt sei der Erbsünde verfallen, als allgemein gültig anerkannt wird, ist jedes Bekenntnis zur Weltfreude mit der Gefahr verbunden, als ein dem Teufel verfallener Ketzler angesehen zu werden.

Selbst mittels der Kreuzzüge kann die ritterlich-höfische Moral von diesem Makel nicht freigesprochen und für das Christentum gewonnen werden, zumal der Idealismus, vor allem jener der Teilnehmer an den späteren Kreuzzügen, eindeutig für die Sache der Christenheit zu stehen, oft geheuchelt war und in der Hoffnung auf persönliche Bereicherung irgendeiner Art unternommen wurde. So klingt sogar in Hartmanns schönem Vers *dem kriuze zimt wol reiner muot und kiusche site: sô mac man sælde und allez guot erwerben mite. ... ez (das Kreuz) wil niht daz man sî der werke drunder frî: waz touc ez ûf der wât, ders an dem herzen niene hât?* Kritik mit.

Für ihre Dienste, wie schon erwähnt, erwarten Ritter immer auch eine Belohnung. Diese Erwartung auf Belohnung wird so sehr betont, daß der damalige Geistesmensch, und auch der spätere Betrachter darin nichts weniger als einen moralischen Fehler sehen muß, es sei denn, daß sich die Belohnungserwartungen aufs ewige Leben beziehen und vielleicht auch beschränken. Ein Dichter, der auf diese neue Ideologie setzt - und denen sind Hartmann und Wolfram zuzuzählen - muß sie verteidigen und zu gleicher Zeit versuchen, sie so zu gestalten, daß sie von allen Gesellschaftschichten akzeptiert werden kann. Die soziale Position des Ritters muß verteidigt werden, letzten Endes sind die meisten Vertreter des niederen Adels doch nur Emporkömmlinge, die ihre Position in der Gesellschaft erst zu festigen suchen. Das spiegelt sich auch in ihrer Literatur - und mag einer der Gründe dafür sein, daß sie in ihren Dichtungen wenig Zeit für die Stadt und ihre Probleme finden. Der große Erfolg einer solchen Darstellungsart ist unter anderem in der Tatsache zu sehen, daß der Anspruch des Rittertums, in die führende Schicht aufgenommen zu werden, auch vom alten Adel angenommen und sanktioniert wird. Diese Akzeptanz geht so weit, daß unter den Minnesängern auch Könige und andere Vertreter des hohen Adels zu finden sind.

Besonders in der Epik fällt dabei auf, daß die Hauptprotagonisten Könige, Fürsten und Herzöge oder Grafen sind - d.h. der Uradel, der sich in der konkreten geschichtlichen Situation in Hinsicht auf ihre soziale Position nicht mehr zu behaupten braucht. Wenn das ein bewußtes Manöver der neuen Dichterideologen war, ist das zweifellos sehr zu bewundern, obgleich es sich bald zeigt, daß dem neuen gesellschaftlichen Konstrukt wegen seiner Künstlichkeit kein langes Leben beschieden war. Die Fragwürdigkeit der höfischen Ideologie beweist gerade ihre Kurzlebigkeit und zeigt sich allein schon in den gesteigerten Begriffen *êre, dienst, mâze, stæte*, die gerade dadurch, daß sie als absolute Werte hingestellt worden sind, ihre Glaubwürdigkeit und dadurch auch ihre durchaus ehrenhafte relative Objektivität einbüßen. In diesem ideologischen Gefängnis müssen auch alle echten ritterlichen Ideale welk werden, auch dieses Utopia verwandelt sich am Ende in einen Alptraum.

Bei der Verbreitung der höfischen Ideologie fällt dem Dichter die vornehmste Rolle zu. Der höfische Dichter schreibt sich eine neue Aufgabe von Dichter und Dichtung zu: Die Verkündigung eines für wenige bestimmten Wissens, an dem sich Würde und Wert des neuen Menschenbildes messen. Der Dichter hat erst jetzt, da er eine Wahrheit verkündet, die nicht die Wahrheit aller ist und die auch denjenigen, für die sie bestimmt ist, erst als umfassende Lebenslehre dem neuen nahegebracht werden muß, wirklichen Anlaß, Besonderheit und Wahrheitsgehalt seines Werkes zu betonen und mittels der Berufung auf die Autorität einer authentischen Überlieferung zu sichern.³

Der Dichter ist Interpret der in der Geschichte entfalteten aber verborgenen und erst von ihm aufzudeckenden Wahrheit. Der Autor des höfischen Romans findet die wahre Bedeutung der Gestalten und Ereignisse, indem er sie zu einem Sinn Ganzen, zu einer intensiven Totalität an Stelle der durchschaubar gewordenen extensiven Totalität schafft, die zugleich ursprünglicher und wahrer ist als die kontingente Welt. Diesem Gesetz ist auch alles, was er in der Realität seiner Zeit vorfindet, unterworfen und es werden allen Werten und Gegebenheiten Bedeutung und Rolle zugemessen, wie es ihm richtig erscheint. Dabei geht es nicht um eine bewußte Irreführung der Hörer oder sogar um eine historische Lüge, die die höfische Epik eindeutig doch darstellt, sondern um die interpretatorische Freiheit des Dichters, die Welt so zu ordnen, wie sie ihm am wahrsten erscheint. Das Rittertum schrieb sich eine universalgeschichtliche Rolle zu, die aber in der bis damals geschriebenen Geschichte nicht nachzuweisen war, weil sie auch den geschichtlichen Tatsachen nicht entsprach. Die sich zugeschriebene Rolle war historisch nicht legitimierbar. So mußte eine ritterliche Geschichte geschaffen bzw. in die alte eine neue Interpretation hineingelegt werden. Weil aber die historische Legitimation nicht vorhanden ist, wird die beanspruchte Wahrheit von der historischen auf die sittliche Ebene verlegt, die historische Wahrheit poetisiert, nach ästhetischen Kriterien konstruiert. So entsteht der höfische Ritterroman, der den Ritter dieser zurechtgemachten Zeitgemachten Zeitgeschichte entspricht.⁴

Die neue Gattung des ritterlichen Romans entfaltet ein Programm, worin ein Versuch enthalten ist, einen christlichen, aber weltlichen Heilsweg zu zeichnen.

Der höfische Roman verfolgt denkerische, lehrhafte Absichten, vollzieht ein Experiment, gliedert sich aus als Dokument einer Gesellschaft, einer Autorenpersönlichkeit, er steht in der Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Figur und Umwelt, Dichter und Stoff, er lebt in der Offenheit des Abenteuers und ist auf ein Ziel ausgerichtet (Synthese, Totalität), auch wenn dieses nur einen vorläufigen, symbolischen Abschluß haben kann. Der Bau des höfischen Romans ist, näher betrachtet, überaus kompliziert. Welch spannungsreiches und künstliches Unternehmen hier im Gang ist, lehrt schon ein Blick auf die verschiedenen Wirklichkeiten mit denen der Romandichter arbeitet. Wirklichkeit sei dabei verstanden zunächst als die besondere stoffliche Bildwelt, die jeweils auf bestimmte erzählerische Traditionen hinweist. Als Stoff muß sich dieser Roman das nehmen, was seinen Absichten am besten entspricht.

Für den höfischen Dichter war der Stoff des antikisierenden Romans allzu festgelegt und so griff die höfische Dichtung nach dem gleichfalls scheinhistorisch

3 Vgl. Erich Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Rütten und Loening: Berlin 1962, 10 ff.

4 Vgl. Max Wehrli, *Formen mittelalterlicher Erzählung*, Atlantis Verlag: Zürich und Freiburg i.Br. 1969, 182 ff.

ausgewiesenen Artus-Stoff, der aber ihren Deutungen ungleich größere Möglichkeiten eröffnete. Mit dem Artusroman wird die höfische Dichtung autonom, was ihr auch die Möglichkeit gibt, ein wesentlich profanes Menschenbild zu verselbständigen und von der kirchlichen Theologie frei zu machen. Diese Dichtung konnte auch mit dem Stoff viel freier umgehen, obwohl sie sich bemühte, ihre Faktizität durch die überlieferte Artuslegende zu untermauern. Sie zeichnet das Wunschbild einer idealen Wirklichkeit, die reale Gegenwart und das Ideal bleiben, wie ein jeder sehen konnte, unversöhnt.

Je stärker die Spannung und die Anstrengung zu ihrer Überwindung in der Dichtung sich erwiesen, desto phantastischer wird der Stoff und desto willkürlicher der aus ihr bezogene bzw. in sie hinein gelegte *sens* (Sinn) der Artusroman mit seinem Endstadium, dem *Gralroman*, kraft des beibehaltenen Wahrheits- und Erkenntnisanspruchs zur Verlautbarung ritterlicher Heilsgewißheit und somit wird der höfische Dichter um 1200 potentieller Rivale der Theologie. In diesem Versuch scheitert der höfische Roman, weil auch die Gesellschaft, die er *idealiter* verkörpert, diesen Ansprüchen der Dichtung nicht gewachsen war.

RUTEBEUF ENTRE LE TEMPS DE L'EGLISE ET
LE TEMPS DU MARCHAND

Miha Pintarič

"Cil qui bien fait bien doit avoir,
Et cil qui n'a sens ne savoir
Par quoi il puisse bien ouvrir,
Si ne doit mie recovreir
A avoir gairison ne rente.
Hon dit: 'De teil marchié, teil vente.'
Ciz siecles n'est mais que marchez.
Et vos qui au marchié marchez,
S'au marchié estes mescheant,
Vos n'estes pas bon marcheant.
Li marcheanz, la marcheande
Qui sagement ne marcheande
Pert ses pas et quanqu'ele marche
Puis que nos sons en bone marche,
Pensons de si marcheandeir
C'om ne nos puisse demandeir
Nule riens au jor dou Juïse,
Quant Diex panra de toz justise
Qui auront ensi bargignié
Qu' au marchié seront engignié."¹

La poésie de Rutebeuf, comme l'observe M. Zink,² est une poésie religieuse, vu que la préoccupation du salut y est omniprésente. Elle est religieuse à une époque qui donne de nouveaux contenus aux anciennes valeurs, ouvrant de nouvelles voies qui peuvent mener au salut spirituel qui reste le but suprême de la vie humaine. Une idée des plus importantes, en ce qui concerne ce changement, c'est l'idée de travail:

1 "Le miracle du sacristain et d'une dame accompli par Notre Dame". vv. 11-30, dans *Oeuvres complètes*, éd.M.Zink, Classiques Garnier, Paris, 1989 et 1990, 2 t.; toutes les cit. et trad. sont de cette édition; cf. aussi p. 480, n.l. Trad.: "Celui qui fait bien doit avoir du bien,/ et celui qui n'a ni intelligence ni les connaissances/ nécessaires pour bien oeuvrer, /il ne doit réussir/ à avoir ni ressources ni rente./ On dit: 'On a le prix qu' on a su marchander./' Ce monde n'est plus qu'un marché./ Et vous qui marchez vers le marché,/ si au marché vous êtes malchanceux,/ vous n'êtes pas un bon marchand./ Le marchand, la marchande/ qui ne marchande pas sagement/ a fait des pas pour rien et pour rien a marché./ Nous qui sommes du bon pays, de la bonne marche,/ pensons à si bien marchander/ qu' on ne puisse rien nous demander/ au jour du Jugement,/ quand Dieu exercera sa justice/ sur tous ceux qui auront fait des affaires telles/ qu' au marché ils auront été dupés."

2 id., "Intr.", p. 23.

"Or cette idée ne pouvait qu'être importante aux yeux de Rutebeuf, car elle était au centre de la polémique à laquelle il a été mêlé. Le reproche le plus radical fait aux Ordres Mendiants portait sur la légitimité de la mendicité volontaire. Il conduisait leurs adversaires à célébrer le travail, à lui conférer en lui-même une valeur morale qu'il n'avait pas jusqu'alors - on n'y voyait traditionnellement rien d'autre qu'une souffrance, comme le dit l'étymologie, et une punition, celle du péché originel, qui a obligé l'homme à gagner son pain à la sueur de son front. Cette valeur rejoignait celle qu'il prenait à la même époque aux yeux de l'active bourgeoisie marchande."³

D'autre part, le reproche traditionnel que l'Eglise fait aux marchands, c'est de vendre le temps, dont seul Dieu est maître, et qui n'est que prêté à l'homme.⁴ A la fin de la "Grièche d'été", Rutebeuf parle lui aussi d'un temps *prêté* par Dieu à l'homme. Ailleurs, il dit:⁵

"Au siecle ne sons que prestei
Por veoir nostre efforcement."⁶

C'est *nous* qui sommes prêtés à ce monde. Il en résulte une identification implicite du moi et du temps qui lui est "prêté", comme si le moi était une partie du *temps universel*. Mais ce n'est pas celui-ci qui intéresse les contemporains de Rutebeuf. Pour eux, c'est surtout le temps *individuel* (et le salut individuel) qui importe. Chaque individu doit s'évertuer à ne pas "perdre son temps",⁷ ce qui serait autant que se perdre soi-même, car à la fin, il n'en resterait rien puisque la récompense serait perdue à jamais. Perdre son temps, en effet, c'est vivre à crédit, c'est hypothéquer son âme:

"Cilz siecles n'est pas siecles, ainz est chans de bataille,
Et nos nos combatons a vins et a vitaille;
Ausi prenons le tens com par ci le me taille,
S'acreons seur nos armes et metons a la taille."⁸

L'âme, comme le temps, n'appartient donc qu'à Dieu. Pourtant, par son comportement, l'homme peut bien enlever le temps à Dieu, lui soustrayant par conséquent aussi son âme, c'est-à-dire lui-même. Rutebeuf, surtout après sa "conversion", s'indigne sans cesse contre un tel marchandage abusif avec le temps,

3 id., p.25

4 Cf. J. Le Goff, "Temps de l'Englise et temps du marchand", dans *Annales* 15, 1960, p. 417 ou dans *Pour un autre moyen âge*, Gallimard, 1977, p. 46; cf. Rutebeuf, "L'état du monde", t.I, p. 84, vv. 121-34: "Or i a gent d'autres manieres/ Qui de vendre sont costumieres/ De choses plus de cinq cens paires/ Qui sont au monde necessaires./ ... Si vendent a terme, et usure/ vient tantost et termoierie/ Qui sont de privee mesnie;/ lors est li termes achatez/ Et plus cher venduz li chatez." - trad.: "Voici maintenant des gens d'une espèce différente,/ dont la coutume est de vendre/ mille sorte de choses/ nécessaires à la vie./ Ils vendent à crédit, et l'usure/ suit bien vite: elle et la vente à terme/ sont de la même famille;/ on fait payer le délai,/ et les biens en sont vendus plus cher."

5 t.I, p. 196, v. 113.

6 "La chanson de Pouille", t. II, p. 298, vv. 17-8.

7 Cf. t. II, p. 378, v. 54 et p. 432, vv. 119-23.

8 "Le dit de Pouille", t. II, p. 308, vv. 29-32; trad.: "Ce monde n'est pas un monde, c'est un champ de bataille,/ mais nous, avec des vins, des mets, nous nous battons;/ nous laissons passer le temps sans mettre la main à la pâte,/ nous hypothéquons nos âmes, nous faisons des dettes." - cf. aussi p. 370, vv. 217-20.

qui consiste à permettre que Dieu, en tant qu'objectif suprême d'une vie humaine, soit remplacé par n'importe quelle autre chose. En cela, l'attitude de Rutebeuf est conservatrice, comme l'observent aussi J. Dufournet et F. de la Bretèque.⁹ Pourtant, s'il est nécessaire, pour Rutebeuf, de renoncer à ce que le "saeculum" devienne une fin en soi, il n'est nullement nécessaire de le refuser aussi en tant que *milieu* où s'exerce l'activité du salut qui, à son tour, n'est plus seulement guerrière (même si celle-ci reste très importante chez ce propagandiste des croisades qu'était Rutebeuf), comme elle l'était dans le monde que déterminaient l'idéologie féodale et les valeurs chevaleresques: dans une société déterminée de plus en plus par le milieu urbain et par les valeurs bourgeoises, le travail devient lui-même une activité du salut. Non, d'ailleurs, que le travail manuel ne fût la règle dans presque tous les monastères déjà avant le XIII^e siècle; mais aux moines, le travail comme tel ne garantissait pas le salut - simplement, il empêchait l'oisiveté. Cette idée se retrouve aussi chez Rutebeuf:

"Puis qu'autours et autoriteiz
S'acordent que c'est veriteiz
Qui est oiseus de legier pesche,
Et cil s'ame honist et tresche
Qui sans ouvrir sa vie fine ..." ¹⁰

En plus, comme il a déjà été dit, le travail devient chez lui aussi une activité méritoire:

"Cil Sires dit, que hon aeure:
'Ne doit mangier qui ne labeure';
Mais qui bien porroit laborer
Et en laborant aoreir
Jhesu, le Pere esperitable,
La cui loange est parmenable,
Le preu feroit de cors et d'arme." ¹¹

La voie du salut supposait ainsi nécessairement une activité créatrice dans l'"espace" (soit la guerre sainte soit le travail; Rutebeuf voudrait faire passer aussi sa poésie pour travail, sans paraître tout à fait convaincu lui-même qu'une telle identification soit légitime), ce qui s'oppose à la tradition ascétique, dont la culmination était marquée, dans la littérature française du moyen âge, par la "Queste

9 "L'univers poétique et moral de Rutebeuf", *RLR*, LXXXVIII, 1984, p. 41.

10 "Le dit du mensonge", t. I, p. 204, vv. 1-5; trad.:

"Les auteurs et les autorités
sont d' accord: c'est la vérité,
l' oisif succombe aisément au péché,
et il avilit et fourvoie son âme
qui termine sa vie sans avoir travaillé ..."

11 "La vie de sainte Elysabel", t. II, p. 118, vv. 1-7; trad.:

"Il dit, le Seigneur qu'on adore:
'Qui ne travaille pas ne doit pas manger non plus';
mais qui pourrait bien travailler
et en travaillant adorer
Jésus, le Père spirituel,
dont la louange n'a pas de fin,
il rendrait service à son corps et à son âme."

del Saint Graal". L'attitude de Rutebeuf est ainsi un peu paradoxale: tout en rejetant le monde du travail qui, comme tel, n'a aucune liaison intrinsèque avec l'Être, il a besoin de lui en tant que moyen pour son salut personnel. S'il rejette la vente à crédit, à laquelle correspond, sur le plan spirituel, une non-coïncidence de la volonté divine et du comportement humain, Rutebeuf n'a rien contre le marché pourvu que celui-ci soit "honnête". Le monde n'est d'ailleurs qu'un "marché" où il faut être bon marchand pour ne pas perdre sa peine, et Rutebeuf lui-même n'est enfin qu'un "marchand", tant sur le plan matériel que sur le plan spirituel. En effet, puisqu'il vit de sa plume, il doit "vendre" sa poésie. En plus, l'image qu'il se fait de lui-même correspond tout à fait à l'idée du mauvais marchand, exprimée dans les six premiers vers cités ci-dessus. Non seulement la poésie, à ses yeux, n'a pas une grande valeur (il se prononce avec assez de précision sur ce point dans "La repentance Rutebeuf"¹²), mais Rutebeuf souligne également avec insistance qu'il ne se considère pas bon poète, ce qu'il veut "justifier" par son nom:

"Se Rutebuez rudement rime
 Et se rudesse en sa rime a,
 Prenez garde qui la rima.
 Rutebuez, qui rudement euvre,
 Qui rudement fait la rude euvre,
 Qu'asseiz en sa rudesse ment,
 Rima la rime rudement.
 Car por nule riens ne crevoie
 Que bués ne feïst rude roie,
 Tant i meist hon grant estude.
 Se Rutebuez fait rime rude,
 Je n'i part plus, mais Rutebués
 Est ausi rudes coume bués."¹³

Sa "pauvreté" n'est en fin de compte qu'une conséquence logique de sa carrière poétique que le poète présente comme une faillite.¹⁴ D'autre part, une pareille faillite le menaçait sur le plan spirituel, mais comme Théophile, il s'est rendu compte qu'il avait été trompé au marché et il s'est repris. Ainsi, on peut dire que la citation initiale reflète un état d'esprit qui devrait être assez caractéristique de Rutebeuf, ou du moins de son époque en général, état d'esprit où convergent et s'entremêlent les deux plans qui déterminent l'existence humaine, le plan matériel et le plan spirituel. La matérialité concrète s'introduit ici dans la vie intérieure jusqu'à faire dépendre celle-ci de celle-là, comme c'est le cas chez Rutebeuf. L'"espace" devient le principe même, le seul acceptable, d'une attitude créatrice devant la vie - il l'était d'ailleurs déjà à l'époque des Roland et des chevaliers arthuriens, mais non seul et indispensable, car la guerre sainte (et encore plus son équivalent profane, l'aventure) n'était souvent, au fond, qu'un succédané de la vraie vie spirituelle, quand elle n'était même considérée comme pénitence à laquelle le

¹² t. I, p. 298, vv. 1-12; au v. 12, il parle explicitement de son "mauvais marché"; cf. aussi p. 300, vv. 37-42.

¹³ "La vie de sainte Elysabel", vv. 1992-2004; cf. aussi t.I, p. 246, v. 45; p. 268, vv. 45-6; p. 306, vv. 18-9; p. 468, vv. 1301-2; t. II, pp. 110-2, vv. 752-60; t. I, p. 486, n. 6.

¹⁴ Cf. les six premiers vers cités au début et la "Grièche d'hiver", t. I, p. 184, vv. 1-13; cf. aussi "La subjectivité littéraire", pp. 110-1.

croisé devait se soumettre pour compenser son existence mondaine, toujours moralement suspecte.¹⁵ Enfin, l'intériorisation progressive de l'idéal chevaleresque ne fait que le confirmer. Maintenant, par contre, l'homme devient conscient de son corps. Non seulement il en devient conscient mais en plus, il l'accepte. Rutebeuf le fait d'une manière hésitante, Jean de Meung d'une manière beaucoup plus déterminée. L'un annonce Villon, l'autre Rabelais. En introduisant le corps (*son corps*) dans sa poésie, Rutebeuf brise l'unité universelle, telle que la concevait le figuralisme de l'époque précédente, accentuant ainsi le développement amorcé dans la "Mort Artu".¹⁶ Au lieu de l'opposition fondamentale *être/non-être*, qui perd quelque chose de sa pertinence poétique, on a maintenant une multitude d'existences particulières, dont l'une se trouve *jouée* dans la poésie de Rutebeuf. Cette particularisation de l'existence se reflète peut-être aussi sur le plan du langage poétique, où un autre jeu semble avoir gagné en importance: le jeu des mots. Non pas que la littérature antérieure ne le connaisse pas, mais sa fréquence et son importance y sont négligeables par rapport à celles que le jeu des mots obtient dans la poésie de Rutebeuf, où il devient un des éléments essentiels (les citations dans ce chapitre en témoignent d'une manière assez évidente). Le mot prend une importance en lui-même, sans que le sens de l'ensemble soit l'unique critère qui déterminerait son emploi. En effet, comme la matérialisation de l'existence fragmente le temps, d'où naît l'instant, ainsi elle fragmente la langue,¹⁷ d'où naît l'intérêt pour le mot. Mais si la poétique de Rutebeuf part d'un principe nouveau que déterminent le "flot et le flux",¹⁸ la contingence, l'instant et le mot avec les dispositifs formels correspondants, elle se veut rigoureusement conservatrice sur le plan des idées fondamentales.¹⁹ Tout en ayant changé de principe, cette poétique prétend toujours tendre vers une unité qui la déterminerait de l'extérieur et qui serait par là-même garante aussi de sa propre cohérence. Cette ambiguïté, admise par Rutebeuf, sera de plus en plus sentie comme insoutenable, et elle va enfin connaître un échec dont Villon pourrait bien être représentatif et auquel les auteurs tels que Rabelais et Montaigne essaieront de trouver chacun leur propre solution plus ou moins caractéristique de leur temps et de leur milieu. En effet, si dans la plupart de la littérature qui se situe entre la "Chanson de Roland" et la "Queste" (cette délimitation est logique, non chronologique), le devenir est senti comme secondaire et peu important en lui-même, puisqu'on est capable de neutraliser ses effets destructeurs par le sentiment d'une unité personnelle, seule considérée comme

15 Cf. p. ex. t. II, p. 298, vv. 6-7.

16 Cf. A. Adler, "Problems of Aesthetic Versus Historical Criticism in *La Mort le roi Artu*", dans *PMLA*, LXV, 1950.

17 Le temps et la langue sont mis en rapport, par exemple, dans le fameux soliloque de Macbeth: "To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time;" - V, 5.

18 Cf. M. Zink, "Rutebeuf et le cours du poème", *Romania*, 107, 1986 (publ. févr. 1989), pp. 546-7.

19 Rutebeuf ne veut-il pas convaincre ses "destinataires" à quitter le siècle pour se mettre au service de Dieu, pour atteindre une sainteté comme celle de Roland - que Rutebeuf mentionne explicitement à plusieurs reprises - qui dépasse le temps dans le "kairos" extatique de son renoncement total? Des vers comme ceux qui suivent le laissent entendre: "Vasseur qui estes a l'oste, / Et vos, bacheleir errant, / N'aiez pas tant le siecle amei, / Ne soiez pas si nonsachant / Que vos perdeiz la grant clartei / Des cielz, qui est sans obscurtei. / On varra hon vostre bonte: / Prenez la croix, Diex vos atant!" - "La chanson de Pouille", p. 300, vv. 49-56; trad.: "Vavasseurs qui restez chez vous, / et vous, jeunes chevaliers errants, / n'ayez pas tant d'amour pour ce monde, / ne soyez pas insensés / au point de perdre la grande clarté / des cieus, où il n'y a aucune obscurité. / C' est maintenant que l' on verra votre valeur: / prenez la croix, Dieu vous attend."

réelle et essentielle, l'époque de Rutebeuf amorce une modification qui sera lourde de conséquences. L'aristotélisme naissant qui s'ajoute à la décadence de la vision platonicienne du monde, n'est pas favorable à une contemplation "mystique" de la réalité "objective", qui supplante ainsi l'importance de sa seule "sénéfiance". La présence du devenir est sentie de plus en plus comme réelle et menaçante. On n'est plus capable de l'ignorer en la dépassant voire en la transformant dans une intégrité vécue, et au lieu de vivre le "temps entier" dès la vie terrestre, on le situe uniquement dans la vie après la mort (et même ici le Purgatoire - "dove tempo per tempo si ristora"²⁰ - en est exclu). Sur la terre, c'est donc le devenir qui devient déterminant en ce qui concerne le sentiment du temps, et l'illusion que se fait Rutebeuf, celle de pouvoir toujours, en tant que tel, le contrôler, ne pourra durer. C'est la mort qui devient par conséquent l'événement central et le plus important de la vie, et ce qu'Alberto Tenenti a trouvé d'essentiel à la sensibilité de la fin du Moyen Age, s'annonce déjà chez Rutebeuf:

"De legier despit tout qu'adés a morir pance."²¹

Le principe d'une bonne vie, c'est une pensée constante de la mort, car c'est ici que tout le temps d'une vie se concentre, et que le moi peut trouver son intégrité pour la préserver une fois pour toutes, s'il l'a méritée. Puisque la possibilité de vivre le "temps entier" n'est plus qu'une illusion et qu'elle ne domine par conséquent plus la littérature de l'époque, l'idéal de celle-ci (pas trop souvent réalisé, il est vrai) sera désormais une méditation sur la mort, ce *kairos* final qui doit être le guide d'une vie pendant qu'elle se disperse encore dans le temps. Et Rutebeuf de continuer:

"Et vos, a quoi penceiz, qui n'avez nul demain
Et qui a nul bien faire ne voleiz metre main?"²²

- il n'y a de vie qui vaille que la vie de celui qui dirige sans cesse ses pensées vers la mort. Qui ne le fait pas se perd, se disperse, non d'une manière apparente ou provisoire mais à perpétuité, sans possibilité de retour une fois qu'il serait venu au bout de son chemin:

"Moult est fox qu'en son cors se fie,
Car la mors, qui le cors deffie,
Ne dort mie quant li cors veille,
Ainz li est toz jors a l'oreille."²³

Le *corps* a donc fait son entrée dans la littérature médiévale, mais le moment n'est pas encore venu où il devra prévaloir définitivement sur l'*âme*. L'illusion d'un "temps entier" hante toujours la conscience, pourtant déjà évidente, d'un *temps fragmenté*.

²⁰ XXIII, 84.

²¹ "Le dit de la croisade de Tunis", t. II, p. 350, v. 108.

²² *ibid.*, vv. 109-10; cf. aussi t. II, p. 430, v. 82.

²³ "La vie de sainte Elysabel", vv. 1793-6.

LA VORÁGINE DE LA DESCONFIANZA EN LA NOVELA DEL CURIOSO
 IMPERTINENTE (D. QUIJOTE, I, CAPS. 32-35)

Stanislav Zimic

"Bien - dijo el Cura - me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo ..., algo tiene de lo imposible" (1195).¹ Es probable que al lector moderno, "moderately acquainted with novels, films, and plays," no le choque un "case like Anselmo", que consideraría sencillamente como "psychiatric";² pero, ello no obstante, permanecería muy perplejo frente a la razón específica de la extraña "experiencia ..., fuera del uso común", como la caracteriza el propio Anselmo (1174), que éste hace con Camila, su esposa. A este respecto, son muy reveladoras las preguntas que se hacen en un estudio reciente: "The question arises, however, as to why Anselmo behaves as he does. Is he a homosexual who vicariously experiences the seduction of Lotario through his wife? Is he a misogynist? Is he impotent? On these questions Cervantes remains silent. Perhaps the psychology of Anselmo could be understood in 17th century Spain, but not articulated".³ Los intentos exegéticos recientes, a base de las "zonas imprecisas" de la "neurosis", del "histerismo", de la "perversión", del "complejo de inferioridad", en suma, de todas las anomalías o aberraciones psíquicas, mentales, biológicas imaginables se suman a los de orientación más tradicional que buscan la explicación en posibles inquietudes filosóficas, espirituales, existenciales, morales, sociales ... en Anselmo. He aquí algunos sugestivos "diagnósticos" críticos de la "enfermedad" (1179) del "curioso impertinente" - así la llama él mismo: "Actitud fáustica del hombre moderno" ... búsqueda de "la verdad por la verdad misma"; deseo de "aplicar la razón pura a la vida ..., postura intelectual ..., experimentación científica ... racionalista"; "poursuite d'un reve ..., quête de l'être ..., métaphysique ..., chimère d'une perfection humaine ..., vérification d'une vérité ... d'ordre absolu ..."; "(deseo de) percer les secrets de Dieu par la raison ..."; "creencia en la libertad absoluta e ilimitada ..., supernatural, sobrehumana ..., Ponce de León en búsqueda de la fuente

1 Citamos por *Cervantes: Obras completas*, Madrid, Aguilar, Ed. de A. Valbuena Prat, 1965, indicando la página en paréntesis tras la cita. Nos servimos de esta edición para todas las obras cervantinas citadas.

2 E. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford University Press, 1962, 180. En efecto, a algunos lectores podría hasta parecerles por completo normal, pues son ya notorias en América las agencias "Hire-A-Mate", en que los casados desconfiados pueden contratar a seductores profesionales para probar la fidelidad de sus cónyuges.

3 R.R. Ellis, "The Tale within the Tale. A Look into the World of the *Curioso Impertinente*", *Anales cervantinos*, 1984, 178.

de la Honestidad ..."; "hacer abstracción de la vida ..., negarse a aceptar incógnitas"; "sed de perfección absoluta ..., pseudoidealista ..., sed de lo absoluto ..."; búsqueda del "mundo ideal" en el "mundo real", etc., etc.⁴ Estas observaciones hacen ver que el trágico fracaso de Anselmo se atribuye a veces a un error de índole intelectual o espiritual digno de simpatía y hasta admisión, o a las peculiaridades de la vida misma.⁵ Tanto la situación como la actitud de Anselmo se han tratado de explicar, al menos en algunas de sus facetas, también por la fuentes literarias posiblemente utilizadas por Cervantes para escribir su novela. Con este propósito se han examinado obras de literatura, historia, filosofía clásicas, orientales, medievales, renacentistas, europeas y españolas,⁶ además del *Orlando furioso* de Ariosto, a que parece aludirse con el "vaso encantado" que Lotario recuerda a Anselmo con la esperanza de disuadirle de su "experiencia": "... tendrás que llorar continuo, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que, con mejor discurso, se excusó de hacerla el prudente Reinaldos" (1177). Por "la buena correspondencia" entre Anselmo y Lotario, "llamados" por todos "los dos amigos" (1173), se han investigado con particular detenimiento las obras antiguas y contemporáneas de Cervantes, en que protagonizan "dos amigos".⁷ Las relaciones entre Anselmo y Lotario se desenvuelven de tal modo que se constituyen no ya en la "última etapa" del "cuento" multiseccional de "los dos amigos", de esa bella amistad a que se subordina y sacrifica todo, sino en un "cuento" de una "curiosidad impertinente" que pervierte la virtud personal y a que se sacrifica ¡hasta la amistad! Como lo sugiere ya el título, se trata, sobre todo, del cuento trágico de un patético individuo que no comprende en absoluto el sentido de la genuina amistad y que abusa de ella grotescamente, como, de hecho, se lo reprocha Lotario: "los buenos amigos ... no se han de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios ...; Tú me tienes por amigo, y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad" (1178). Se trata, en suma, de una versión muy original de ese tema tradicional.⁸ Y esta observación es aplicable a todas las fuentes utilizadas, incluso, naturalmente, a las italianas, cuya importancia en la gestación de *la Novela del Curioso impertinente* se suele destacar en los estudios críticos: "*La novela del curioso impertinente* es ... la más italiana (de todas las cervantinas)"; "Cervantes .. sigue hojeando ... los libros italianos más que los demás; entre los italianos, los de Ariosto más que los de Tasso, los de Boccaccio más que los de Dante"; "Cervantes ..., dota de actualidad ... un cuento del Mediterráneo, conocido en España en distintas versiones, principalmente, las de Ariosto, Boccaccio, Villalón"; "La historia de *El curioso impertinente* tiene una constelación de personajes que sigue la tradición de la novelística italiana: tiene lugar en Florencia - la Florencia de

4 J. Casaldueiro, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, 1947, 149; R. Pérez de la Dehesa, "*El curioso impertinente*: episodio de una crisis cultural", *Asomante*, 1964, 31; L. Roux, "A propos du *Curioso Impertinente*", *Revue des Langues Romanes*, 1963, 175, 176, 179, 185; C.P. Otero, "Cervantes e Italia: Eros, industria, socarronería", *Papeles de Son Armadans*, sept. 1964, 299, 307; J.B. Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 47; H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, vol. I, 191, 204, 212; H.J. Neuschäfer, "*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea", *N.R.F.H.*, 1990, 612.

5 J.B. Avalle-Arce: "Anselmo se ha creado un mundo que, si se derrumba, no es por flaqueza suya, sino por una suerte de gravitación vital" (*Nuevos deslindes cervantinos*, 139-140).

6 Ver, especialmente, H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, I, 193-202.

7 J.B. Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 153-211.

8 *Ibid.*, H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, 201.

Boccaccio - y se basa en el triángulo de esposa, marido y amigo, que termina con el *cocuage* del marido", etc.⁹ Todas estas y otras afirmaciones con que se reconoce la influencia italiana nos parecen acertadas, pero creemos que en su elaboración no demuestran una clara comprensión del aspecto más importante de esa relación literaria, que, bien enfocada, hace apreciar la sutileza artística y la ejemplaridad moral de la novela cervantina, al revelar, entre otras cosas, las causas de "l'étrange passion" de Anselmo, que, pese a ya tantos interesantes intentos exegéticos, ha permanecido, también a nuestro juicio, "sans livrer le secret".¹⁰ Por nuestra convicción, pues, de que el debido aprecio de la *Novela de el curioso impertinente* depende, en gran parte, de la comprensión de su relación preferente, específica, peculiar con la novelística italiana, en este estudio nos proponemos examinar, con especial cuidado, esta relación.

Anselmo dice que su esposa es una "mujer honesta, honrada, recogida y desinteresada ..., perfecta" (1174, 1175). Es "hija de buenos padres", que de seguro la educaron bien, pero, sobre todo, es "tan buena ella por sí" (1173), como Anselmo mismo pudo comprobarlo siempre durante el noviazgo y el matrimonio. Camila es un "finísimo diamante" en la "estimación" de todo el mundo (1177); ni el más vago indicio hay de que no lo sea de veras. Y, sin embargo, "con todas estas partes", que incluyen tanto los "bienes de naturaleza" como "de fortuna" y que "suelen ser el todo con que los hombres suelen y pueden vivir contentos", Anselmo, pronto después de las bodas con Camila, empieza a sentir una "angustia", cada día más torturadora, por causa de la cual "vive" como "el más despechado y más desabrido hombre de todo el universo mundo" (1174). Lo "fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros", que le hace "maravillarse de (sí) mismo ..., culparse y refñirse a solas", afanarse desesperadamente en "callarlo y encubrirlo de (sus) propios sentimientos" ...; el "deseo" insidioso, obsesivo, de cerciorarse "si Camila ... es tan buena y tan perfecta como yo pienso" (1174). Admite que tal "deseo" nace de su "locura", pues todos saben que Camila es una mujer virtuosa, y está seguro - afirma - que ella "saldría" bien de cualquier "prueba" de fidelidad y virtud a que se la expusiese, y, sin embargo, como los síntomas y dolores de una "enfermedad" crónica, incurable, ese "deseo" vuelve a torturarle a cada rato de modo excruciante e irreprimible: ¿No sería Camila tan "buena", "perfecta", sólo porque nunca tuvo la ocasión de ser mala?: "No es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada ..., aquélla sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes. Porque ¿qué hay que agradecer ... que una mujer sea buena, si nadie le dice que sea mala"? o ¿si es buena sólo "por temor" o por falta de lugar?" (1174, 1175). ¿Camila nunca estuvo expuesta a la tentación, nunca tuvo la ocasión de ser "mala"! Las declaraciones de Anselmo de estima y fe respecto a Camila suelen estar condicionadas: "si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso ...; y si ella sale, como yo creo que saldrá, con la palma de esta batalla ..., diré que me cupo en suerte la mujer fuerte ..."; "viendo en ella la entereza que esperamos",

9 C.P. Otero, "Cervantes e Italia", 321; H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, I, 221; H.J. Neuschäfer, "*El curioso impertinente*", 610 Hablando de las fuentes del *Curioso impertinente*, G. Cirot observa que la literatura italiana "vient en première ligne" ("Quelques mots encore sur les maris jaloux de Cervantes", *B.H.*, 1940, 306). No hemos podido ver E.M. La Barera, "Las influencias italianas en la novela *El curioso impertinente*", 1963. (Avalle-Arce condensa este estudio como "desacierto de trasnochada información", *Nuevos deslindes cervantinos*, 125).

10 L. Roux, "A propos du *Curioso impertinente*", 173.

hay que exponerla, pese a ello, a la "experiencia", etc. (1179), lo cual revela de modo inequívoco que Anselmo cobija una predisposición escéptica hacia la virtud de su mujer, aunque acompañada, en su conciencia, de una remota posibilidad de que aquélla se demuestre injustificada. Lotario comprende esto con perfecta claridad: "Pues si tu sabes que tienes mujer retirada, honesta, desinteresada y prudente, ¿qué buscas?... o es que tú no la tienes por la que dices, o tú no sabes lo que pides; ... si es tan buena como crees, impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad, pues, después de hecha, se ha de quedar con la estimación que primero tenía" (1176). La contradicción entre lo que Anselmo dice y lo que piensa, tan agudamente expuesta por Lotario, la intuyen también algunos críticos, pero interpretándola con sutilezas intelectuales, dictadas evidentemente por una tesis filosófica preconcebida: "Si Anselme est sûr de la victoire de Camille, pourquoi tente-t-il l'expérience? En fait ..., cette tentative était destinée à calmer une angoisse, à combler un manque; le doute n'existe donc que sur le plan de l'inconscient ... l'Anselme qui raisonne et se juge lui-même, l'Anselme conscient, a confiance en Camille dont il connaît la vertu".¹¹ Según ya se ha dicho, Anselmo está plenamente consciente de la duda que angustia toda su existencia, que lo avergüenza tanto que quisiera "callarlo y encubrirlo de sus propios sentimientos ...", que lo hace "culpase y reñirse a solas", y que quisiera, más que ninguna otra cosa en el mundo, poder erradicar de su mente. También Lotario lo hace consciente de su duda, afeándosela, quedando por ello Anselmo "tan confuso y pensativo, que por un buen espacio no le pudo responder palabra" a aquél, (1178), y después limitándose a insistir en la necesidad de esa "experiencia" para "sanar" (1179) de su "enfermedad", que identifica evidentemente con su duda en la virtud de Camila. No, Anselmo no tiene a Camila "por la que dice". A Anselmo le preocupa y angustia la posibilidad o, más bien, la probabilidad de que Camila no sea capaz de serle fiel incondicionalmente. Contradice todas sus anteriores declaraciones de confianza en Camila, cuando de repente traiciona su aprehensión de que la "prueba" quizás no salga bien: "Veo y confieso que si no sigo tu parecer (de Lotario) y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal" (1179).

La predisposición escéptica, cínica de Anselmo hacia su virtuosa esposa se debería, en gran parte, a los muchos "pasatiempos amorosos" a que estaba tan "inclinado" antes de casarse (1173), de seguro que con mujeres de toda clase, primerizas y versadas en amores, inocentes y disolutas, solteras y casadas; tal variedad queda sugerida por la casual pluralidad de los "pasatiempos". Estos consistirían, esencialmente así como "los de la caza" de Lotario (1173), en perseguir y atrapar con ingeniosas, diferentes trampas, a las víctimas - cuantas más mejor para gratificar el insaciable afán cazador -, según lo revela Anselmo mismo, al sugerir a Lotario los "instrumentos" con que realizar la "empresa" (1175), tentar a Camila, y que son, evidentemente, los de que él mismo se sirvió con eficacia en sus "empresas" amorosas: "él le daría lugar y tiempo cómo a sus solas pudiese hablar a Camila, y asimismo le daría dineros y joyas que darle y que ofrecerle. Aconsejóle que le diese músicas, que escribiese versos en su alabanza, y que, cuando él no quisiese tomar trabajo de hacerlos, él mismo los haría ..., lágrimas, continuas importunidades", fingimientos mentiras, trucos, engaños ... (1174, 1179, 1180). Anselmo asegura que con tales "artificios" se "ceba" - hasta el lenguaje es de cacería - a las mujeres honestas, honradas, recogidas y desinteresadas", y "por más castas

¹¹ *Ibid.*, 182.

que sean" (1175, 1180). Suponiendo la eficacia y el uso frecuente de estos medios de seducción, de que Anselmo alardea, ¡cuántas mujeres virtuosas habrá engañado, cuántas casas honradas habrá destruido!, "por curiosidad y entretenimiento" (1183), por lujuria, por lo que él considera "pasatiempos amorosos". De seguro que a Anselmo le parecían sus víctimas mucho menos elusivas que las de Lotario - a quien a veces le acompañaba en la caza de los animales -, mucho más fáciles de prender y, en efecto, a menudo casi deseosas de ser presas. Así, de una fácil, "divertida" conquista a otra, Anselmo se pasa la vida en pasajeras, casuales, irresponsables "empresas" libertinas, forjándose una firme convicción de que la mujer es fácil, frívola, corruptible, cuando no astuta, calculadora, corruptora, engañosa, en suma, natural "hija de Eva". Anselmo andaría "perdido de amores" de estas mujeres, al menos momentáneamente, antes de la conquista completa, la cual, en cada caso, lo estimularía, de inmediato, a perseguir otra. Con Camila acaba casándose, porque, según se pone muy de relieve, era "doncella principal y hermosa ..., hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí" (1173), probablemente significándose con ello que tanto por la virtud de ésta como por el gran cuidado de aquéllos, Anselmo no pudo poner en juego sus acostumbrados fingimientos, lágrimas, dádivas, mentiras, músicas, versos, engaños, "artificios", sus "continuas importunidades" para seducirla durante el noviazgo. Anselmo decidiría conquistar a Camila para el matrimonio precisamente porque no pudo conquistarla para un "pasatiempo amoroso". Desde la perspectiva libertina de Anselmo, a la hermosa Camila le tocaría, por excepción, "la dicha de las feas". Tal interpretación se impone también por el hecho de que al decidir "hacer la prueba", Anselmo describe a Camila como mujer jamás expuesta a una impropia tentación amorosa: "deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades y se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada" (1175), aunque es concebible, claro está, que en su mente cínica haya una ineluctable diferencia entre las mujeres casadas y algunas solteras, que se mantendrían calculadamente "castas" con el único objeto de poder casarse con sus "solícitos amantes", falsamente impresionados por su extraordinaria virtud. A este respecto es muy reveladora su referencia enfática a "Camila, mi esposa" (1175), ya no novia, con quien se haría la "experiencia".

De todos modos, el escepticismo cínico de Anselmo respecto a Camila, que empieza a amargarle la vida matrimonial pronto después de los inebriativo deleites de la luna de miel, que por un rato le suprimen cualquier cuidado, se debería directa, específicamente, a sus numerosas "empresas" o conquistas libertinas de todas esas mujeres fáciles, engañosas, casi siempre corruptas o corruptibles. Así como en el caso de Carrizalez, la juventud disoluta de Anselmo se le vuelve eventualmente en feroz vengadora, en forma de un patético miedo frente a la misma disolución moral por él antes practicada y ahora anticipada como probable en los demás.¹²

La evidencia textual justifica comprender tal estado psíquico de Anselmo, como consecuencia de sus "pasatiempos amorosos" en el pasado. Sin embargo, de seguro influyen en él también otras causas y, probablemente de modo crucial, el cínico prejuicio antifeminista, enraizado en la mente colectiva, heredado de generación en generación desde la antigüedad. ¿No se considera quizás sólo como milagrosa excepción la mujer virtuosa ya en la Biblia?, según lo recuerda muy bien, significativamente, Anselmo: "la mujer fuerte, de quien el Sabio (Salomón) dice que ¿quién la hallará?" (1175). ¿No proclama quizás ya el gran filósofo Aristóteles a la

12 Ver nuestro estudio, "La tragedia del *Celoso extremeño*", *Acta neophilológica*, 1991, 23-48.

mujer como "animal imperfecto", concepto de enorme impacto en la posteridad, que también Lotario recuerda a Anselmo, ya convencido de su total veracidad: "Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto (1177). Obsérvese que el "virtuoso y prudente Lotario" (1178) quien hace tan sabias advertencias a Anselmo respecto a la intencionada "experiencia" con Camila, formula sus argumentos principalmente a base de la "natural" debilidad, fragilidad, imperfección ... femeninas. Esto se hace particularmente evidente en la comparación con el "armiño", el cual, "a truco de no pasar por el cieno y perder y ensuciar su blancura, que la estima más que la libertad y la vida ..., se deja prender", ¡por natural instinto!, y, por otra parte, aun la más "honesta y casta" mujer, que "quizá, y aun sin quizá, no tiene tanta virtud y fuerza natural que pueda por sí misma atropellar y pasar por aquellos embarazos" (1177). Por esta razón, Lotario aconseja no exponer a la mujer a tentaciones sino protegerla quitándoselas: "Aconsejaba un prudente viejo a otro, padre de una doncella, que la recogiese, guardase y encerrase" (1177); y por la misma razón, Anselmo quiere exponer a Camila a las tentaciones, para cercionarse definitivamente si su "opinión" escéptica de las mujeres tiene universal validez. A este respecto, es muy revelador el hecho, entre tantos otros, de que Anselmo pide a Lotario que tiente a Camila, no como a mujer individual sino como a miembro de su sexo: "yo os daré mañana dos mil escudos de oro para que se los ofrezcáis, y aun se los deis, y otros tantos para que compréis joyas con que cebarla; que las mujeres suelen ser aficionadas, y más si son hermosas, por más castas que sean, a esto de traerse bien y andar galanas" (1180). Sin embargo, Lotario tiene los mismos prejuicios que Anselmo respecto a la naturaleza femenina, sin ocurrírsele por entonces considerar también la fragilidad de la naturaleza masculina en idénticas circunstancias.¹³ Ambos, Anselmo y Lotario, se hacen eco de los prejuicios antifeministas multiseculares, fomentados hasta por los adustos funcionarios de la Iglesia Católica y, lo que es particularmente relevante para nosotros, también por la literatura medieval y renacentista, alarmada y complacida a la vez en sus descripciones de la ingénita debilidad, frivolidad, corruptibilidad y taimería femeninas. De modo muy sugestivo, Lotario cita "versos que se me han venido a la memoria, que los oí en una comedia moderna que me parece que hacen al propósito de lo que vamos tratando ...: "*Es de vidrio la mujer /.../ y es más fácil el quebrarse /.../ En esta opinión estén / todos* (1178). La vulnerabilidad de la mujer por sus ínsitas debilidades queda claramente inferida. Esta literatura, en que se incluye, de modo muy notorio, la novelística italiana, comúnmente de inspiración boccachesca, a menudo reconoce la culpa primordial del marido celoso, tonto, indiscreto, injusto

13 Wardropper: "Both Anselmo and Lotario believe in Camila's virtue" ("The Pertinence of *El curioso impertinente*", *PMLA*, (72) 1957, 599). Creer, éste más que aquél, en la posibilidad de que Camila, excepcionalmente, sea virtuosa, pero ambos desconfían de ella, fundamentalmente, por el hecho de ser mujer.

Lotario dice también que el marido "habrá de tener cuidado ... en mirar con que amigas su mujer conversaba; porque lo que no se hace ni concierta en las plazas públicas ni estaciones - cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres - se concierta y facilita en casa de la amiga o la parienta de quien más satisfacción se tiene" (1173-4). En otra parte habla de las "sospechas que de las mujeres suelen y pueden tenerse" (1183). En el primer caso, el autor aprueba explícitamente el consejo de Lotario ("y decía bien", 1173) que obviamente se hace con la preocupación de proteger a la mujer de situaciones y personas peligrosas para su honra. Se considera esto como un proteccionismo benévolo, responsable, deberoso - contrario al grotesco de Carrizalez -, pero no cabe duda de que radica asimismo en la convicción enraizada de la ingénita debilidad femenina, necesitada de constante vigilancia e instrucción. ¿Coincidiría Cervantes con la opinión de que la mujer tiene "naturalmente ... ingenio presto para el bien y para el mal, más que el varón"? (1187).

..., por las trampas que le hace la mujer ("ciò che una donna fa ad un marito geloso a torto, per certo non condannare, ma commendare si dovrebbe"; "mi pare che il peccato loro (de las mujeres infieles) sia degno di compassione e perdono"),¹⁴ pero son las trampas o más bien la inagotable maldad y astucia de la mujer para ingeniarlas lo que, en definitiva, pone muy de relieve, con patente delectación del autor, por las posibilidades que tales enredos le ofrecen, y, claro está, del lector, a quien le dejan siempre maravillado. En las *novelle* de la "Giornata Settima" del *Decamerón* "si ragiona" exclusivamente "delle beffe, le quali o per amore, o per salvamento di loro le donne hanno già fatte à suoi mariti, senza essersene avveduti; o sí". Relatar "beffe" de taimadas mujeres se constituye en preocupación muy característica de los novellieri desde Boccaccio, muy instrumentales en propagar la noción de la mujer como "animal imperfecto", que también Lotario destaca, de seguro más por evocación de esta literatura, su contemporánea, que de Aristóteles. Como Lotario, como muchos "ricos y principales" (1173) jóvenes florentinos, Anselmo es lector voraz, entusiasta de esta literatura, que le entretiene en sus muchos ratos de ocio y que tan a menudo le confirma en sus propias nociones cínicas de la mujer, derivadas de sus muchos "pasatiempos amorosos". Es también plausible que sea precisamente esta cínica literatura la que le impulsa, al menos en parte, a lanzarse a sus conquistas libertinas, anticipadamente confirmadoras de aquélla, de un modo algo parecido a la búsqueda de las aventuras caballerescas por D. Quijote, por inspiración de las literarias. La experiencia personal y la sugerencia literaria, sin ser, en realidad, crucial la precedencia de ésta o aquélla, se fomentan y refuerzan mutuamente en Anselmo. De soltero, en esta coincidencia de literatura y vida encuentra tan sólo gratificación sensual y motivo de gran diversión, pero, de casado, aquélla se le vuelve primero en una molesta, esporádica preocupación íntima y después, gradual, inexorablemente, en una continua, insidiosa, atroz pesadilla, que no le deja ni un solo momento de paz y tranquilidad: "vivo yo el más despedido y el más desabrido hombre de todo el universo mundo ... no sé de que días a esta parte ..." (1174). De hecho, Lotario de inmediato observa el cambio: "que no eres el Anselmo que solías" (1175).¹⁵ El primer sobresalto, que lo arranca brusca, violentamente del idilio de su luna de miel con Camila, lo experimenta Anselmo, probablemente, al dejar Lotario de repente de visitarle con la regularidad acostumbrada: "acabadas las bodas y sosegada ya la frecuencia de las visitas y parabienes, comenzó Lotario a descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo por parecerle a él ... que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros; porque aunque la buena y verdadera amistad no puede ni debe de ser sospechosa en nada, con todo esto es tan delicada de la honra del casado, que parece que se puede ofender aun de los mismos hermanos, cuanto más de los amigos" (1173). Anselmo queda "satisfecho de la buena intención de su amigo" y de la "prudencia, discreción y aviso" de sus advertencias, por lo cual "quedaron de concierto que (sólo) dos días en la semana y las fiestas fuese Lotario a comer con él" (1173). Sin embargo, a su

14 G. Boccaccio, *Il Decamerone*, Giornata, VII, *Novella* 5; M. Bandello, Parte III, *Novella* 33, 422; *Novella* 57, 538, *Tutte le opere de M. Bandello*, Verona, ed. F. Flora, 1952; Marguerite de Navarre en su *Heptameron* propugna la idea de que la mujer puede ser tan buena o tan mala como el hombre (Ver, por ejemplo, *novella* 26). Y son notorios los debates a favor y en contra de la mujer, en toda Europa medieval y renacentista, que también hay que tener en cuenta para el trasfondo del *Curioso impertinente*.

15 L. Roux También percibe a los "deux Anselmes", pero de modo muy diferente al nuestro ("A propos du *Curioso Impertinente*", 177).

mente suspicaz pronto instiga la posibilidad de que la "remisión" (1173) de Lotario no se deba sólo a la preocupación por unas relaciones sociales decorosas, sino también a otras razones. Si no es por tales razones, entonces ¿por qué trata Lotario de evadir el "concierto" siempre cuando puede, "ocupándose y entreteniéndose en otras cosas que él da a entender ser inexcusables", y que parecen más bien convenientes, pero no muy convincentes "disculpas"? ¿Por qué hace esas advertencias acerca de la necesidad del "casado a quien el Cielo le había concedido mujer hermosa" de tener mucho "cuidado ... qué amigos llevaba a su casa como en mirar con qué amigas su mujer conversaba"? (1173). Lotario le reitera a Anselmo su convicción de que la "bondad" y el "valor" de Camila "podría poner freno a toda maldiciente lengua" pero que "todavía no quería poner en duda su crédito ni el de su amigo", pues "la entrada de un mozo rico, gentil hombre y bien nacido ... en la casa de una mujer tan hermosa" podría parecer "mal al vulgo ocioso y a los ojos vagabundosos y maliciosos" (1174). Sin embargo, piensa Anselmo, si todos conocen la "bondad" y el "valor" de Camila ¿por qué en absoluto podría nadie "poner en duda su crédito", en cualquier circunstancia? ¿Podría ser que Lotario tampoco cree que Camila es la mujer que dice, por el simple hecho de ser mujer? ¿Sería Camila entonces "un finísimo diamante" sólo en ciertas circunstancias determinadas, sólo condicionalmente, como, en realidad, tantas otras mujeres que él ha tratado? Así, pronto después de explicarle Lotario las razones de su "remisión", Anselmo le confía que lo que ha empezado a fatigarle "terriblemente" es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso" (1174). Esta clara, directa, inmediata relación de causa y efecto ("sucedió pues ..., que Anselmo dijo a Lotario ...," 1174) es asimismo reveladora de las causas concretas de la "experiencia" que Anselmo decide hacer con Camila, que nada tienen que ver con esas intranquilidades filosóficas, abstractas, que se aducen tantas veces.

En la mente de Anselmo reverberan con particular, hiriente insistencia, las referencias de Lotario a los "amigos" del casado. ¿Pensaría Lotario, medita muy perturbado Anselmo, en una situación potencialmente análoga a las que a veces ocurren en la realidad y que tantas veces se relatan en las *novelle* de esos supuestos amigos íntimos que se aprovechan de la confianza y de la hospitalidad de los casados para al fin deshonorarlos? Así, por ejemplo, como ese "compagno", a quien el marido, ciegamente confiado en su amistad, permite quedarse "tutto il di in casa dimesticamente da ogni ora praticando", y quien así "ebbe in diverse volte agio di manifestare a la donna il suo amore" e "in poco tempo acquistó l'amor di lei", logrando por fin "amorosamente trastullarsi insieme con piacer grandissimo di tutte due le parti" (766).¹⁶ Es cierto, medita Anselmo, ese "galante compagno", de quien

¹⁶ El pasaje que acabamos de citar es de una *novella* de Bandello, titulada: "*La moglie di uno gentiluomo amorosamente si da buon tempo con il compagno del marito, e di modo abbarbaglia esso marito che non puo credere mal di lei*", que, a nuestro juicio, inspiró de modo importante la creación de la *Novela del curioso impertinente*. En efecto, entre todas las fuentes señaladas hasta ahora, revela las coincidencias y relaciones más sugestivas con aquélla (citaremos por *Tutte le opere di Bandello*, indicando la página en paréntesis). De acuerdo con la tesis de nuestro estudio, Cervantes presenta a sus personajes y, en particular, a Anselmo, conscientes de la tradición novelística boccacchesca de las "beffe" femeniles a sus maridos, representada, ejemplarmente, por esta *novella* bandelliana, a la cual responden, en gran parte, con su conducta. Manteniéndose con esta propuesta la prioridad de los sucesos narrados en la *novella* de Bandello - publicada en 1544 - respecto a los narrados en la cervantina, ubicados en Firenze y Nápoles, a principios del siglo XVI (Lotario muere "en una batalla que en aquel tiempo dió monsieur de Lautrec al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en el reino de Nápoles, donde había ido a parar" (1195), es decir, entre 1503 y 1506), es imprescindible, ante todo, una aclaración de las relaciones cronológicas de los mundos poéticos de las dos novelas, sólo aparentemente

el marido "non poteva credere male", en quien, de hecho, confiaba "come di fratello suo proprio" (767), se demostró descarado traidor quien le sedujo a la mujer y le deshonoró la casa, pero pronto desecha esta evocación literaria, por parecerle por completo irrelevante como comparación con Lotario. Con éste son "tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los (conocen) *los dos amigos* (son) llamados" y "tan a una (andan) sus voluntades que no (hay) concertado reloj que así lo (ande)" (1173). Lotario es su amigo fraternal ya desde la infancia, su auténtico "alter ego", por lo cual sería sacrílego "credere male" de él, no confiar en él en cualquier situación, hasta en los asuntos personales más delicados: "¿... dónde se hallará amigo tan discreto y tan leal y verdadero? Sólo Lotario era éste que con toda solicitud y advertimiento miraba por la honra de su amigo ..." (1174). Ese marido de la *novella* quedó burlado por causa de su "attuso e pochissimo intelletto" (764) que lo incapacitó para reconocer el carácter del "compagno", a quien seguía invitando y se casa aun cuando tantas señas de su deslealtad tenía: Así, cuando el "compagno" se queja de que los parientes del marido "avevano contra di lui a torto sí mala openione di lui (¿lo sorprendieron en flagrante con la mujer del marido, durante la ausencia de éste!) y "che egli", preocupado por la honra de su amigo, "piu per lo avvenire non pratticheria in casa", el tonto cornudo "entró in colera ..., voleva che come prima ci praticasse" (767). ¡Merecida "beffa" a tan tonto marido! El, Anselmo, hombre inteligente, avisado, sí conoce bien a su amigo Lotario. Por esto, cuando éste deja de visitarle porque, según explica "aunque la buena y verdadera amistad no puede ni debe de ser sospechosa en nada, con todo es tan delicada la honra del casado, que parece que se puede ofender aun de los mismos hermanos, cuanto más de los amigos" (1173), Anselmo, de nuevo desechando indignado cualquier comparación con esa situación novelística, insiste en que su amigo "(vuelva) a ser

adversas a nuestra tesis. Bandello "fa copia" de una "breve istoria" que oyó narrar a Clodo Verz da Condoneo, "uomo d'arme de la compagnia di monsignore di Lautrec, governatore e viceré in Italia del cristianissimo re Francesco", y que él, Bandello, a su vez, narró al "Illustre e valoroso signore Galasso Landriano, Conte di Pandino", durante un viaje que emprendieron juntos. Es por expreso deseo de éste que Bandello "fa copia" escrita de la "istoria" narrada (764). Clodo Verz dice que los protagonistas de su "istoria" eran dos jóvenes, "di cerca ventisette anni", principales y ricos de una "populosa villa ... nel mio paese de la Guascogna", excelentes, íntimos "compagni", uno casado y otro soltero. "Fue, e ancora credo che sia", advierte Clodo Verz, refiriéndose a la probabilidad que, en el momento de narrar él la "istoria", los dos amigos todavía vivan en esa "villa", de seguro ya bastante viejos, pues esa referencia ("fu ... credo che ancor sia") sugiere un lapso considerable de tiempo. Suponiendo, pues, que la edad avanzada de los dos "compagni" es entre 50 y 70, en el momento de la narración de Clodo Verz. (1515-1521: virreinato del señor de Lautrec), y recordando los "cerca ventisette anni" que aquéllos entonces tenían, la "istoria" ocurriría en las últimas décadas del siglo anterior. Esta época aproximada es no obstante suficientemente precisa para probar que los personajes cervantinos, como entes de ficción, habrían podido conocer esa "istoria", con toda probabilidad propagada por Europa de boca en boca y quizás también ya por algunas versiones escritas, novelísticas, de tendencias preferentemente boccacchescas.

Con estas aclaraciones se demuestra, pues, la plausibilidad de la reacción del mundo poético de la novela cervantina, situado en el ambiente florentino de principios del siglo XVI, al de la novela bandelliana, situado, como acontecimiento o como literatura, en las postrimerías del siglo XV. Sin embargo, al publicar su novela, en 1605, es obvio que Cervantes imagina una interacción de esos mundos poéticos de confines mucho más dilatados, en que se incluiría toda la novelística de tradición boccacchesca del Cinqcento, italiana y europea, como fuente de incitación para sus personajes. Es por esto, es decir, por momentáneos olvidos de la interacción más estrecha, sugerida por la ubicación específica (Firenze, 1503-1506, etc.), que Cervantes cae en algunos anacronismos, como, por ejemplo, las alusiones de Lotario al *Orlando furioso* de Ariosto (1516), a *Le lacrime di San Pietro* de Luigi Tansillo (1510-1568), las citas de redondillas que nos hacen pensar en la *Comedia nueva*, de sonetos y otros versos probablemente de Cervantes mismo, etc. ¿Se han señalado estos anacronismos en algún estudio o edición del *Quijote*? Reiteremos que proponemos esta *novella* de Bandello principalmente como texto representativo, ejemplar, pese a los paralelos tan específicos que señalamos.

señor de su casa, y a entrar y salir en ella como de antes" (1173).¹⁷ Lotario es para Anselmo uno de esos rarísimos amigos que, en efecto, el casado "(tiene) necesidad ... de tener ..., para que le (advierta) de los descuidos que en su proceder aquél "(haga) ... que el hacer(los) o no, (le) sería de honra o de vituperio: de lo cual siendo del amigo advertido, fácilmente pondría remedio en todo" (1174). Lotario mismo destacó la "necesidad" de tal "amigo" para el casado, sin poder sospechar entonces de qué modo extraño Anselmo decidiría aprovecharse de su consejo: pedirle a él mismo, su "perfecto" amigo, que sea el "instrumento" de un pretendido intento de seducción de Camila, para averiguar si, como mujer, ella también es "animal imperfecto" o si, por muy rara, improbable excepción no lo es. En este caso, "podré yo decir que está colmo el vacío de mis deseos: diré que me cupo en suerte la mujer fuerte de quien el sabio dice que ¿quién la hallará? Y cuando esto suceda al revés de lo que yo pienso", asegura Anselmo" con el gusto de ver que acerté en mi opinión, llevaré sin pena la que de razón podrá causarme mi tan costosa experiencia" (1175). Es esta declaración, sobre todo, la que ha hecho concluir que se trata de una curiosidad o búsqueda filosófica desapasionada de "la verdad absoluta", cuya averiguación le daría a Anselmo hasta el "gusto" con que sobrellevar cualquier pena ínsita en tal experiencia" (1175). Esto es lo que Anselmo dice, pero otras declaraciones suyas, como todo su comportamiento, demuestran que para él es cuestión "de vida o muerte" (1183) la fidelidad de Camila, lo que, de hecho, se manifiesta de continuo en su obsesiva inquisición de la virtud de su esposa y, de modo trágicamente patente, en su angustia fatal al darse cuenta de que ella le ha sido infiel: "le faltó el aliento y dejó la vida en las manos del dolor que le causó su curiosidad impertinente" (1195). Desde la perspectiva de Anselmo, al principio su "curiosidad" no es académica ni "impertinente" en absoluto, sino natural, práctica y vitalmente necesaria. En ciertas circunstancias, favorables a la infidelidad por completo sigilosa, ¿dejaría Camila de ser el "diamante finísimo" que todos dicen que es? Mujer al fin y al cabo, ¿dejaría de responder a las mismas tentaciones a que responden todas esas casadas infieles, reales y literarias, que "beffano" de mil modos maliciosos y astutos a sus ingenuos o tontos maridos? No sólo quedan éstos deshonorados y ridiculizados por todo el mundo, por ser considerados "de attuso e pochissimo intelletto", sino que sus malas mujeres, "vituperatrici de le famiglie e parentati nobili ..., spesso fanno à loro figliuoli bastardi, creditare la roba del marito ... privando i veri eredi, cui per lo dritto quelle facultati deveriano toccare" (764). Como a otros personajes cervantinos, cuando creen haber experimentado una revelación transcendental para su vida (D. Quijote, Carrizalez, Lugo, etc.), a Anselmo le asalta con violencia "un pensamiento terrible" (*El celoso extremeño*, 903). De no ser el "diamante finísimo", según parece, Camila también podría serle infiel y hasta darle hijos ajenos, de sus amantes, con pretensión de ser "roba del marido", y sin que él jamás llegase a darse cuenta del brutal engaño y de la deshonra de su casa. ¡No, él no quiere ser como uno "di quelli mariti che si lasciano tirare per lo naso come pagolini da le moglieri", no quiere ser "mostrato a dito" por todo el mundo como hombre simple y burlado, como "padre" de hijos ajenos, usurpadores de los "dritti" de los "veri eredi", (764). Sí, posiblemente Camila es un "finísimo

17 Esta situación tiene una exacta correspondencia con la de la novela cervantina, cuando Lotario, después de haber gozado a Camila, le dice a Anselmo que ya no quiere venir "a su casa, pues claramente se mostraba la pesadumbre que con su vista Camila recibía: mas el engañado Anselmo le dijo que en ninguna manera tal hiciese; y de esta manera era Anselmo el fabricante de su deshonra, creyendo que lo era de su gusto" (1193).

diamante", pero, de todos modos, hay que ser marido de mucho y agudo "intelletto", hay que saber a qué atenerse para que no haya sorpresa, para mantener el matrimonio honrado y la futura familia legítima, ¡hay que tomar todas las precauciones necesarias! He allí por qué de seguro, le parece ideal, genial, la ocurrencia de pedirle a Lotario que sea el "instrumento" de su "prueba" con Camila, pues, siendo éste su amigo fraternal sabrá "esconderlo" todo, como dice Anselmo: "en la virtud de tu silencio, que bien sé que en lo que me tocaré ha de ser eterno como el de la muerte" (1175). Esta extrema preocupación con la honra dependiente del "qué dirán", nos hace comprender que Anselmo nunca consideró seriamente la alternativa de "dar cuenta de (su) desatino a otra persona, con que pondría en aventura el honor", sino que se sirvió de esta amenaza sólo como chantaje para que Lotario accediese a ser "instrumento" de la "prueba" (1179). Ocurrencia genial, sobre todo porque tal "experiencia", que produciría la respuesta definitiva sobre la fidelidad de Camila, se haría sin riesgo alguno para la honra matrimonial: "y muéveme, entre otras cosas, a fiar de ti esta tan ardua empresa, el ver que si de ti es vencida Camila, no ha de llegar el vencimiento a todo trance y rigor, sino sólo a tener por hecho lo que se ha de hacer, por buen respeto, y así no quedaré yo ofendido más que con el deseo, y mi injuria quedará escondida ..." (1175). "¡No más que con el deseo!" Típica mentalidad de todos esos maridos cornudos de las *novelle* que se afanan en vigilar el cuerpo, el órgano sexual de sus mujeres, sin jamás percatarse que el adulterio físico es un mero síntoma de una grave ruptura en la armonía matrimonial, radicada en los ánimos; que identifican la honra conyugal con la mera opinión pública de ella, sin jamás preocuparse de la virtud personal intrínseca, de la bondad del corazón, de la sinceridad del amor, de la consideración cariñosa, del respeto personal, con que se forjan los matrimonios felices y honrados; en fin, que equiparan el honor matrimonial con la mera vigilancia eficaz de la mujer por parte del marido, a veces, muy reveladoramente, por medio del cinturón de castidad. Es por este ridículo concepto de la vida, en gran parte, que en las *novelle* el adulterio, grave transgresión moral y social en sí, a menudo se representa como desenlace cómico de un muy divertido juego de escondite entre maridos y mujeres.

Dice Anselmo a Lotario: "tú habrás cumplido con lo que debes a nuestra amistad, no solamente dándome la vida, sino persuadiéndome de no verme sin honra" (1179), de lo cual se infiere que el recién casado, antiguo libertino, seductor de mujeres honestas, honradas, recogidas, castas (1175), piensa derivar de esa "experiencia", ante todo, la información suficiente sobre la necesidad y el modo de vigilar a Camila en el futuro: "sólo con que comiences, aunque tibia y fingidamente a solicitar a Camila, la cual no ha de ser tan tierna que a los primeros encuentros dé con su honestidad por tierra; y con sólo este principio quedaré contento" (1179). Contento y seguro de no verse jamás "sin honra", en el sentido material, craso que se ha dicho arriba y que Lotario le reprocha atinadamente, citando a Luigi Tansillo: "un magnánimo pecho a haber vergüenza / no sólo ha de moverle el ser mirado / , que de sí se avergüenza cuando yerra, / si bien otro no ve que cielo y tierra" (1176). Nuestra interpretación de la desconfianza apriorística de Anselmo en la virtud de Camila y de su obsesivo, patético miedo respecto a una posible infidelidad de ésta en el futuro, no se contradice por el hecho - a veces destacado por los propugnadores de la "curiosidad" filosófica, objetiva por "la verdad" - de que Anselmo se mantiene por completo tranquilo, sereno, desapasionado al encargar y observar la "prueba" de la fidelidad de Camila, incluso dejando a ésta sola con Lotario en la casa y ausentándose de la ciudad. Es que Anselmo cree firmemente que Lotario no sólo es su amigo de toda confianza, sino su "alter ego", una verdadera

extensión de su persona, que, así, sólo puede y debe hacer lo que él quiera: "y con (esto) tú habrás cumplido con lo que debes a nuestra amistad" (1175), y que hasta debe encargarse de salvarle la "honra" personal, como si fuese la suya propia: "y estás obligado a hacer esto por una razón sola ...; no has de consentir que yo de cuenta de mi desatino a otra persona, con que pondría en aventura el honor que tú procuras que no pierda" (1179). Estando "obligado", como mellizo siamés, a hacer todo y sólo lo que el otro quiera o pida, ¿cómo podría Lotario no seguir puntualmente la instrucción de Anselmo de que "no ha de llegar el vencimiento (de Camila) a todo trance y rigor" (1175)? Anselmo se demuestra así "ignorante" no ya de la naturaleza de la mujer, sino de la del ser humano. Por esto está tan tranquilo y sereno Anselmo, mientras Camila está expuesta a la seducción de Lotario, tan absolutamente confiado en el resultado deseado, pues, confirmativo o no de la virtud de Camila, no podría perjudicar de ningún modo su "honra", a la vez que le sería tan vitalmente útil para el futuro. Para Anselmo, según ya se ha dicho, es cuestión de vida o muerte que Camila le sea infiel o no, sexualmente, pero está absolutamente convencido de que nunca podría serlo con Lotario, porque éste no lo permitiría. Por esto, cuando en una ocasión Anselmo está "mirando y escuchando ..., por los agujeros de la cerradura ..., lo que los dos trataban" (1180), no hay que atribuirlo al "voyerismo" o a otras anomalías sexuales, sino tan sólo al deseo de comprobar que todo el asunto procede como debe.¹⁸ Por sus impropias expectativas de la amistad de Lotario, tan mal comprendida, Anselmo, con profunda ironía, se desentiende de una frecuente advertencia, expresada explícita o implícitamente en las *novelle*, que tan bien conoce, sobre las desastrosas consecuencias del "menage à trois" en sus varias formas. En la *novella* bandelliana, que se ha propuesto como inspiración importante de la cervantina, se representa principalmente la traición del "amico", quien se aprovecha cínicamente de la confianza del marido, logrando así sustituirle en la afición amorosa de la mujer, lo cual se reprende, claro está: "tanto oltraggio non meritava l'amicizia ..., quanto egli ne la moglie di quello li faceva ..., questi non erano scherzi da fare a uno amico", pero con la implicación fundamental de que es la indiscreta, tonta confianza del marido, que permite y hasta anima indebidas interferencias en su matrimonio, la causa del desastre: "Ma poi che egli cosí voleva, non fu meraviglia se gli amanti si seppero dare buono tempo" (767). Y así ocurre también con Lotario y Camila que acaban gozándose sexualmente, por terrible ironía, precisamente porque con su extraño modo de "estimar" la amistad y el amor, Anselmo "cosi voleva", así lo determinó.

Según el plan de anselmo, la "prueba" de la fidelidad de su esposa se haría de completo acuerdo con las típicas situaciones y circunstancias en que las mujeres de las *novelle* traicionan a sus maridos: Lotario pretendería ser el "buon compagno" o

18 R.R. Ellis, "The Tale within the Tale: A Look into the World of the *Curioso Impertinente*", 174: "Act of voyerism". De tener Anselmo esta tendencia, procuraría no ausentarse de casa durante los encuentros de Lotario y Camila. La única vez que los observa es por sus dudas de que Camila se demostrara en las "experiencias" anteriores "tan entera" como Lotario le aseguraba (1180). En las *novelle* de Boccaccio hay asimismo maridos que observan, ven las infidelidades de sus mujeres, a algunas de las cuales querían "provare", "tentare", sin por ello ser "voyeristas" (*Il Decamerone*, Giornata Settima, *novella* 7,76). Todo es imaginable en la trastornada personalidad de Anselmo, pero con su declaración a Lotario de que "si él supiera que el casarse había de ser parte para no comunicarle como solía, que jamás lo hubiera hecho" (1173), demuestra la poca seriedad con que escogió el matrimonio con Camila, que evidentemente ya presente como un impedimento para las parandas como las que solía emprender con su amigo Lotario: ¿Por qué buscar complejas anomalías sexuales en esa declaración? Intuye esto R. El Saffar, "Development and Reorientation in the Works of Cervantes", *MLN*, 1973, 207.

"amico" que se aprovecha de la confianza o ingenuidad del marido para seducirle a la mujer. "Yo te daré lugar, para que lo hagas" (1175), le dice a Lotario, "lugar y tiempo como a sus solas pudiese hablar a Camila" (1179), asimismo como ... ese tonto marido que le dió "lugar y tiempo" a su "amico", para estar a solas con su mujer, y quien así "ebbe in diverse volte agio di manifestare a la donna il suo amore" (766). Ese marido "senza giudicio" (765), aficionado "a la caccia", andaba a menudo "tutto il giorno a cavallo, ora con cani e ora con falconi" (765), permitiendo que en sus ausencias el "amico" visitase la casa, porque "non poteva credere male" de él, porque "bene li conosceva (a él y a su mujer)" y así "sapeva che di loro poteva liberamente fidarsene". En efecto, él mismo insistía no sólo en que "il suo amico" ... come prima ci praticasse in casa "sino en que potesse di giorno e di notte venire ... e starsi in camera sua con la moglie", cuando éste le anuncia que aunque "di lui si poteva fidare come di fratello suo proprio ..., che egli", por la "mala opinionione" que otros tendrían de ello, "piu per lo a venire non prattichería in casa" (767). Anselmo, que no es cazador como este marido, inventa otras razones: "negocios forzosos ..., de hora y media", al principio ocasionales y después diarios, "ausencias ... por ocho días" para visitar "un amigo suyo, que estaba en una aldea", etc., para ausentarse de casa y "darle (a Lotario) comodidad más segura y menos sobresaltada" para "probar" a Camila, "solicitándola" y "persiguiéndola" con "promesas ..., dádivas ..., lágrimas ..., continuas importunidades" (1174, 1175, 1179, 1180, 1181).¹⁹ Como bien recuerda de sus propias "empresas" y de sus lecturas novelísticas, la ausencia del marido casi invariablemente crea tentaciones en la mujer, que no quiere vivir sola y con tan irrazonables "privaciones", pero cuando Lotario le informa, primero con la verdad y después con la mentira, que Camila "estaba tan entera" a todas las solicitudes "que no había para qué cansarse más, porque todo el tiempo se gastaba en balde", que es una "mujer que dignamente puede ser ejemplo y corona de todas las mujeres buenas" (1180, 1183), a Anselmo en realidad no le asombra por completo, pues de Camila tiene una opinión más favorable que de la mayoría de esas otras mujeres, según lo revela ya antes de la prueba: "no ha de ser tan tierna que a los primeros encuentros dé con su honestidad por tierra". En efecto, por esto, en gran parte, también se casó con ella. Sin embargo, Anselmo queda muy descontento con esos "primeros encuentros" entre Camila y Lotario - a éste, sólo para que los emprendiera, le mintió que "con sólo este principio" quedaría "contento" (1170) -, pues no le parecen tentaciones suficientemente fuertes. Hay que inventar una tentación más irresistible para que la "prueba" tenga validez. "Las joyas ... desempeñan un papel principal en el soborno de la mujer" en la tradición novelística boccacchesca,²⁰ pues, como concluyó también Anselmo, "las mujeres suelen ser aficionadas, y más si son hermosas, por más castas que sean, a esto de traerse bien y andar galanas" (1180). Así, por la codicia y la vanidad tratará también él de "sobornar" a Camila, dando a Lotario "dos mil escudos" y "joyas con que cebarla" (1180). Lotario, a quien ni se le ocurriría "cebar" a Camila con dinero y joyas para seducirla, le advierte a Anselmo más tarde que la "entereza" o dignidad de Camila "no se rinde a cosas tan bajas como son dádivas ni promesas" (1183), con lo cual se

¹⁹ El cazador es Lotario, aunque cuando se ofrecía ... acudía a los "pasatiempos amorosos" de Anselmo (1173). Probablemente Cervantes se propone destacar que Lotario no tiene muy gran inclinación a las "empresas" libertinas, lo cual es significativo para apreciar una motivación amorosa, sentimental muy genuina, sincera, al darse él cuenta de que Camila era "digna de ser amada" y conquistada.

²⁰ H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, 211.

destaca de modo particularmente convincente, el cínico, craso materialismo de Anselmo que le imposibilita comprender y apreciar la belleza interior y no sólo física de su esposa.

Después de todas esas "pruebas" de la fidelidad de Camila, Lotario le dice a Anselmo "estás ya en seguro puerto, y aférrate con las áncoras de la buena consideración, y déjate estar ..." (1183), revelando con aguda intuición que el problema fundamental de Anselmo no es sólo su desconfianza de Camila, sino, sobre todo, su propia inseguridad personal, así como el lector venía sospechando desde el principio. De que lo atormenta una corrosiva, implacable, patética inseguridad íntima lo demuestra Anselmo de nuevo cuando, después de quedar por un breve rato "contentísimo" por las "exitosas" pruebas, le "rogó" a Lotario "que no dejase la empresa, aunque no fuese más que por curiosidad y entretenimiento; aunque no se aprovechase de allí adelante de tan ahincadas diligencias como entonces" (1183). Se sugiere con esto que Anselmo no quedaría jamás satisfecho por las "pruebas" de la fidelidad de Camila, no importa cuan persuasivas fuesen, sencillamente porque nunca podría confiar en ella. Anselmo probablemente especula que Camila ha resistido a todas esas "palabras, dádivas, promesas" de Lotario, porque, mujer orgullosa, vería en ellas tan sólo una abyecta impotente rendición, incapaz de incitar su imaginación y sus deseos femeninos. ¿No respondería, en cambio, a un repentino desinterés pretendido de Lotario, por causa de una supuesta nueva afición amorosa? Anselmo recordaría entre sus "empresas" libertinas a mujeres inicialmente desdenosas que a la postre rindió, hiriendo su amor propio, su vanidad femenina, con fingido desdén o indiferencia. ¿No es toda mujer, cuando menos, un "perro del hortelano"? Por esta, según Anselmo, común condición femenina, ¿no traicionaría también Camila su potencial infidelidad a su matrimonio, a él? Y, en efecto, de no haberla "avisado" Lotario que eran "fingidos" sus versos amorosos a Clori, Camila, al oírlos recitados, en presencia de Anselmo, "sin duda cayera en la desesperada red de los celos". Sólo "por estar ya advertida, pasó aquel sobresalto sin pesadumbre" (1184), pero sería falaz concluir por ello que la reacción de Camila justifica la previsión cínica de Anselmo, sin tener bien en cuenta todas las precedentes injuriosas, fatales transgresiones de éste contra ella, como esposa y mujer, contra su matrimonio, lo que hay que tener en cuenta siempre cuando de la culpa del desastre trágico de sus vidas se trata. Al "rogarle" a Lotario "que no dejase la empresa, aunque no fuese más que por curiosidad y entretenimiento", Anselmo probablemente alude a los numerosos trucos que se hacen los malcasados de las *novelle* para "probarse" y engañarse mutuamente y que a menudo resultan de veras entretenidos, pero es seguro que él no encuentra entretenidas sus "pruebas", pasadas o futuras con Camila. De todos modos, él mismo acaba siendo la víctima de su propio juego; queriendo encontrar la verdad por la mentira y el engaño, acaba aceptando la mentira que le dan engañándolo con la verdad. Los versos amorosos que ha encargado a Lotario "en alabanza" fingida de Camila son, en la intención de éste, de veras dirigidos a ella y no a Clori. Así, por el doble sentido del soneto, Lotario puede cortejar abiertamente a Camila, en presencia de Anselmo, quien, suprema ironía, "por apoyar y acreditar los pensamientos de Lotario con Camila", que entiende de otro modo, se convierte inconscientemente en tercero de su propia esposa: "alabó (el soneto) y dijo que era demasiado cruel la dama que a tan claras verdades no correspondía" (1184). Por la misma razón, Anselmo no puede percibir los posibles sarcasmos de los versos de Lotario: "y siempre hallo, en mi mortal porfía / ... a Clori, sin oídos" (1184), ni la actitud ya patentemente despreciativa de los "nuevos amantes" hacia él: "Dile a *tu* Camila ..." (subrayado

nuestro) (1183); "Camila, tan descuidada del artificio de Anselmo como ya enamorada de Lotario" (1184), etc. Cuando Camila pregunta al oír el soneto: "¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?", Lotario contesta: "En cuanto poetas no la dicen ..., más en cuanto enamorados siempre quedan tan cortos como verdaderos" (1184). Esta declaración ha sugerido conclusiones, a nuestro juicio, exóticas, sobre supuestos conceptos cervantinos de la literatura como "falsedad".²¹ Es posible que Lotario trate de explicar la poesía como invención, ficción, metáfora, en suma, "mentira" poética, que aspira a representar la realidad, pero sin jamás poder o querer reproducirla exactamente. Sin embargo, no es teoría literaria lo que a Lotario interesa exponer en este momento, sino más bien volver a asegurar a Camila que Clori no es la verdadera destinataria del soneto sino tan sólo una licencia poética, mientras que los sentimientos amorosos, que se dirigen a ella, Camila, son genuinos, aunque inexpresables en todo su alcance. En efecto, Lotario dijo lo mismo, esencialmente, poco antes: "los versos (que) yo ... haré; si no tan buenos como el sujeto merece, serán, por lo menos los mejores que yo pudiere" (1183). Nuestra interpretación de la respuesta de Lotario se respalda por fin, de modo definitivo, creemos, por el comentario sucesivo del autor: "y teniendo entendido (Camila) que sus deseos y escritos (de Lotario) a ella se incaminaban, y que ella era la verdadera Clori, le rogó que si otro soneto y otros versos sabía, los dijese" (1184). Sí, Lotario tiene otro soneto, "pero no creo que es tan bueno como el primero", dice. Sin embargo, parece que no los enjuicia desde una perspectiva estética, sino más bien por su contenido o mensaje: en el primer soneto expresa su intensa pasión amorosa por Camila; en el segundo, su angustia por la imposibilidad de este amor, con una triste premonición de un inexorable desenlace fatal: "Podré yo verme en la región del olvido, de vida y gloria y de favor desierto / y allí verse podrá en mi pecho abierto / cómo tu hermoso rostro está esculpido / ... / ... el duro / trance que me amenaza mi porfía / ... / ¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro / por mar no usado y peligrosa vía / adonde norte o puerto no se ofrece" (1184). Sentimientos genuinos, expresados con sinceridad, por lo cual precisamente Lotario insistió en componer estos versos él mismo, cuando Anselmo quiso darle unos suyos (1183); éste, al oírlos, de seguro los consideraría como meros versos de encargo, a imitación de convenciones literarias del amor cortesano, pues él mismo los encargó por saber que éste es un obligado instrumento de conquista amorosa en las *novelle*: "fare delle canzoni e de sonetti e delle ballate e a cantare, e d'altre cose a queste simili."²²

Por la engañosa doble intención de los dos sonetos recitados por Lotario, con la reacción de Camila a ellos programada por el previo "aviso", esta escena es un preludio teatral de "la tragedia de la muerte de su honra", que a Anselmo le representan los mismos personajes con la complicidad de Leonela, logrando que "se celebre", con profunda ironía, "la mentira" y, a la vez, "la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse" (1190). Representación cínica de la mentira como verdad - digna de compararse con la de Sinón - que Anselmo acepta sin cuestionar en absoluto porque antes no quiso aceptar la verdad sencilla, patente, como verdad. Siendo también Camila, verosímelmente, lectora de los "novellieri", se nos sugiere la probabilidad de que se inspirase para su cínico engaño en alguno de los numerosísimos que ingenian esas mujeres boccachescas "per salvamento di loro", recurriendo a "manifeste e apertissime menzogne", a "volpine parole" que sostienen

21 B.W. Wardropper, "The Pertinence of *El Curioso Impertinente*" *PMLA*, 1957, 589-9; J.B. Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 133 y sig.

22 G. Boccaccio, *Il Decamerone*, Giornata Settima, *novella* 3, 52.

cínicamente, "con le mani su li fianchi, con buon viso" (767) - nótese este ademán desfachatado - frente a las pruebas más incontrovertibles de su infidelidad, y que hacen creer "a suoi mariti" cómo "crederebbero al vangelo di San Giovanni" (764). ¿De qué otro modo verosímil puede explicarse que la virtuosa, buena Camila de repente sepa actuar como la más descaradamente engañosa, mala mujer, representándose cínicamente a su cornudo marido como "nueva y perseguida Penélope", como Lucrecia, dispuesta a morir, "pero ... vengada y satisfecha del que me ha dado ocasión de venir a este lugar a llorar sus atrevimientos, nacidos tan sin culpa mía" (1188)? Muy probable es, pues, que Camila se inspire en las "beffe" de las *novelle* y, en particular, en el característico cinismo con que aquéllas se perpetran, para engañar a su propio marido, ¡con egregia justicia poética!, pues fue precisamente el injustificado escepticismo, cinismo antifeminista de éste, sugerido, en gran parte, por su lectura de las *novelle*, lo que, ante todo, provocó la infidelidad matrimonial. La validez de nuestra sugerencia se confirma también por el hecho de que el comportamiento de Camila y su criada Leonela hace evocar distintamente, a momentos, el de Leonarda y su criada Cristina, mujeres de clara prole boccachesca de *La cueva de Salamanca*:

Leonarda: "¡Tenme, Cristina, que se me aprieta el corazón! (Desmáyase) ... ¡(a Pancrancio) mi gusto está en el vuestro ...!, es vuestra honra la mía". Cristina: "¡Oh espejo del matrimonio! A fe que todas las casadas quisiesen tanto a sus maridos ...!" Pancrancio: "¡Oh recato inaudito de mujer prudente ...!, etc. (*La cueva de Salamanca*, 588, 591).

Camila: ... *la lealtad que a mi esposo debo* ... Tomóle en esto un desmayo ...; comenzó Leonela a llorar muy amargamente y a decir: ¡Ay ..., *flor de la honestidad del mundo* ..., *corona de las buenas mujeres* ..., *ejemplo de la castidad!*" Lotario "consideraba cuán enterado había de quedar Anselmo de que tenía por mujer a una segunda Porcia ...; no se puede ... contar ... las alabanzas que (Anselmo) dió a Camila" (1190, 1191, etc.).²³

Sin embargo, en la representación engañosa de Camila hay un hecho aun más, mucho más irónico y penoso: Camila sabe actuar la parte de la esposa virtuosa de modo tan magistral, impecable, principalmente porque siempre en su vida ha sido mujer virtuosa, porque éste era su natural, prístino modo de ser. Camila pretende defender su honra de modo tan dramáticamente persuasivo, incluso para sus cómplices ("Estaban Leonela y Lotario suspensos y atónitos de tal suceso, ... dudaban de la verdad", 1190), porque, de hecho, con la misma determinación la defendió antes de veras, por incorruptible fidelidad, frente a todas las tentaciones: "Mas la presencia de Camila, la gravedad de su rostro, la compostura de su persona era tanta, que ponía freno a la lengua de Lotario", etc., etc. (1181). Así, Anselmo acaba creyendo ingenuamente la brutal farsa de su matrimonio ideal, así como era de veras una vez, así como habría podido siempre ser, de no haber desconfiado tan

²³ Ver nuestro estudio sobre *La cueva de Salamanca* en *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992. G. Cirot, citando a Bonssagol: "Cervantes avait-il lu le Libro de los Engaños e los asayamientos de las mugeres, le *Corbacho*? On le croirait, à voir la promptitude de Camilla à imaginer une comédie et son aptitude à la jouer" (Quelques mots encore sur les maris jaloux de Cervantes", 305). Posiblemente, pero de seguro leyó *Il Decamerone*, cuyas *novelle* de la *Giornata Settima*, en particular, proporcionan varias situaciones "teatrales" para engañar a los tontos maridos, muy reminiscentes, también, por sus implicaciones, de la representación de Camila (ver, por ejemplo, las *novelle* 6, 7, 9). Asimismo, claro está, las *novelle* de otros autores italianos. Reiteramos, lo significativo para nosotros es que Camila imite con toda intención tal literatura.

injustamente de la bondad genuina de su esposa, armándole crueles emboscadas, "cebándola" de modo vil, traicionero, haciéndola al fin "tropezar y caer" (1177).

Por su ridícula situación frente al espectáculo de su deshonra, Anselmo se parece, pues, al tonto Pancracio: "con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo, ... él mismo llevaba por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama" (1191); y sus engañadores asimismo se parecen a los del necio Pancracio, pero cabe destacar ciertas diferencias radicales. Camila y Lotario no son como los típicos burladores boccachescos que se deleitan en perpetrar "beffe" al marido y que se complacen de verle deshonrado y ridiculizado: Después de la "beffa", el marido tenía la "openione d'avere la piú leal donna e il piú fidel servidore che mai avesse alcun gentile uomo ... Per la qual cosa" los adúlteros ... ridesser di questo fatto ...".²⁴ Cuando Anselmo viene "a verse con su buen amigo, congratulándose con él de la margarita preciosa que había hallado en el desengaño de la bondad de su esposa", Lotario escucha "sin poder dar muestras de alguna alegría porque se le representaba a la memoria cuán engañado estaba su amigo, y cuán injustamente él le agraviaba" (1191). Lotario queda muy apenado por la deshonra de su amigo, como si él mismo fuese la víctima. Con empeño extraordinario, con su mejor sentido, con sólidos argumentos de orden moral, social, religioso, personal, pragmático ..., trató de convencer a Anselmo de su mal propósito, de disuadirle de su loca "prueba" (1175-8), y después, cuando accedió a participar en ella, recurrió a todas clases de "trazas" para "salir bien de aquel impertinente negocio", es decir, dejar a Anselmo satisfecho de la "prueba" y "sin ofender a Camila" (1179) ¡Todo en vano! Pese a sus más honradas y amistosas intenciones o, más bien, con terrible ironía, precisamente por causa de ellas, Lotario se encontró "puesto" en una "estacada" (1179) sin posible salida, fatal: "... el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar, parte por parte, todos los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol, no que un corazón de carne" (1181). Lotario "temía" la hermosura de Camila (1179), porque era consciente del peligro que representaba para su honradez y su amistad con Anselmo. Pero éste lo obligaba a seguir pretendiendo amor por Camila, día tras día, hasta que, eventualmente, Lotario sintió, de repente, como no podía menos de ocurrir, el latido inequívoco, irreprimible del genuino sentimiento amoroso: "consideraba cuán digna era de ser amada, y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los respetos que a Anselmo tenía". Para evitar la ya irresistible tentación, "quiso ausentarse de la ciudad y irse donde jamás Anselmo le viese a él, ni él viese a Camila ... Hacíase fuerza y peleaba consigo mismo por desechar y no sentir el contento que le llevaba a mirar a Camila; culpábase a solas de su desatino; llamábase mal amigo, y aun mal cristiano" (1181-2). Creemos que todavía no se ha apreciado debidamente la "continua batalla" íntima de Lotario "por resistir a sus deseos" - que hace intuir un auténtico dilema pasional raciniano -, a los cuales por fin sucumbe "con tanta turbación" y todavía con mucha confusión mental entre el intento serio y fingido de seducción: "Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió, con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras ..." (1183), y sólo después de racionalizar la inminente caída por el hecho de que Anselmo no le dio, en realidad, alternativa: "hacía discursos y comparaciones entre él y Anselmo, y todos paraban en decir que más

²⁴ G. Boccaccio, *Il Decamerone*, Giornata Settima, *novella* 7. Compárese esta reacción ingenua con la de Anselmo en idéntica situación: "la satisfacción que tenía de la bondad de Camila" (1193).

había sido la locura y confianza de Anselmo que su poca fidelidad, y que si así tuviera disculpa para con Dios como para con los hombres de lo que pensaba hacer, que no temiera pena por su culpa" (1182). Racionalización con que Lotario descarta los últimos escrúpulos morales, en el momento de abandonarse a la pasión amorosa, pero que no logra quitarle jamás de la conciencia el agudo sentido de su propia culpa. Lotario se siente como un alevoso David respecto a Urías, sin buena razón, pero es por su intrínseca nobleza que así se siente y que no puede jamás gozar el delicioso fruto sin su resabio. Con fina intuición psicológica, Cervantes muestra que Lotario determina conquistar a Camila también por vanidad masculina, al verse rechazado al principio (1182). ¡Cuán diferente es Lotario de todos esos amantes burlones de la tradición novelística boccachesca! El es un personaje distintamente trágico, en un sentido clásico, pues posee gran virtud y bondad, y se enfrenta con un formidable conflicto por la noble falacia inicial de sobreponer la amistad al sentido común y de ser él también vulnerable a la pasión amorosa, por ser "de carne y de sangre moza" (1185) y, así, "animal imperfecto", como todos los seres humanos, sin distinción de ninguna clase, ni la del sexo, claro está. Dramatizar esta realidad humana, obvia pero tan incomprendida, que al fin todos deben reconocer, a costa de tres vidas, es, a nuestro juicio, uno de los propósitos importantes de la novela.

Al destruirse a sí mismo, con su necia "prueba", Anselmo destruye inevitablemente también a su leal, noble amigo Lotario, según éste lo previó con claridad: "me pides ... que procure y solicite quitarte la honra y la vida, y quitármela a mi juntamente" (1175). Por la misma necedad, Anselmo destruye a su "honesta, honrada, recogida, desinteresada ..., casta, discreta, amable, hermosa, ¡ideal esposa! Esta da amplias, incontrovertibles pruebas de sus "muchas virtudes" (1181). "Tan contenta" queda "de haber alcanzado a Anselmo por esposo que no cesaba de dar gracias al Cielo y a Lotario (quien la pidió por esposa a los padres en nombre de Anselmo), por cuyo medio tanto bien le había venido" (1173). Evidentemente, está muy enamorada de Anselmo, quien, según pone muy de relieve el autor, es para ella "su cielo en la tierra, el blanco de sus deseos, el cumplimiento de sus gustos y la medida por donde mide su voluntad, ajustándola en todo con la suya (de él) y con la del Cielo". Ella le da "toda la riqueza que tiene ... la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento". Tan enamorada está Camila de Anselmo, tan feliz de ser su esposa, que "sus pensamientos no salen de las paredes de su casa" (1181) excepto para acompañarle a él cuando se ausenta, aunque sólo por breves ratos, cuando no vuelve tan pronto como ella desea: "hallaron a Camila con ansia y cuidado esperando a su esposo, porque aquel día tardaba en venir más de lo acostumbrado" (1179). Quizás no haya otro momento de más dolorosa ironía en las obras cervantinas, pues las intensas ansias y los amorosos cuidados de Camila son debidos a la tardanza de Anselmo, en que tramó ese alevoso, "impertinente negocio" (1179) contra ella. Es por el profundo amor y aprecio que Camila tiene por su marido, la preocupación primordial y constante por su felicidad y bienestar, lo que también la anima a seguir invitando a su casa a Lotario, "por haber sabido ella con cuantas veras los dos se amaban" (1173). Y durante las visitas de Lotario, la discreción de Camila siempre "llega al extremo de bondad" (1177), recibéndole y regalándole "con mucha voluntad, por entender la buena que su esposo le tenía" (1179). De toda su conducta emana una cordialidad sincera, digna, firme que sólo puede ser reflejo de la confianza íntima que tiene en su amor por su esposo. Cuando Anselmo se dispone a ausentarse por primera vez, con el pretexto de un "negocio forzoso", dejando a Lotario en la casa con Camila, ésta le "ruega" que "no se vaya", pero no por desconfianza en Lotario, pues es demasiado buena para pensar mal del mejor

amigo de su esposo y ¡padrino de su matrimonio!, ni, mucho menos, por inseguridad en su propia virtud, en cuya vulnerabilidad ni se le ocurre pensar entonces. Ruega a su marido que se quede, ante todo, porque siempre añora su ausencia y, ciertamente, también porque la propiedad de la vida matrimonial así lo exige. Para Camila es importante ser virtuosa y también parecerlo, y por esto se retira ella a su "aposento" mientras Lotario "reposa" en la silla del comedor, después de negarse a ir al "estrado", donde "mejor reposaría", y donde, así pensaría Camila, su siesta tuviese más colores de hospitalidad de familia y menos de domesticidad, reservada más bien al hombre de la casa, al marido (1179-80). En efecto, cuando Anselmo se ausenta de nuevo, Camila "díjole que advirtiese que no estaba bien que nadie, él ausente, ocupase la silla de su mesa" (1181). Sin embargo, las ausencias de Anselmo se hacen más frecuentes y prolongadas, no pudiendo Camila ni comprender la razón de ellas: "parece mal la mujer casada y moza sin su marido, cuando justísimas ocasiones no lo impiden" (1182). Mucho menos puede Camila comprender "la orden" de su marido "que el tiempo que él estuviese ausente vendría Lotario a mirar por su casa y a comer con ella; que tuviese cuidado de tratarle como a su misma persona" (1180). Como a "mujer discreta y honrada", todo esto la "aflige" mucho y protesta, pero "Anselmo le replicó que aquel era su gusto y que no tenía más qué hacer que bajar la cabeza y obedecerle. Camila dijo que así lo haría, aunque contra su voluntad (1181). Ya antes Anselmo declaró categórico, autoritario, que "su esposa no tenía otro gusto ni otra voluntad que la que él quería que tuviese" (1173), probablemente sin exagerar en absoluto, pues, además de creer Camila que la actitud sumisa, obediente es propia de la mujer discreta y honrada",²⁵ también le da verdadero gusto por agradar con ella a su amado marido. Sin embargo, ¿debe ser la mujer sumisa y obediente incondicionalmente, aun cuando la "orden" del marido es irrazonable, injusta, contraria a la recta vida matrimonial y, por eso, "contra su voluntad", como en este caso? Esta terrible situación de Camila hace meditar al lector sobre las nociones tradicionales casi universalmente aceptadas de la subordinación necesaria, de la obediencia obligatoria, automática de la mujer al hombre, por su supuesta "flaca naturaleza", en suma, por ser considerada "animal imperfecto". La sutil, aunque sólo implícita ironía cervantina nos parecen obvia. Lejos de ocurrírsele cualquier sospecha acerca de las perversas intenciones de su marido, Camila trata de justificar su extraña "orden", especulando sobre sus propias deficiencias como ama de casa: "si lo hacia (Anselmo) por no tener confianza que ella sabría gobernar su casa, que probase por aquella vez, y vería por experiencia cómo para mayores cuidados era bastante" (1181). ¡Pobre, ingenua Camila! Y así, durante todas las ausencias de su marido, Camila, por la "orden" de éste, sigue recibiendo a Lotario en su casa, con "amoroso y honesto acogimiento", pero, por su preocupación constante con la propiedad, procura "no ponerse en parte donde Lotario la viese a solas, porque siempre andaba rodeada de sus criados y criadas, especialmente de una doncella suya llamada Leonela ..., quien tenía orden que ... de su lado jamás se quitase" (1181). Esta situación incómoda, desagradable, para Camila como también para Lotario, dura bastante tiempo, sin variar de día en día, hasta que Lotario, por fin vencido de "la hermosura y la bondad de Camila", que tiene que contemplar cada día, cede a sus "deseos", da "con la lealtad ... en tierra" y "comienza a requebrarla ... con tanta turbación y con tan amorosas razones, que Camila quedó suspensa, y no hizo otra cosa que levantarse de donde estaba y

25 *Génesis*, III, 16: "Dijo asimismo a la mujer: Multiplicaré tus trabajos y miserias ..., y estarás bajo la potestad, o mando de tu marido, y él te dominará".

entrarse en su aposento, sin responderle palabra alguna". Obsérvese el asombro, el desengaño de Camila al ver en Lotario lo que "jamás pensara" (1182). Para evitar otra "ocasión" semejante, de inmediato le escribe a su marido, informándole de lo ocurrido y suplicándole que vuelva sin tardar: "Yo me hallo tan mal sin vos ..." (1182). Extrema es su desilusión y su desesperación al recibir la contestación de Anselmo, "que la puso en más confusión que primero". Respuesta tan casual, en que parece desentenderse por completo del terrible peligro en que ella vive; y tan pública, ¡"de palabra"!, de seguro intencionadamente, para hacer saber a todos de la casa de sus disposiciones y, así, con perversa sutileza, obligar a Camila a obedecerlas puntualmente. Su dilema es terrible: quedándose en la casa "corría peligro su honestidad", yéndose a la de sus padres "iba contra el mandamiento de su esposo". Por otra de tantas penosas ironías que caracterizan su matrimonio, Camila, considerando que el primer deber de una "mujer discreta y honrada" es la obediencia al marido, decide quedarse, lo que, según el autor, fue su peor "resolución" (1182). Como Lotario, Camila de repente se encuentra puesta en una "estacada" sin salida. No se aprecian siempre con la necesaria comprensión todas las precarias circunstancias materiales y emocionales que determinaron la relativa rapidez con que "se rindió" (1183) después a Lotario. Entre ellas figura de modo crucial, decisivo, el hecho de que Camila ya no se atrebe a hablarle de este asunto a su marido - ya "le pesaba de haber escrito lo que escribí" - . "temerosa de que no pensase que Lotario había visto en ella alguna desenvoltura que lo hubiese movido a no guardarle el decoro que debía" (1182). No cabe duda de que, de no haber creado él mismo esa situación, Anselmo acusaría a Camila de desenvolturas provocadoras respecto a Lotario. Camila ya sabe algo de los prejuicios de su sociedad, propagados también por la literatura, respecto a las sempiternas supuestas iniciativas femeninas en las tentaciones, según el notorio precedente de su madre Eva. Así, al referirse Camila a su situación con la metáfora del "ejército sin su general", del "castillo sin su castellano" (1182) no piensa en una ausencia obligada o accidental, sino en una desertión incomprensible, que más tarde se le revelaría, en efecto, como la más brutal traición imaginable a una mujer por su marido. Sintiendo Camila desamparada por completo, material y emocionalmente, su "fortaleza" - metáfora de su "entereza" moral - empieza a ceder a los muchos "pertrechos" con que Lotario la "mina", que, como advierte el autor con apenada comprensión, "aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo" (1183). Representando al ser humano siempre de modo cuanto más verosímil, Cervantes destaca que Lotario "apretó el cerco" acometiendo "las encastilladas torres de la vanidad" de Camila, lo cual contribuyó mucho al efecto deseado - ¿cuándo fue la última y rara vez, desde la luna de miel, que Anselmo le prestó atención, le habló con cariño y aprecio? -, pero es sumamente sugestivo que la "firmeza" de Camila "titubeó por primera vez por "la amorosa compasión que las lágrimas y las razones de Lotario en su pecho habían despertado" (1182-3). No es, pues, por sed natural de amor y, ante todo, por su bondad ingénita, tantas veces demostrada, que Camila se rinde a Lotario la primera vez. Y, en definitiva, acaba traicionando a su marido, irónicamente, por el deseo noble, puro de amarle y honrarle del modo que, según ella, debiera hacerlo la mujer virtuosa y buena. ¡Personaje trágico, por excelencia, como Lotario! "Rindióse Camila", y Cervantes comenta: "Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huirla y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas" (1183). De modo semejante piensa Boccaccio: "Le leggi d'amore sono di maggior potenza che alcune altre: elle rompono, non che quelle della amistá, ma le

divine",²⁶ pero se trata de un lugar común: ¡Quién no conoce el poder supremo del amor, a quien se someten dócilmente hasta los dioses! Sin embargo, Cervantes no aconseja "huir" del amor, que, según se desprende de todas sus obras, considera como la más benéfica y sublime experiencia, y, por ello mismo, la más ardua meta humana. Así, representa numerosos intentos fallidos para lograrla, pero siempre exaltando la aspiración, la búsqueda, convencido de la necesidad vital para emprenderla. Aconseja "huir", esto sí, "la pasión amorosa" que, por cualquier razón, se revela ya anticipadamente contradictoria a los excelsos fines que distinguen al genuino amor. Por muy diferentes que sean las definiciones de éste, Cervantes sabe que no puede embellecerse por el amor un alma que lo busca por medios que la afean; que ésta no puede aspirar a la sublime bondad y felicidad, absurdamente, por el camino de la maldad. Camila y Lotario no cometen el adulterio por "maldad" sino por debilidad natural frente a la tentación, contra la cual resisten valientemente, pero que al fin no "huyen", por la razón principal de que Anselmo hace imposible que la "huyan". "La 'pasión amorosa' ... se vence ... con huirla" es, pues, un consejo de que Anselmo se desentiende para la "experiencia" con Camila, de modo estridentemente irónico porque sus propias "empresas" le demostraron su infalible validez. Cuando decide hacer la "experiencia" de "los quilates de su bondad" (1173), priva, con inaudita imprudencia e "ignorancia", a Camila de todos los resortes íntimos con que, precisamente, ella pudiera demostrar esos extraordinarios quilates. La belleza de un "finísimo diamante" consiste en su "entereza", así como la virtud de Camila consiste en todo su modo de ser. La prueba de esto es ya concreta, clara, convincente, amplia, sin ningún indicio ambiguo. Por esto, "no es razón ponerla en contingencia de que se quiebre" (1177), porque esto no sería una prueba de su "belleza", sino un irresponsable, loco acto de inevitable e irreparable destrucción. La "experiencia" que Anselmo hace no es objetable locura por el hecho de que "certain truths, if tested, cease to be truths", de que "belief (is) superior to experience as means of cognition";²⁷ de que se trata de una "búsqueda de la verdad" en un "plano abstracto",²⁸ etc. Es objetable y reprehensible por el hecho de que el cínico libertino - que, en efecto, no tiene nada de filósofo, que no manifiesta ninguna propensión a la reflexión intelectual, abstracta, - no quiere aceptar como genuina la "bondad" de su virtuosísima esposa, la cual no le ha dado nunca ninguna, ni la más leve razón para dudarla. "La idea de la perfección" que "prueba la existencia de lo perfecto"²⁹ se transmuta en la idea fija de Anselmo de la imperfección femenina que le sugiere apriorísticamente la probable incapacidad de Camila de serle fiel.³⁰ No se trata, pues, de que ciertas verdades dejan de ser verdades al ser probadas, sino de que Anselmo mismo hizo que la realidad de la bondad de Camila se pervirtiese en una realidad diferente, que es la de la mujer adúltera. Aunque de "oro", por su pureza "espiritual", y de "bronce", por su determinada resistencia a la vil emboscada que su mismo marido tendió a su virtud, Camila por fin "tropieza y cae", como no podía menos de ocurrir, según lo destaca claramente y con profunda comprensión humana Cervantes: El "finísimo diamante"

26 *Il Decamerone*, Giornata X, novella 8.

27 B.W. Wardropper, "The Pertinence of *El Curioso Impertinente*", 598-9.

28 J.B. Avallé-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 43, 133 y sig. Ver también los estudios citados en la nota 4, entre otros.

29 H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, 201-2.

30 Para tal actitud se inspira, repetimos, en gran parte, en la literatura antifeminista, y no "en un modelo ideal" (Neuschäfer, "*El curioso impertinente*", 611).

se quebró porque fue puesto "en contingencia" inexorable de que "se quebrase" (1177). Como persona, mujer y esposa, Camila fue "oro" puro, pero Anselmo lo adulteró con substancias foráneas y, así, cuando hace la "prueba" de "los quilates de su bondad", ya no es el "oro" puro que está a prueba sino el adulterado que así, inevitablemente, responde como tal. La "prueba" resultó exactamente así como debía, de acuerdo con la premisa impuesta por Anselmo.

La visión comprensiva que Cervantes tiene de Camila y Lotario como víctimas trágicas, aunque sin eximirlos de su propia responsabilidad, no se contradice por el hecho de que después del adulterio los llame ocasionalmente "malos amigos", "traidor amigo", "mujer mala", etc. (1183, 1186), pues es incontrovertible la gran transgresión moral, social, religiosa que han cometido como son inevitables las terribles consecuencias que aquélla dejaría en sus personas. Camila era una esposa virtuosa, honrada, buena, discreta, cariñosa, fiel, enamorada de su marido, un auténtico "finísimo diamante"; Lotario era amigo único, "discreto, leal y verdadero", que "con toda solicitud y advertimiento" siempre "miraba por la honra" y la felicidad de su amigo Anselmo (1176); ahora ambos sólo pueden o deben pretender que son así.³¹ La vorágine de la mentira, de la desconfianza en que han caído los arrastra inexorablemente hacia el abismo, pues cada mentira, monstruosa hidra, procrea muchas otras, que, enmarañándose inextricablemente, al fin hacen imposible la distinción entre la mentira y la verdad: "pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían" (1191), y sospechosa de mentira la misma verdad. Uno de los méritos más extraordinarios de esta obra es el virtuosismo de la técnica narrativa con que se crea, a momentos también en el lector, la sensación de perplejidad y desorientación al contemplar a los personajes deambulando perdidos en el "revuelto laberinto" (1187) de la mentira que ellos mismo se han construido.³² El engaño que Camila y Lotario han perpetrado repercute, inevitablemente, en sus mutuas relaciones, ahora afeadas por la desconfianza, la sospecha, la mentira y las recriminaciones: Pronto, después de rendírsele a Lotario, Camila teme que él la desestime "por la presteza o ligereza" con que le dió "entera posesión" de sí, probablemente "sin echar de ver la fuerza que él (le) hizo para no poder resistirle" (1184). Es la eterna historia del pecado: "La mujer ... me ha dado del fruto de aquel árbol, y le he comido ...; La serpiente me ha engañado, y he comido".³³ Y, de hecho, sólo por un vago, ambiguo incidente externo, Lotario cree "que Camila, de la misma manera que había sido fácil y ligera con él, lo era para otro", por lo cual, ya privado del noble espíritu que en el pasado lo distinguía, por "celosa rabia que las entrañas le roía", decide tomar la más indigna "venganza" de Camila, revelando el adulterio a Anselmo (1186). Leonela pierde todo respeto a los dos "nuevos amantes", pues "después que vió que el proceder de su ama no era el que solía, atrevióse a entrar y poner dentro de casa a su amante, confiada que aunque su señora le viese, no había de osar descubrirle, "sino que hasta estaba obligada" a encubrirles sus deshonestidades y vilezas. Por su propia

31 La "orden de Anselmo a Camila de que "tuviese cuidado de tratarle" a Lotario "como a su misma persona" (1181), que en la novelística boccachesca se convertiría en inevitables situaciones y disquisiciones divertidas, aparece en el trasfondo de la novela cervantina como una perversa renuncia a los deberes matrimoniales, de impacto trágico en todas las vidas afectadas, por lo cual, desde luego, no puede ser fuente de regocijo divertido. H. Percas de Ponseti destaca bien el enfoque trágico de la concepción cervantina por contraste con la de Boccaccio (*Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, 195, 212).

32 Ver nuestro estudio sobre *El laberinto de amor en El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

33 *Génesis*, III, 12, 13.

transgresión, Camila llega a ser "esclava de su misma criada" y de sus chantajes y caprichos (1185). De su complicidad se sirve después para la cínica "representación de la muerte de la honra" del marido y amo de casa (1187-1191). La actuación de Leonela no se justifica sólo para arreglar un desenlace verosímil e interesante de la novela, sino también, de modo muy importante, para dramatizar las trascendentales repercusiones que una grave transgresión moral tiene, de un modo u otro, en la sociedad entera.³⁴ Camila y Lotario "se habían transformado", pues, "en la misma verdad de lo que fingían" - (observación que podría inspirar otro estudio detenido, psicológico, filosófico, de esta novela) -, y Cervantes nos muestra la metamorfosis gradual e inexorable de estos dos virtuosos, nobles, buenos seres humanos en cínicos, degenerados, malvados ofensores de la integridad y la dignidad propia y ajena, aunque sin sustituirse por completo todos sus atributos personales positivos en negativos. En esta implicación, creemos, consiste un sentido trágico fundamental de esta obra, de méritos artísticos y morales todavía no apreciados debidamente.³⁵

Con gran acierto dramático se nos muestra que precisamente cuando Anselmo se siente "levantado a la más alta felicidad que acertara a desearse", por creer que Camila superó todas las "pruebas" de su fidelidad, por lo cual hasta se propone "hacer versos en (su) alabanza que la hiciesen eterna en la memoria de los siglos venideros" (1191) - ¡le cupo en suerte, por milagroso privilegio, "la mujer fuerte de quien el Sabio dice que ¿quién la hallará?" (1175) -, toda su vida se desmorona violentamente "en un instante". Con angustioso, atroz desengaño, descubre que Camila le ha sido infiel, Lotario traidor y él mismo, consecuentemente, deshonorado, burlado, exactamente así como uno de esos ridículos, tontos maridos boccachescos. La preocupación con la honra, con "el qué dirán", que ha motivado, principalmente, esas "pruebas" con Camila, está ahora a la merced del chisme malicioso: "se dice públicamente ..., toda la ciudad está admirada de este suceso". Anselmo "es de aquéllos que traen la soya arrastrando y de los que siempre vienen a morir del mal

34 Anselmo descubre su deshonra accidentalmente al sorprender a Leonela en una de sus indiscreciones: "Volvió Fortuna su rueda, y salió a plaza la maldad ..." (1191, 1193). Por esto se opina con cierta frecuencia que "la Providence ... ne manque pas d'intervenir dans les moments decisifs ... que ordonne les faits à son gré ..." (L. Roux, "A propos du *Curioso Impertinente*", 184). Toda nuestra interpretación descansa en la convicción de que la tragedia consiste en una concatenación de causas y efectos, para los cuales sólo los personajes tienen la responsabilidad. No es por mero azar que Anselmo sorprende a Leonela en una de sus ya consuetudinarias travesuras que son consecuencia directa de la indiscreción de su ama. Tampoco se debe al azar, a "la suerte", sino a un perverso recelo de Anselmo el que en cierto momento decida mirar por "los agujeros de la cerradura", y darse cuenta de que Lotario le mentía (1180). R.R. Ellis observa bien que "suerte ... must be taken as a figure of speech" ("The Tale within the Tale", 174). Asimismo "fortuna".

35 H. Percas de Ponseti observa que en la novela hay también elementos que parecen tener la función del coro griego (*Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, 206). Tal impresión deja, por ejemplo, la apóstrofe: "Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo ..." (1181). En efecto, se podría ilustrar fácilmente la estructura trágica clásica en *El curioso impertinente*, (Ya E. Riley observó: "the nearest thing to pure tragedy Cervantes ever wrote, with a Shakespearian quality about it". *D. Quixote*, London, Allen, 1986, 81). Sin embargo, cabría también recordar, por ejemplo, que esas apóstrofes, exortaciones, condenas, comentarios, etc. de carácter admirativo, moral, etc., son elementos constitutivos también de las *novelle* italianas. Así, en la *novella* de Bandello, por ejemplo: "Allora ser non so che mi dire ..." (767). Esto es relevante por el hecho de que Cervantes piensa en la *novella* de Boccaccio, al escribir su obra, como lo advierte la misma Percas de Ponseti (*Ibid.*, 202). Dice a este propósito, con fina intuición, H.G. Neuschäfer: "Cervantes parte expresamente de un esquema narrativo florentino" ("*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea", 615). Y añadamos por fin que también el comienzo de *El curioso impertinente*, que hace pensar a veces en los comienzos de las fábulas: "Erase de que se era ..." (H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, 203), es parecido al de muchas *novelle* italianas; ver, por ejemplo, la *novella* de Bandello (765).

que temen" (*El viejo celoso*, 598).³⁶ En su "casa desierta y sola", Anselmo se siente "desamparado" hasta del cielo que le cubriría". Con "desmayado aliento ..., acosado de sus pensamientos", dando "tiernos y dolorosos suspiros", llega, "amarillo, consumido y seco", a la casa de su amigo en la aldea. Pide luego que le acuesten y que le den "aderezo de escribir". Sabe que las penas acabarán pronto con su vida, por lo cual quiere dejar constancia de sus dolorosas reflexiones sobre las "desventuras" que hicieron salir todo tan por completo al revés de lo que esperaba: "Un necio e impertinente deseo me quitó la vida ...; sepa (Camila) que yo la perdono ...; y pues yo fuí el fabricante de mi deshonor, no hay para qué ...". ¡culpar a otros!, con toda probabilidad, es lo que quiere y ya no puede escribir, "dejando la vida en las manos del dolor que le causó su curiosidad impertinente". Es importante notar, sobre todo, que Anselmo escribe su carta para "dejar noticia de la causa de su extraña muerte", lo cual revela de seguro su ansia de expiación y purgación, por la terrible culpa de haber destruido con sus injustos prejuicios y dudas tan virtuosas, nobles, inocentes y queridas vidas.³⁷ Es al reconocer abiertamente su fatal error, asumiendo toda la responsabilidad del irreparable desastre, en que él mismo perece, que Anselmo, víctima de su propia obsesión, también se convierte en auténtico personaje trágico (1194-5).³⁸ "¡Y dicen que no matan las penas!", exclamaría Unamuno. Por la muerte que le sorprende tan repentinamente, a Anselmo se le quedaría en el tintero la especificación de la "causa" de "su necio e impertinente deseo" y de todo el desastre: su pasada vida libertina y su afición a esas tendenciosas, deformadoras representaciones literarias, novelísticas, de la mujer, del amor, de la vida, que lo indujeron a identificarlas con la vida misma. Dramatizar el efecto dañino, potencialmente fatal de tal aplicación insensata de la literatura a la vida es, a nuestro juicio, uno de los propósitos principales de la *Novela del curioso impertinente*³⁹ y, claro está, de su incorporación tan lógica, pertinente en el *Quijote*.

36 Lo ha percibido con perspicacia G. Cirot: "Dans le cas d'Anselme, le sens commun conseillait tout bonement de dormir tranquille ...; c'est l'acuité du sentiment de l'honneur, exigeant, pointilleux, absolu, qui provoque le désastre" ("Quelques mots encore sur les maris jaloux de Cervantes", 304).

37 Sobre la muerte "post errorem", a raíz de las ideas neoplatónicas de Cervantes, ver A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1972, 145 y sig.; sobre la muerte de Anselmo de acuerdo con las consideraciones del "matrimonio cristiano", M. Bataillon, "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, 238-255. Resulta muy interesante la sugerencia de J. Casaldueiro de que "la muerte de Anselmo parece una forma velada - en la expresión - del suicidio", (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1962, 183). La muerte "sistemática" y casi simultánea de los tres personajes no es nada artificial, pues representa la irreparable, definitiva destrucción de sus espíritus después del error.

38 Antes de su anagnórisis íntima, Anselmo desempeña más bien una función en ciertos aspectos semejante a la de la notoria *Moirá* del teatro clásico griego, pues con su inflexible arbitrariedad se cierne sobre unas vidas buenas, impotentes de defenderse, al fin destruyéndolas. Esta *Moirá*, personificada por Anselmo, es una estrecha, opresora, arbitraria, condenatoria mentalidad colectiva de multiseccular perpetuación en las más variadas culturas y muy vigente también en la Europa renacentista.

39 R.R. Ellis: "*The Curioso Impertinente* can be taken as a cautionary tale which alerts us to the dire consequences resulting from the mad and impertinent desire to regard life as a work of art rather than a labor of love" ("The Tale within the Tale. A Look into the World of the *Curioso Impertinente*", 178). aunque por razones muy diferentes de las aducidas por este crítico, esta observación nos parece válida para caracterizar la obsesión de Anselmo y la ejemplaridad de la novela. Como en todas las obras cervantinas, la ejemplaridad es, a la vez, literaria y moral. La literatura consiste en la utilización de todos los elementos constitutivos de la *novella* italiana con tal virtuosismo artístico que se nos hacen apreciar tanto sus potencialidades como sus debilidades.

Como la materia caballerescas del *Quijote*, la *Novela del curioso impertinente* es así una sutil, implícita crítica de ciertos osificados convencionalismos novelísticos - formulaicas caracterizaciones, estilizadas situaciones, desarrollo y desenlace de pautas previsibles, etc. - y, simultáneamente, una de las

Como el Ingenioso hidalgo, como Grisóstomo,⁴⁰ entre otros personajes, Anselmo causa un fin trágico, en gran parte, por confundir la realidad con la ficción literaria, por tratar de imponer ésta a aquélla.⁴¹ La equiparación de la locura literaria de Anselmo con la de D. Quijote se impone al lector de manera dramática e ingeniosa con la interrupción de la lectura de la novela por el repentino despertar de D. Quijote y su "descomunada batalla con unos cueros de vino tinto" (1191-1193).

más extraordinarias novelas "a la italiana" jamás escrita, en España o en la misma Italia. A la intención de dar sabor italiano a la novela se debe lo que algunos lectores han percibido como "estilo más 'elevado' que el *Quijote*, o más rebuscado y retórico" (Cervantes, *Don Quijote*, Madrid, Akal, ed. J.I. Ferreras, vol. I, 341). La ejemplaridad moral consiste, esencialmente, en mostrar las trágicas consecuencias morales y físicas de una curiosidad impertinente, que no se equipara con el deseo intelectual, no importa si razonable o no, de saber los misterios de la existencia - ¡esto sería admirable! -, sino con una injustificada, injusta, cínica, perversa presuposición de maldad en el prójimo, con anticipable perjuicio del mismo. En este sentido es tan lamentablemente impertinente la curiosidad de Anselmo. Sin importar si su "prueba" sería posible o no en la realidad, en el contexto en que se presenta en la novela es enteramente probable, plausible, y aplicable, como enseñanza, a muchas situaciones humanas, no sólo amorosas, matrimoniales, según se nos advierte específicamente: "puesto que aquello sea ficción poética (se habla de la prueba del vaso en *Orlando Furioso*), tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados", 1177). El Cura dice que la novela "tiene algo de lo imposible" (1195), lo cual hace recordar la perplejidad del "*caballero del verde gabán*" frente a D. Quijote: "¿Como! ... ¿es posible ...? No me puedo persuadir ..." (1324); reacciones al extravío cuyo extremo queda dramatizado por la incredulidad.

40 Ver nuestro estudio, "El suicidio de Grisóstomo", *Acta neophilológica*, 1993.

41 La bibliografía de los estudios sobre la "pertinencia" de la *Novela del curioso impertinente* en el *Quijote* es voluminosa y de perspectivas muy distintas. Entre las obras pioneras: J. Marías, *Obras completas*, Madrid, Rev. de Occidente, 1958, vol. III, 306-311; B.W. Wardropper, "The Pertinence of *El curioso impertinente*". Excelentes consideraciones en R. Immerwahr, "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *D. Quijote*. Part one", *Comparative Literature*, 1958, 121-135; E. Riley, *Don Quijote*, 79-87, entre otros.

Nuestras consideraciones de la novela a base de la obsesión tanto por la impropia lectura literaria como por el hecho de que esa literatura es tendenciosa en sí, de la precaria relación entre la literatura y la vida, de la ejemplaridad moral y literaria, hacen evidente nuestra convicción de su "pertinencia" esencial en el *Quijote*. Esta también se manifiesta en el hecho de que las novelas o cuentos son elementos constitutivos de un típico libro de caballerías. Sobre esta función fundamental de las interpolaciones estamos preparando un estudio que servirá de introducción a los que ya hemos escritos y a otros en proceso de escribirse sobre "los cuentos de amor y desamor" del *Quijote*.

EL EPISODIO DEL PASTORCILLO ADRÉS Y SUS COMENTADORES
(Q.,I,4 y 31)

Ludovik Osterc

Los siglos XVI y XVII representan para los historiadores españoles tradicionales un período de esplendor económico, político y militar de la monarquía absolutista. Según los investigadores progresistas, en cambio, la época de los Felipes II y III constituye una aguda crisis social, económica, moral y religiosa de la sociedad feudal española. En efecto, los hechos históricos vistos a la luz de los documentos estatales y eclesiásticos de la época y analizados por los modernos historiadores avanzados, como por ejemplo, Antonio Domínguez, Vicens Vives, Fernand Braudel y Pierre Vilar, confirman plenamente la tesis de los científicos progresistas: frente a una nobleza ociosa, parasitaria y retrógrada, un clero fanático, intolerante y reaccionario, defensor a ultranza mucho más de sus intereses materiales que espirituales, una burocracia por todo extremo corrupta, ignorante e inepta, y un rey déspota, santurrón e hipócrita que dilapidada los bienes nacionales en costísimas guerras expansionistas con el único fin de extender su gran imperio so pretexto de acabar con los heterodoxos protestantes y mahometanos, vegetaba un pueblo sumido en la más profunda pobreza, un campo despoblado y talleres abandonados y, por consiguiente, improductivos y un campesinado proletarizado, usado como carne de cañón en conflictos bélicos.

Esta situación originó el incremento de la miseria como consecuencia de la inmisericorde explotación de las clases populares por parte de las clases dominantes, el encumbramiento de funcionarios incapaces, aduladores y sin escrúpulos que aceleraron el declive de España. Para enfrentar el gran descontento de las multitudes de indigentes, los monarcas absolutistas implantaron un régimen cerrado, represivo y a todas luces reaccionario, renuente a toda innovación política, científica y cultural.

Cervantes sintió en carne propia la decadencia material y moral de su patria. Hijo de un hidalgo venido a menos, alumno sobresaliente del maestro Juan López de Hoyos, soldado aventajado y esclavo en Argel, empleado público y escritor postergado y menospreciado, tuvo que luchar contra la adversidad, la pobreza y atropellos por parte de las autoridades, tanto políticas y judiciales como eclesiásticas, a lo largo de su vida. De toda esta riquísima experiencia vital se nutrió su genial pluma que supo plasmarla en sus obras, sobre todo en el Quijote. En él, a guisa de parodia de los libros de caballería crítica, satiriza y rebate el sistema feudal-eclesiástico de opresión tomando partido decididamente a favor de las clases desposeídas, explotadas y marginadas.

Uno de los episodios de la magna novela en el cual llega a manifestarse esta postura cervantina de la manera clara e inequívoca, es el del pastorcillo Andrés. He aquí su relación:

Después de la graciosa manera que tuvo don Quijote de armarse caballero, se dirigió a su casa para procurarse los servicios de un escudero y proveerse de dinero y ropa. Pero, quiso el azar que, cuando no había andado mucho, oyó voces que salían de la espesura de un bosque, entró en él y vio a un labrador que, además de no pagar la soldada, flagelaba sin piedad a un muchacho que le servía de pastor, atado a un árbol. Don Quijote obliga al desalmado patrón, a quien llama "ruin villano y cobarde", a desatar al muchacho, impide que siga azotándolo y lo conmina a que le pague sin demora el sueldo que le debe. En vano el astuto patrón quiere hacer descuentos al sueldo devengado "en cuenta de tres pares de zapatos y un real de dos sangrías que le habían hecho estando enfermo", en vano, porque para don Quijote no existen más razones que las del muchacho explotado y vejado. De ahí la contundente réplica de don Quijote: "Bien está todo eso ... pero quédense los zapatos y las sangrías por los azotes que sin culpa le habéis dado; que si él rompió el cuero de los zapatos que vos pagastes, vos le habéis roto el de su cuerpo; si le sacó el barbero sangre estando enfermo, vos en sanidad se la habéis sacado, así que, por esta parte, no os debe nada" (I, 4).

Bajó el rico labrador la cabeza sin responder, desató al criado y ofreció, so pena de muerte, pagarle sesenta y tres reales - setenta y tres según la edición príncipe -, cuando llegasen a casa, pues no tenía allí dinero. Resistióse Andrés, que así se llamaba el pastorcillo, a ir por miedo a nueva paliza, mas don Quijote replicó: "No hará tal ... basta que yo se lo mande para que me tenga respeto; y con que el me lo jure por la ley de caballería que ha recibido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga." Protestó el muchacho, diciendo no ser caballero su amo, sino Juan Haldudo el rico, vecino de Quintanar, a lo que respondió don Quijote, que puede haber Haldudos caballeros, tanto más que "cada uno es hijo de sus obras."

Prometido, pues, por Juan Haldudo, el pagar al niño asalariado un real sobre otro y aun sahumados, sahumero del que le hizo gracia don Quijote, encomendándole cumpliera como juró, pues de otro modo juraba a volver a buscarlo y castigarlo. Una vez obtenida la promesa del rico patrón en tal sentido, se alejó don Quijote. Y cuando hubo traspuesto el bosque y ya no parecía, volvióse Juan Haldudo a su criado, tornó a amarrarlo al árbol y le hizo pagar caro la justicia del caballero andante. Y con esto el pastorcillo se "partió llorando y su amo se quedó riendo ... Y de esta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote", agrega Cervantes irónicamente.

Ahora bien, veamos a continuación, las opiniones de los primeros anotadores, todos tradicionales o conservadores, que han comentado este episodio.

Tomando a la letra las reiteraciones cervantinas conforme a las cuales la obra no tendría otra finalidad que poner en ridículo los novelones caballerescos, reiteraciones que servían al autor de cortina de humo para encubrir su genuino pensamiento, dichos comentadores consideraron la obra como una simple parodia de los tales libros. Por ello, se desvivían por buscar en los libros de caballería episodios idénticos o semejantes al que nos ocupa. Así, Antonio Pellicer, el primer anotador español de la gran novela, encontró la similitud entre este episodio y el de *Amadís de Gaula* (cap. 72), en el cual Daraydo y Galtaziro oyen voces lastimosas: dos damas azotaban a un caballero desnudo y atado a un tronco de encina por amante desleal, pues había dado palabra de casamiento a entrambas a un mismo

tiempo.¹ Secúndalo Joaquín Bastús en sus *Anotaciones* (1834).² Clemencín lo compara con la aventura de *Belianís de Grecia*, en la que el emperador D. Belanio "hallándose en una floresta, oyó grandes gritos ... pareciendo ser de personas que en gran necesidad estuviesen ... y tomando la lanza, se metió por el bosque adelante en seguimiento de las voces que oía."³

Pues bien, es evidente que las analogías entre la escena de *Amadís de Gaula* y la de *Belianís de Grecia* con la de Andrés son triviales y endebles que excluyen la posibilidad de que Cervantes las haya imitado, máxime que el motivo del azotamiento de un caballero por parte de las dos damas engañadas, es del todo diferente del de la flagelación de Andrés, en cuanto a la supuesta semejanza con el episodio cervantino con el de Belianís, es tan común y corriente que se da en innumerables obras de ficción, por lo cual la búsqueda de tales tópicos equivale a andar a caza de grillos.

Pero eso no es todo. Todavía cerca de cien años más tarde, es decir, en pleno siglo XX (1947), otro glosador cervantino de gran prestigio, Francisco Rodríguez Marín, que tampoco veía en la novela más que una burla de los libros de caballería, supuso que en la invención de esta escena hubo reminiscencia de un pasaje del *Libro de don Clarián de Landanís* (fol. 85): "... fue su camino el príncipe Deocliano / y andando perdido sin saber por donde yua, yendo por debaxo de vnas muy grandes arboledas oyó a su diestra dar grandes bozes como de hombre que sentía gran cuita, y llegando para aquella parte vido un hombre desnudo atado a vn roble y diez malandrines que de quando en quando lo açotauan muy cruelmente ..." ⁴

Como se desprende de la cita, tampoco esta aventura tiene algo que ver con el episodio quijotil que estudiamos, ya que en ella intervienen un príncipe y no un caballero andante, un hombre adulto y no un muchacho, y ése es azotado por varios malandrines y no por un labrador rico; además, la única semejanza entre las dos escenas consiste en el azotamiento de un ser humano, cosa de tan poco interés que para nada merece que se le busque precedentes.

Un cervantista profranquista, Francisco Maldonado, primero en "*La maiestas cesárea*" en el *Quijote* (1948), y diez años más tarde, en la *Locura maiestática* (Anales Cervantinos, VII, pág. 125), sostiene que existe una estrecha relación entre la acción de don Quijote y la política imperial de los Augustos: "parcere subiectis et debellare superbos" (Eneida, VII). Comparte esta opinión J. Antonio Maravall en su obra *El humanismo de las armas de Don Quijote* (pág. 232). Ambos equiparan dicho verso virgiliano con la frase cervantina "deshacer agravios y enderezar entuertos", lo que, - según ellos - equivale también a "ayudar a los menesterosos", lo cual es un solemne disparate, ya que para realizar esta misión no hay que estar inspirado en ninguna idea imperial cesárea ni ningún caudillismo romano o hispánico, pues la idea cervantina que expresa la frase "socorrer a los menesterosos" es una idea humana, generosa y fraternal, en tanto que la de los dos comentaristas tradicionales es una idea imperialista que implica la conquista a sangre y fuego de los pueblos y naciones pequeños y débiles y su sometimiento por parte de los imperios grandes y poderosos con el fin de reducirlos a sus colonias, y, por consiguiente, la primera es diametralmente opuesta a la segunda, excluyéndose mutuamente. La idea cervantina

1 pág. 57, nota 1, de la edición mexicana de 1833;

2 pág. (17), nota 30;

3 pág. 68, nota (3);

4 Edición de 1947, t. I, pág. 150, nota 15;

relativa a la ayuda a los necesitados coincide, en cambio, con la de los caballeros andantes que radica en la protección de los débiles y socorro a los menesterosos.

Otro cervantista contemporáneo, Joaquín Casaldueiro, el eterno buscador del supuesto barroquismo en la novela, formula otro tipo de comentario. Hace hincapié en el "contorno grotesco del Caballero" y lo burlesco de la "victoria" de don Quijote sobre Juan Haldudo el rico, aludiendo a la presunta inutilidad del proceder de don Quijote y su fracaso. Afirma, además, que en este episodio "el acento no está en la desgracia de Andrés, sino en la insensatez de Don Quijote",⁵ afirmación que constituye una más de las pifias casalduerianas, pues lo que Cervantes enfatiza en este episodio de modo evidente e innegable, es la explotación y maltrato de un niño que defenderse no puede. Y, en cuanto a su aseveración referente a la supuesta inutilidad del acto de liberación de Andrés, aseveración que se convirtió en el estribillo de los críticos conservadores, la misma es tan falsa como tendenciosa, dado que don Quijote fracasa no porque su acción libertadora fuese improcedente, inútil o injusta, sino porque no utiliza los medios adecuados para llevarla a cabo, por una parte, y por otra, por haber confiado en la palabra de un villano. Confírmalo el propio don Quijote cuando, al volver a encontrar a Andrés, éste le reprocha su proceder y las consecuencias que debió sufrir, aquél le contesta: "El daño estuvo en irme yo de allí, que no me había de ir hasta dejarte pagado; porque bien debía yo saber, por luengas experiencias, que no hay villano que guarde palabra que tiene, si él vee que no le está bien guardarla." (I, 31)

Con estas palabras, Cervantes manifiesta de nuevo su profundo conocimiento de la sociedad española de su tiempo, en general, y de sus clases y estratos, en particular. En efecto, según el prestigioso investigador literario y social moderno, Noël Salomon, la clase rural a la cual pertenece Juan Haldudo el rico, "aparece en medio de la masa de los campesinos pobres o medios ... como una especie de 'burguesía agraria' asentada en su propiedad individual y en la abundancia agrícola o ganadera ... Es la clase de los 'villanos ricos' ... que incluso se encuentra en la literatura de la época ..."⁶

Mas, no sólo los críticos conservadores han incurrido en este error interpretativo del episodio en cuestión, sino también algunos liberales y hasta progresistas, entre ellos nada menos que Américo Castro. Efectivamente, éste escribe al respecto: "El hidalgo piensa que un simple mandato suyo tendrá la virtud de modificar ... la conducta del cruel labrador del Quintanar. Don Quijote no ha intentado reformar los motivos que determinaban a Haldudo a maltratar al niño Andrés, sino que suspende mecánicamente la acción de aquellos motivos con la amenaza de su lanza."⁷ Y es que don Quijote por cuyos labios habla el mismo Cervantes, sabía muy bien que endilgar sermones morales a los explotadores villanos era lo mismo que predicar en desierto o darle voces a un muerto. Por ello, no tenía por qué intentar reformar las razones que movían al despiadado patrón a maltratar al muchacho Andrés. Sabía, además, que la violencia clasista se combate con violencia y no con palabras melífluas y almibaradas. De ahí su reacción enérgica y la amenaza con sus armas.

N.K. Derzhavin, empero, hace un paso adelante en su juicio respectivo. Así, después de reproducir esta aventura y sus consecuencias físicas para Andresillo,

5 Sentido y forma del Quijote, Madrid, 1970, págs. 60 y 27;

6 La vida rural castellana en tiempos de Felipe II, Barc., 1973, pág. 280;

7 El pensamiento de Cervantes, Barc.-Madrid, 2a. ed. (1972), pág. 125;

apunta: "La verdad moral en este caso está de parte de don Quijote, pero la manera utópica, 'libresca' de su realización conduce al oprobio de la hazaña caballeresca. El bien que hizo don Quijote se revela no sólo inútil, sino también perjudicial, si bien la justicia está de su parte.⁸ Cervantes, de este modo, traza dos líneas en la evolución de los actos de su héroe - maniático-fantástica - y la moral-social. Ambas convergen en la fórmula de la hazaña caballeresca, pero se diferencian en que, en el fondo de una reside la incursión en la vida de las fantasías 'librescas' y proceder del loco caballero, en tanto que en el fondo de la segunda - el conflicto de la moral caballeresca con la injusticia social - . "¿Cuál de las dos es auténticamente cervantina?" El análisis del cervantista ruso me parece correcto, pero, a mi juicio, le falta la conclusión, ya que la primera línea sirve al novelista de encubrimiento de la segunda.

A continuación, considero oportuno mencionar la opinión de Azorín con cuyo punto de vista estoy totalmente de acuerdo. Como es sabido, Azorín, que escribía en un lenguaje acrisolado de frases cortas, de gran valor expresivo y claro, y de sobria belleza, comenta este episodio en forma de pregunta, la cual admite una sola respuesta: un rotundo sí. Hela aquí. "¿No sería acaso en este paraje, junto a este camino, donde don Quijote encontró a Juan Haldudo, el vecino de Quintanar? ¿No fue ésta una de las más *altas* empresas del caballero?" (El subrayado es mío).⁹ En realidad, ¿puede haber un acto más generoso y noble que rescatar a un niño de las garras de un bruto explotador que lo está azotando?

También Vicente Gaos, autor de la mejor edición quijotil publicada hasta la fecha, echó su cuarto a espadas en este asunto. Tampoco él está de acuerdo con la tesis de los conservadores, según la cual el acto quijotil sería inútil y aun perjudicial. A su parecer, "aunque hay una insinuación de tan amarga enseñanza, lo evidente es que el fracaso de D. Quijote no se debe a que su propósito sea absurdo, sino que no pone los medios necesarios para llevarlo a cabo, entre otras cosas, por excesiva seguridad en sí mismo ..."¹⁰ Estoy conforme con la primera parte de su afirmación, pero no comparto la segunda referente a la supuesta excesiva seguridad en sí mismo, dado que en este caso no se trata tanto de la seguridad cuanto del cambio de estado mental del protagonista, cambio que precisaré al final de este escrito.

Por último, cabe mencionar un articulejo relativamente reciente, descabellado y tendencioso de cabo a rabo. Su autor parece haber nacido durante la Contrarreforma, haber cogido un larguísimo sueño y haber despertado en la actualidad. Para llevar el agua al molino de su ideología ultrarreaccionaria, convierte a Andrés de "un muchacho hasta de edad de quince años", como lo presenta Cervantes en el capítulo cuarto de la Primera Parte, y como un "niño", en el capítulo treinta y uno de la misma Parte, en un "mozo" o "zagal", es decir, en un adolescente; lo llama "un verdadero *bellaco* que fácilmente se transforma en *ladrón*". Y, para colmo, escribe: "Lo que provoca el furor del labrador es la insolente intervención del hidalgo, quien transforma las relaciones normales entre amo y criado."¹¹

8 Zhizn' i tvórchestvo, Moskvá, 1958, pág. 200;

9 Castilla La ruta de don Quijote, 1980, pág. 160;

10 Su edición del Quijote, Md., 1987, I, pág. 107, nota 111 a;

11 Agustín Redondo: Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote*, NRFH, 1990, pág. 865;

Pues bien, ante tal farrago de tergiversaciones y falsificaciones tan burdas, se me ocurre pensar que lo único que aquí sale trastornado es el cerebro de este señor que debería ver un moralista ...

Pero, ya es tiempo de hacer tabla rasa de conjeturas y fantasías y atenernos a la investigación rigurosa, puesta la mirada en las consideraciones estrictamente científicas, y, por ende, objetivas.

Lo que salta a la vista desde el primer momento es el hecho de que en este episodio don Quijote actúa como perfectamente cuerdo, algo tanto más raro por cuanto acababa de ser armado caballero en una escena montada al típico estilo de los libros de caballería. Efectivamente, según salía de la venta, nuestro buen Quijano, y tras una noche sin dormir, después de un día de derretírsele el poco seso que pudiera quedarle - como escribe Cervantes -, era la materia mejor dispuesta para que los objetos animados e inanimados cambiasen de forma o figura y se amoldasen a su óptica alocada. Así lo vemos después, en la mayoría de las aventuras, donde interviene siempre en mayor o menor grado, ese espejismo quijotesco que llegaba a confundir molinos de viento con gigantes y ventas con castillos. Sin embargo, el gran escritor nos pinta la primera aventura caballeresca del todo desprovista de alucinaciones, figuraciones y engaños en la fantasía de don Quijote. En verdad, este primer lance no tiene mezcla alguna de lo sofisticado ni de lo estafalario. Juan Haldudo no es para él un gigante o encantador, sino un rico labrador, ni su yegua adquiere las dimensiones de la Alfana que montaba el rey Gradaso en *Orlando Furioso*, sino una yegua común y corriente, y Andrés no es un enano, sino un muchacho corriente y moliente. Todo en esta escena es natural, todo está en su verdadero ser, y parece como ya no don Quijote maniático, sino el hombre más cuerdo y discreto del mundo, se habría apiadado del pobre pastorcillo a quien un ser superior en fuerzas y en posición castigaba cruelmente. Si examinamos todas las aventuras relatadas en la novela, acaso no se encuentre una tan real y auténticamente caballeresca, tan natural y propia de la profesión de un verdadero caballero andante.

Esta circunstancia tan contraria al fingido propósito de la obra, constituye, al mismo tiempo, una fehaciente prueba en contra de la tan cacareada tesis de la abrumadora mayoría de los críticos e investigadores tradicionales, según la cual EL QUIJOTE no sería más que una pobre burla de los libros de caballería. De ser la magna obra cervantina una sátira contra la literatura caballeresca y el hidalgo un caballero de figurón, la primera aventura estaría por completo fuera de su lugar. Ninguna otra requería con más razón el tinte cómico, las visiones e ilusiones ópticas del maniático que el primer lance en que se entrometía después de hecha la armazón de caballero. Es más, hallándose en el momento de mayor excitación febril y, por ende, más adecuado para cualquier aventura en que interfiriese con toda su fuerza el poder de su imaginación, trocando el ser y el aspecto de las cosas y los seres, forjando imágenes fantásticas y estrambóticas, es decir, obrando *quijotesicamente*, no se explica que las proezas de un loco inicien dentro del mundo de lo real, de lo natural y de lo cuerdo, sin que haya siquiera contradicción que lo exaspere y lo obligue a dejar las palabras y apelar a las obras. Por menos motivo rompió la cabeza a dos harrieros, no siendo aún armado caballero.

Palmariamente se echa de ver que esta aventura consta de dos partes, una en que don Quijote actúa como cuerdo, y otra en que procede como loco. Recordemos las palabras de Lorenzo, hijo de don Diego de Miranda, cuando éste le pregunta qué ha sacado en limpio del ingenio de don Quijote, el primero contesta: "... él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos." (II, 18) Y, ¿en qué se manifiesta su

locura en la segunda parte? Se manifiesta en confiar en la buena fe del ricachón Haldudo, en confiar en la palabra dada por un explotador bellaco y vil, dejando a la merced del mismo a un niño solo y desamparado en la espesura de un bosque, donde en varias leguas a la redonda no había alma viviente que pudiera acudir en ayuda. Se patentiza, además, en el soliloquio que sigue al episodio: "Bien te puedes llamar dichosa ... ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!, pues te cupo en suerte tener ... rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente ... caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha, el cual, como *todo el mundo sabe*, ayer rescibió la orden de caballería, y hoy ha *desfecho* el mayor tuerto y agravio ... a aquel delicado *infante*." (El subrayado es mío)

De lo anterior se deducen varias cosas. Primera, sólo los locos hablan consigo mismo, aunque sea a media voz; segunda, la frase "como todo el mundo sabe" es un disparate, ya que el episodio acababa de suceder y en un lugar despoblado y, por lo tanto, sólo puede explicarse con el estado de locura del caballero andante; tercera, el adverbio de tiempo "ayer" no es el apropiado, dado que la aventura ocurrió el mismo día, error explicable también con el momento de monomanía del protagonista; y cuarta, las palabras *e*, *rescibió*, *desfecho* e *infante* son arcaísmos, propios del lenguaje de los libros de caballería. Y siempre cuando don Quijote habla al estilo de los caballeros andantes, está en uno de los trances de su insania mental. Es el procedimiento de que se sirve el magno novelista también en la aventura de la liberación de los galeotes.¹²

En estas frases cabe comentar algunos aspectos más. Como vemos, don Quijote llama a Andrés "infante", es decir, "niño que aún no ha llegado a la edad de siete años",¹³ exagerando de tal manera su corta edad para mayor justificación de la protección que hubo de prestarle.

Por otra parte, Cervantes apellida al desalmado labrador: "Haldudo", palabra derivada de "haldas", variante popular de *faldas*, con lo cual el ingenioso autor dio a entender que el azotar a un niño indefenso es propio de cobardes y no de hombres, para así mostrar al explotador como un ser a todas luces despreciable y repulsivo. Y hay aún más. El novelista añade a dicho apellido el apodo: *el rico*, es decir, el mismo sobrenombre que llevan Anselmo y Camacho, hecho muy significativo en Cervantes, puesto que en sus obras los ricos salen muy mal parados, y, además, nada casual y en perfecta concordancia con la misión principal de don Quijote, la cual consiste en "favorecer a los menesterosos y oprimidos de los mayores" (I, 22)

En conclusión, la enérgica defensa de un menor asalariado y explotado por su amo no tiene nada que ver con las extravagantes hazañas de Floriseles, Esplandianes, Lisuartes, Palmerines y otros héroes de los novelones caballerescos. Es la lucha contra los explotadores del trabajo ajeno. Es un episodio de las grandes luchas sociales que comenzaron a desarrollarse en el seno de la sociedad capitalista en pleno proceso de formación. En este episodio vemos a don Quijote alzarce contra la injusticia de una clase. Si al final de la escena Cervantes introduce algunos elementos caballerescos, ello se debe a razones de cautela, valiéndose, por un lado, de las fantasías caballerescas de don Quijote, y por el otro, de la monomanía del mismo de la que se ve afectado su cerebro siempre cuando desbarra sobre el mundo de los libros de caballería. De tal modo, el genial novelista hace cumplir a su protagonista con su misión humanista de restablecer la edad de oro, donde reinarían

¹² Véase mi artículo en ACTA NEOPHILOLOGICA, XXIV, 1991;

¹³ Diccionario de la Real Academia;

la justicia, la paz, la concordía, la libertad y la felicidad en la tierra, y se protege, al propio tiempo, contra la eventual reacción por parte del Santo Oficio de la Inquisición y su censura, escudándose en los momentos de locura de don Quijote.

AMERICAN 'COMMITTED' DRAMA IN SLOVENE THEATRES

Igor Maver

The purpose of this study is essentially to demonstrate that the delayed stagings of American 'committed' plays, written in the thirties and produced in Slovene theatres immediately after World War Two in the late forties and fifties, were often miscontextualized and partly misinterpreted by the literary critics of the period. This was only in the early post-war years largely due to the need to serve the then ruling ideology and to comply with the criteria of Marxist aesthetic, especially that of a radical social criticism. However, the later stagings particularly of Arthur Miller's and also Tennessee Williams's plays, did not see the same phenomenon, for it was they that assured the popularity of the American post-war drama on Slovene stages and, even more importantly, helped Slovene theatre to come off age in the sixties.

There was some interest in American literature already throughout the nineteenth century and the first Slovene translations from American literature emerged in the early 19th century.¹ At the turn of the century Bret Harte, James Fenimore Cooper and Mark Twain were translated into Slovene and a few American plays were then performed on Slovene stages: William Wilkie Collins's *The North Against the South: The Struggle for the Liberation of Slaves* (1904), Frances Burnett-Hodgson's sentimental drama *Little Lord Fauntleroy* (1906), V. Moody's play *The Great Divide* (1907), Percy Mackaye's comedy *The Scarecrow* (1908) and Edward Sheldon's play *The Nigger* (1909).

After the First World War, especially in the twenties, almost exclusively American literature for youth was translated into Slovene. It is interesting to note that Slovene translators from American literature were not identical with those who were translating British literary authors in the period between the two wars and in the period immediately after the Second World War. The foremost translators from American literature after World War Two have been Mira Mihelič, Ivan Černagoj, Jaro Dolar, Maila Golob, Herbert Grün, France Jamnik, Janko Moder, Janez Gradišnik, Branko Gradišnik, Gitica Jakopin, Rapa Šuklje, Jože Fistrovič and Dušan Tomše. This points to a very different cultural orientation of the two groups and a comparative limitation of their literary interests.

¹ For the best critical references see Janez Stanonik, "Ameriško-slovenski odnosi" ("American-Slovene Relations"), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987, pp. 64-65; 69-72.

Janez Stanonik, "The Reception of American and Canadian Literature in Slovenia", *Cross-cultural Studies*, ed. Mirko Jurak. Ljubljana, University of Ljubljana, 1988, pp. 329-335.

Janez Stanonik, "American Studies in Yugoslavia", in *Yugoslav Perspectives on American Literature, An Anthology*, ed. James L. Thorson, Ann Arbor, 1980, pp. 21-27.

Between the two wars were rendering American literature into Slovene also Ivan Mulaček and Pavel Holeček. Ivan Mulaček,² who had spent a part of his life in the USA, and Pavel Holeček³ were both important early translators and cultural mediators between American and Slovene cultures.⁴ In 1926 Eugene O'Neill's play *Anna Christie* was for the first time performed in Ljubljana and his *Desire Under the Elms* in 1932. In the thirties Maxwell Anderson's play *What Price Glory?* (1937) and Edna Ferber's popular success play *Dinner at Eight* (1937) were also performed. To be sure, there was a significant change in the emergence of American literature in Slovenia in the thirties, which is probably due to the fact that the Nobel Prize was awarded to Sinclair Lewis in 1930 and American literature thus put into the limelight, and even more so, it was the result of the visit of Louis Adamič (1898-1951) to Slovenia. Adamič was an important Slovene emigrant essayist, novelist, journalist and social commentator, who had migrated to the United States of America early in his life.⁵ He visited his native Slovenia for the first time since his childhood in 1932 on the Guggenheim scholarship.

During this visit he established contacts with the most important cultural figures in Slovenia, including those involved with theatre, which caused a revived interest in American literature among the Slovenes. An American edition of the then most prestigious literary magazine *Ljubljanski zvon* (*The Ljubljana Bell*) was in preparation, but because of financial difficulties the scheme fell through. However, upon Adamič's suggestion many Slovene translations from American poetry appeared that very same year in the magazine,⁶ as well as the translation of V.F. Calverton's article "The Emancipation of American Writing" ("Emancipacija ameriškega slovstva"). Victor Francis Calverton⁷ (1900-1940) was an influential American literary critic in the twenties and thirties, who died at an early age just before World War Two. Louis Adamič was acquainted with him and mentions him in his letters.⁸

Griša Koritnik's translation of V.F. Calverton's article is particularly significant, for it represented the first attempt at a more widely informative description of American literature in a Slovene periodical.⁹ Its insistence on the fact

2 Ivan Mulaček (b. 1874) in 1903 emigrated to the USA and became editor of the magazine *Nova domovina* in Cleveland. He established the magazine *Nada* in Chicago and returned to Europe to study English at various universities. When back in Slovenia he translated a lot of English and American texts into Slovene and published literary and cultural news from the Anglo-Saxon world in Slovene press.

3 Pavel Holeček (b. 1882) was a prolific translator from English and American literature and a grammar-school teacher in Celje since 1919. In 1925 he started to publish the collection "Mladinska knjižica" in Celje, which featured the translations of Thompson's animal sketches, Jack London's short stories and several other American authors.

4 Cf. Janez Stanonik, "The Reception of American and Canadian Literature in Slovenia", *Cross-cultural Studies*, ed. Mirko Jurak. Ljubljana, University of Ljubljana, 1988, pp. 329-335.

5 For more in Igor Maver, "The Possibilities of Verse Translation: The Reception of American Poetry in Slovenia Between the Two Wars", *Acta Neophilologica*, XXI, (Ljubljana, 1988/89), pp. 31-37.

6 V.F. Calverton, "Emancipacija ameriškega slovstva" ("The Emancipation of American Writing"), translated by Griša Koritnik, *Ljubljanski zvon*, LII, 1932, pp. 293-299.

7 The major works by V.F. Calverton are: *Anthology of American Negro Literature*. New York: The Modern Library, 1929; *The Liberation of American Literature*. New York: C. Scribner's Sons, 1932; *The Awakening of America*. New York: The John Day Company, 1939.

8 In more detail in Igor Maver, "The Possibilities of Verse Translation: The Reception of American Poetry in Slovenia Between the Two Wars", *Acta Neophilologica*, XXI, (Ljubljana, 1988/89), p. 32.

9 V.F. Calverton, "Emancipacija ameriškega slovstva" ("The Emancipation of American Writing"), *Ljubljanski zvon*, LII, 1932, pp. 293-299.

that American writing was still trying to get rid of its 'colonial complex' did not really stimulate the interest of Slovene verse translators for contemporary American poetry, which was erroneously still considered to be purely derivative of the European one and of the given 'psycho-economic' reality of the American dream. For the Slovene theatrical climate of the thirties it was of some importance that Calverton described Eugene O'Neill as the foremost representative of the American 'national consciousness' in drama: "In the dramas written by Eugene O'Neill there is no return to English dramas as far as the source of poetic inspiration is concerned, not as in the dramas of the younger school of playwrights gathered around Paul Green, Sydney Howard, Philip Barry and Lyn Riggs."¹⁰

In the thirties especially American texts with the more overt social messages were translated into Slovene, which is true of both fiction and verse. American black poetry, for example, saw a downright enthusiastic reception in Slovenia. Upon Adamič's suggestion,¹¹ the poet Mile Klopčič and Cvetko Kristan translated some of the American black poets into Slovene, but unfortunately not from the originals but from the German book of translations by Anna Nussbaum (*Afrika Singt*). Langston Hughes was particularly popular, not only because of the themes of his poems but also for his social and political outlook and racial insight.¹² The comparative lack of Slovene translations from American poetry in the period until 1945 can be given several explanations and, moreover, they can be indirectly detected in the critical essays on American poetry written in Slovene magazines and newspapers of the period.¹³

One of the reasons was the fact that Slovene poets and translators saw American literature as primarily derivative of the European 'high literature', which was really worth translating; second, Slovene literary critics considered the American way of life as 'materialistic' and 'anti-lyrical'; and third, the scarcity of verse translations was partly the result of the then general Slovene cultural orientation and contiguity of the German speaking countries.

Apart from Louis Adamič and Ivan Mulaček there were two more literary figures, who assumed the roles of cultural mediators between American and Slovene cultures and literatures in the thirties: Ivan Zorman and Etbin Kristan. Ivan Zorman (1889-1957) was a poet in his own right and is important because of his translations of Slovene poetry into English, published in his anthology *Slovene (Jugoslav) Poetry*. Etbin Kristan (1867-1953) migrated to America just before the Great War and became editor of various emigrant papers and magazines as well as a politician. He was particularly interested in the theatre and his own plays demonstrate his social(ist) commitment. He returned to Slovenia only in 1951, but all along kept

¹⁰ *Ibid.*, p. 294.

¹¹ Mile Klopčič, "Prvi Adamičev obisk domovine (1932-1933)" ("The First Visit of Louis Adamič to His Home Country"), *Louis Adamič: simpozij*, ed. Janez Stanonik. Ljubljana, University of Ljubljana, 1981, pp. 260-261.

Mile Klopčič, "Iz lirike črncev" ("From the Black Lyrical Poetry"), *Ljubljanski zvon*, LII, 7-8, 1932, pp. 434-436.

¹² Cf. Igor Maver, "The Question of Literary Transmission and Mediation: Aesthetic, Linguistic and Social Aspects of Slovene Translation from American Verse Through 1945", *Slovene Studies*, ed. Tom Priestly, Bloomington, Indiana University, 1992, pp. 91-99.

¹³ E.g. Ferdo Delak, "Ameriška mlada lirika" ("New American Lyrical Poetry"), *Slovenec*, 56/ 1928, pp. 280-287.

Vinko Košak, "Ameriška lirika" ("American Lyrical Poetry"), *Jugoslovan*, I/ 65, 1930, 10.

close contacts with Slovene cultural and literary workers and therefore 'mediated' particularly between American and Slovene theatre.¹⁴

The theatre critic Dušan Moravec interestingly maintains that Slovene interest in drama in the period between the two wars was, in fact, not directed beyond Europe. As for American drama, he writes: "When Pavel Golia at the beginning of 1926 brought O'Neill's play *Anna Christie*, we found this at that time very recent play almost dated, certainly not particularly interesting and without any specifically 'American' elements in it. It was staged in a conventional manner and the cast poorly performed their roles. Until Bratko kreft's staging of *Desire Under the Elms* (1932) we had been waiting for a new encounter with it".¹⁵

Immediately after the devastation of World War Two the economic situation in Slovenia was extremely difficult and the cultural links with the United States were being only gradually reestablished. Also, there was a great deal of ignorance as far as American literature was concerned. But there were also sheer 'technical' problems. Because of the centralization of the federal institutions within the former Yugoslavia in its capital Belgrade and the lack of foreign currency, it was extremely difficult to get hold of American books in Slovenia, for everything had to pass via Belgrade.

Louis Adamič was instrumental in mediating between American and Slovene theatre immediately after the Second World War. According to the Slovene actor Andrej Kurent he in the late autumn of 1949 selected and sent to Ljubljana five dramatic texts, which were performed with success a number of times in Ljubljana and which paved the way for contemporary American drama to be performed on the stages in Slovenia. Namely, during the visit to Slovenia in 1948 Louis Adamič met Slavko Jan, the then manager of the Slovene National Theatre in Ljubljana, and Andrej Kurent, who informed him about the scarce productions of American dramas in Slovenia and about the extremely deficient knowledge of American dramatic creativity among the Slovene public.¹⁶ Upon his return to the United States Adamič sent Slavko Jan five plays: Kanin Garson's play *Born Yesterday*, Arthur Miller's plays *All My Sons*, *Death of a Salesman*, *The Crucible* and Tennessee Williams's play *Sweet Bird of Youth* (this play was staged only in 1959, when it had already become a success in European theatres).

All My Sons and *Born Yesterday* were first put on stage in 1951, *Death of a Salesman* in 1953 and *The Crucible* in 1955. Kurent describes the 1953 production of *Death of a Salesman* as 'legendary' and believes that the Slovene national Theatre in Ljubljana produced the first significant play from the New World comparatively early, which was the result of Adamič's paramount mediating role between Slovene and American theatre. It is also interesting that Eugene O'Neill's widow, at the intervention of Louis Adamič's wife Stella, in 1967 gave a special permission for the play *Long Day's Journey into Night* to be performed in Ljubljana without paying the royalties.

Looking now at some of the major Slovene playwrights of the discussed period of the late forties and fifties in order to provide a broader literary-historical context,

14 Cf. Mirko Jurak, "Novi svet' v dramah Etbina Kristana" ("The New World in Etbin Kristan's Drama"). *Literarne in gledališke interpretacije in presoje*. Ljubljana: DZS, 1988, pp. 139-144.

15 Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: CZ, 1980, p. 115.

16 Andrej Kurent, "Adamičeva pomoč slovenskemu gledališču" ("Louis Adamic's Help to Slovene Theatre"), *Louis Adamič: simpozij*, ed. Janez Stanonik. Ljubljana, University of Ljubljana, 1981, pp. 65-69.

it could be said that Ferdo Kozak, Bratko Kreft and also Primož Kozak dealt in their plays with the clashes of ideas, expressed social views, different world views and were in some way or other 'committed' to some precise philosophical ideology. Primož Kozak's later dramas written in the early sixties (e.g. *Afera*, *The affair*, 1961) were, however, already described as "a fusion of Marx's humanism and Heidegger's and Sartre's individualism".¹⁷ The late fifties and early sixties also saw the development of the important experimental Slovene theatre "Oder 57" ("Stage 57"), which moved away from the early, essentially political and thesis post-war theatre.¹⁸

Orthodox Marxism or even the extreme Zhdanovism¹⁹ fortunately never did become a widely accepted Slovene literary aesthetics in the discussed period of the late forties and fifties, for 'spade poetry' and 'party reviewers' soon became the object of ridicule,²⁰ while Zhdanovism in theatre was only felt for a short while as a highly bureaucratized administrative force. There was a heated dialogue between the critic Josip Vidmar and Boris Zihelr concerning the importance of world view in artistic creativity, which had an important influence on the Slovene cultural life.²¹

Vidmar expressed the view that *Weltanschauung* represents a relatively insignificant element in a work of art, whereas Zihelr as a Marxist literary and cultural theoretician, together with the writers Juš Kozak, Miško Kranjec and Ivan Potrč, believed that the writer's world view is a constituent part of artistic creativity.²² Vidmar tried to settle accounts with the narrow and orthodox Marxist aesthetics in Slovene art especially in his book *Meditacije* (*Meditations*, 1954) and in a number of articles, which indirectly also influenced the selection of dramatic texts (above all those overtly 'committed' ones) to be performed in Slovene theatres.

The relationship between artistic evaluation and cultural practice in theatre was in Slovenia immediately after the war mostly examined against the theory and art practice of Maxim Gorky. Even the political break with the Informbureau of the Cominform in Moscow in 1948, which had a significant bearing on the socio-political development of the former Yugoslavia, did not cause a complete rejection of social(ist) realism and the literary aesthetics of Gorky. During the first years after 1948 Slovene drama criticism did not explicitly try to address the theatre issues of literary aesthetics. In the Slovene dramas of the period one of the central themes was the discussion of the role of the Slovene intellectual in the post-war society and the central motive was the relationship between the intellectual and the politician, society and state, between culture, politics and ideology.²³

17 Vladimir Kralj, *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963, p. 360.

18 Vladimir Kralj, "Avantgardna dramatika na ljubljanskih odrih" ("Avant-garde Drama on the Stages in Ljubljana"), *Naša sodobnost*, IX, 1961, p. 948.

19 In 1946 Cankarjeva založba in Ljubljana published in a tiny booklet the Slovene translation of A.A. Ždanov's speech on the Russian magazines *Zvezda* and *Leningrad* entitled "Referat o revijah 'Zvezda' in 'Leningrad'" (32 pp.). Together with a few other translated articles by Gorky and Lenin it did not cause a sufficient aesthetic-theoretical tension, neither did it engage a lively discussion about the question of literary aesthetics. In art the aesthetic criterion prevailed over the sociological one.

20 Jože Koruza in Franc Zadavec, *Slovenska književnost 1945-1965: Dramatika ter književna esejistika in kritika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967, pp. 226-229.

21 Boris Zihelr, "Književnost in prevratne dobe", Ljubljana, *Novi svet*, 1952.

22 Jože Koruza in Franc Zadavec, *Slovenska književnost 1945-1965: Dramatika ter književna esejistika in kritika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967, pp. 288-294.

23 Malina Schimdt-Snoj, *Intelektualec na preizkušnji: slovenski dramski junak med intimo in revolucijo*. Ljubljana: Mihelač, 1993. The author analyzes the emergence of the usage of a revolutionary activist in the works of Slovene post-war dramatists Ivo Brnčić, Bratko Kreft and Ferdo Kozak.

Considering the delayed stagings of American pre-war 'committed' plays in Slovene theatres in the late forties and fifties, it can be concluded that the political break of the former Yugoslavia with the Soviet Informbureau of the Cominform in 1948 was reflected in theatre productions. American plays performed in Slovene theatres in the discussed period (including the Permanent Slovene Theatre in Trieste) were quite numerous. There were also several productions of Eugene O'Neill's play *Desire Under the Elms*, which according to the then critics toeing the party line 'reflected' the need for the socialist reform of agriculture. Eugene O'Neill's plays had, however, been performed already before the war. *Anna Christie* in 1926 and *Desire Under the Elms* in 1932 and 1939. His other plays written prior to 1940 were staged in Slovenia with great success after the war (e.g. *Long Day's Journey into Night*, *Electra*, *Desire Under the Elms*, etc.). A book about Eugene O'Neill's dramatic art was published by Dušan Tomše (*Eugene O'Neill*, Ljubljana 1971) in which he presents O'Neill's dramatic opus in some detail and describes his crucial role in the development of American drama.

The nowadays rather unknown American play *Deep are the Roots* by James Gow and Arnaud d'Usseau was performed in 1948, 1949, 1952 and 1953. Despite its genuine artistic value and progressive racial outlook it was miscontextualized in the Slovene socio-political context in order to show how a literary 'product' of the capitalist world criticizes itself. The play was first put on stage in 1948, therefore just before the break of the former Yugoslavia with the Cominform, and its theme, the social oppression of black Americans, was seen by contemporary critics as just one example of all the 'evils' capitalism entails. The theatre bulletin, along with mentioning Langston Hughes's progressive social themes in the play *Mulatto*, thus concludes that "the realist depiction of the contemporary reality of black Americans should incite all progressive and oppressed social forces, regardless of their colour and language, to unite in the joint struggle against imperialism".²⁴

The director of the 1948 performance of *Deep are the Roots*, Branko Gavella, according to the theatre bulletin had contacts with the "Hudožestven teatr" (MHAT) in Moscow, founded by V.N. Dančenko and K.S. Stanislavski, which represented part of Stalin's political apparatus and propaganda. Gavella was a Croatian director, essayist and critic, who had been involved with Slovene theatre already during 1930-1935 and then again in 1947. It is therefore no coincidence that the theatre bulletin also brought an extract from a review of the Moscow performance of *Deep are the Roots*: "This is why the question of the blacks ... necessarily points to the existing body of social and political antagonisms, about which American press has remained completely silent. In the capitalist society the destruction of personality has become a system, which comprises economic, political, national, moral and cultural annihilation."²⁵ Such blatantly ideological views never did rub off onto the theatrical tastes and cultural appreciation of Slovene theatre-goers, and due to the changed political circumstances virtually disappeared in the late forties.

Maxwell Anderson's play *What Price Glory* (in Zuckmayer's adaption entitled *The Rivals*, 1937) was the only American 'committed' play staged in Slovene theatres back in the thirties, while Anderson's play *Winterset* was performed only in 1954 and *Joan of Lorraine* in 1955. William Inge's plays *Picnic* (1955) and *Bus Stop* (1957), Thornton Wilder's *Our Town* (1956), Clifford Odets's *Golden Boy* (1955) and

²⁴ Vasja Ocvirk, *Gledališki list Mestnega gledališča*, 1948, p. 91.

²⁵ Boris Rjurikov, *Teatr*, Moscow, 6.6.1947, quoted in *Gledališki list mestnega gledališča*, 1948, p. 91.

Country Girl (1955, 1956) and Lillian Hellman's plays *The Little Foxes* (1950, 1951) and *The Children's Hour* (1955) were performed on different Slovene stages in the fifties and attracted a lot of attention.

It is interesting to note that the Slovene diplomat Joža Vilfan, the Yugoslav representative to the UN, had personal contacts with Hellman and was in correspondence with her in the fifties. Hellman's two plays *The Little Foxes* and *The Children's Hour* clearly reflect her social concerns and were performed with great success in two Slovene theatres, Maribor and the Permanent Slovene Theatre in Trieste, simultaneously. Odets's well-known play *Waiting for Lefty* (1935), although it was never actually staged in Slovene theatres, was quoted in this instance by Slovene critics as a prime example of "socialist drama".²⁶ His other plays performed in Slovenia were discussed along similar lines.

Hellman's play *The Little Foxes* was seen by the critics essentially as one breaking false illusions about "the harmonious peace in a capitalist bourgeois family": "With an extreme brutality, which in its economic logic does not even hesitate to perpetrate the worst of crimes those people (the Hubbard family) are obsessed with the demon of capitalism, they fight and destroy each other in cold blood."²⁷ In the fifties several plays with the subject of war were also put on stage in Slovenia: Irving Shaw's *Bury the Dead* (1954) and Herman Wouk's play *The Cain Affair* (1956).

Slovene productions of Arthur Miller's socially-conscious plays in the fifties should also be mentioned in this context, although he is generally not considered a 'committed' playwright, because they were of essential importance for the development of Slovene theatre proper (*All My Sons*, produced in 1950; *Death of a Salesman*, 1953; *The Crucible*, 1955; *A Memory of Two Mondays* and *A View from the Bridge*, 1956). Arthur Miller's dramaturgy was said to be one of social realism, particularly because of his views on 'social drama'.²⁸ His plays represented a real breakthrough of American drama on Slovene stages.

Slovene critics stressed Miller's indebtedness to the American theatre of the thirties, which in their view grew directly or indirectly out of the Marxist notion of class struggle, but further maintained that in *All My Sons* "he never goes so far as to realize that it is the capitalist mode of production that caused the generational problem between parents and children, the problem of responsibility and patriotism".²⁹ *The Crucible*, however, was seen as a play that settles accounts with McCarthyism and one that is laden with the recognition of social problems.³⁰ The main reproach of Slovene critics was that Miller's plays do represent a reflection of the problems of the capitalist society, a criticism of the American way of life, although one cannot find in them any kind of clear ideological thesis about the

26 Jaro Dolar, "Kobilice: drama brutalnega kapitalizma" ("The Little Foxes: A Drama of Brutal Capitalism"), *Gledališki list*, VI/4, 1950/51, pp. 25-26. Also Vladimir Krajc, "Lillian Hellman: Kobilice" ("Lillian Hellman: The Little Foxes"), *Primorski dnevnik*, 6, 14.3.1950.

27 J. Traven, "Ameriška dramatika in slovensko gledališče" ("American Drama and Slovene Theatre"), *Gledališki list ljubljanske Drame*, 1956/57, pp. 159-166. Also Lojze Filipič, *Živa dramaturgija 1952-1975*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977, pp. 423-437.

28 Arthur Miller, "On Social Plays", published as Preface to his play *A View from the Bridge*. New York: Viking Press, 1955.

29 Jože Tiran, "Arthurja Millerja Vsi moji sinovi" ("*All My Sons* by Arthur Miller"), *Gledališki list SNG Ljubljana*, 5, 1949/50, p. 93.

30 Cf. for example Božidar Borko, "Drama o krizi kapitalistične etike" ("The Drama of the Crisis of the Capitalist Ethics"), *Slovenski poročevalec*, Ljubljana, 17.2.1953.

contradictions of capitalism and the condemnation of the capitalist mode of production.³¹

If American audiences and critics accepted Willy Loman from *Death of a Salesman* as a typical national figure, then the British critics and theatre-goers were definitely not that overwhelmed, for they were perhaps not able to identify with the hero nor with most (anti)heroes of Miller's plays.³² Miller's 'social' plays were much better received in France, where Existentialism was very strong at the time. It is no coincidence that it was Jean-Paul Sartre, who adapted Miller's play *The Crucible* and wrote the script for its film version. In Spain Miller was generally viewed in terms of the strong religious tradition, i.e. as an atheist that depicts some sort of 'mental death', which is present in the United States.

As for the reception of Miller's plays in Slovenia, the production of *All My Sons* in Ljubljana (1950) made the critics lament the fact that 'the socialist theatre' of the thirties was dead. Miller's art was seen as one exposing the contradictions of the American capitalist society, but, the critics regretted, he was not 'a proper revolutionary', because he never explicitly condemned the capitalist mode of production.

The 1953 performance of *Death of a Salesman* was a success and the critics felt that Miller was aware of the existence of deep conflicts in American society.³³ *The Crucible*, staged in 1955, was however considered a monumental drama of Shakespearean dimensions, which boldly settles accounts with McCarthy and his sort.³⁴ It won the sympathy of the Slovene public and critics and showed the changed Slovene taste in theatre, which now insisted on artistic non-thesis thematic complexity and subtle psychological suggestiveness. By 1955 American drama had thus made a name for itself on Slovene stages largely owing to the productions of Miller's plays. According to Slovene theatre critics, they enabled a good insight into the reality of the American society and made a theatre-goer 'socially aware' and think about the basic social contradictions of this society, the crisis of its morals and ethics.

The discussed American 'committed' plays, written in the thirties and performed in Slovene theatres in the period after the Second World War, in the late forties and fifties, show that sociological and socio-political critical interpretations, namely that theatre contains the material which can 'prove' certain 'laws' of social development and reflects current social problems, essentially described American historical 'leftism'³⁵ in terms of the ruling ideology. Such critical views thus often became a manipulating ideological force that largely disregarded the aesthetic value of the staged American plays and have only started to gradually disappear from the early sixties onwards. Also, during that time, with the adoption of a softer socialist socio-cultural policy (especially as the result of the Vidmar-Ziherl debate), quite a few Slovene playwrights and theatre critics became 'cultural dissidents'. For often it

31 Igor Pretnar, "Drama o borbi za človeka" ("The Drama of the Struggle for Man") *Gledališki list Mestnega gledališča*, 1955/56, 9, pp. 257-259; "Ameriška dramatika in slovensko gledališče" ("American Drama and Slovene Theatre"), *Gledališki list ljubljanske Drame*, 1956/57, pp. 159-166.

32 Ivor Brown, "As London Sees Willy Loman", *The New York Times Magazine*, August 28, 1949, pp. 11.

33 Božidar Borko, "Drama o krizi kapitalistične etike" ("The Drama about the Crisis of Capitalist Ethics"), *Slovenski poročevalec*, Ljubljana, February 17, 1953.

34 Lojze Filipič, "Drama našega stoletja" ("The Drama of Our Century"), *Gledališki list*, 1, SNG in Ljubljana, 1955/56.

35 A comprehensive study of this phenomenon can be found in the book by John Patrick Diggins, *The Rise and Fall of the American Left*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, pp. 145-210.

si art that can and does in a given historical context undermine revolutionary cohesion and theology.

Particularly the plays written in the thirties by Hellman, Anderson, Odets and later on also by Miller, helped to forge the Slovene social awareness in the theatre of the immediate post-war era. These, to a smaller or greater degree socially 'committed' or socially aware plays, were, however, often miscontextualized and partly misinterpreted in order to comply with the criteria of the not always explicit Marxist aesthetics. Luckily, this early 'post-revolutionary' stage of cultural development was in the Slovene cultural space comparatively soon replaced by the more tolerant and broader aesthetic critical views, the appreciation of human psychology in the considerations of theatre art and the critical awareness of a given socio-cultural context, which helped to avoid various misinterpretations.

Arthur Miller's plays, although socially highly 'aware', and Tennessee Williams's psychological plays were instrumental in this process, which represented a breakthrough of American drama on Slovene stages. It took place in the early sixties and was significant for the development of Slovene theatre, which was at the time becoming increasingly ideologically 'subversive' and artistically complex. Tennessee Williams's cinematic plays performed in the fifties were extremely popular also because of their film versions (e.g. *A Streetcar Named Desire*, 1952; *The Glass Menagerie*, 1953; *Cat on a Hot Tin Roof*, 1958).

The production of Tennessee Williams's play *Sweet Bird of Youth* in 1961, for example, caused a lively critical discussion as to the Aristotelian purpose of drama as a catharsis, which was in American drama no longer seen as central like in the classical Greek tragedy, for American plays were said to appeal to intellect and to ultimately cause at least some recognition (*anagnorisis*) on the part of the audience. Vladimir Kralj in this light maintained that "while European drama is weak from the intellectual point of view, American drama astounds us with a kind of raw vitality".³⁶ Furthermore, Edward Albee's theatre of the absurd caused a new interest in American drama in the early sixties: *The Zoo Story* was performed in 1962, *Who's Afraid of Virginia Woolf* in 1963, and *A Delicate Balance* in 1964.

If in the United States 'the Literary Left' in theatre production in the thirties represented a 'positive' and 'progressive' value, as much as such labels are deficient and incomplete in themselves, then the role of the immediate post-war 'leftist' (Marxist) theatre criticism in Slovenia, dealing with the stagings of American 'committed' plays written in the thirties, was a rather miscontextualizing one. Arthur Miller's 'social' plays were an exception, and together with Tennessee Williams's plays and Eugene O'Neill's classics came to represent the true value of the American post-war theatre and assured its popularity in Slovene theatres.

The 'revolutionary' post-war theatre criticism represented just a short phase in the development of Slovene theatre of true, original artistic merit, based on axiological criteria, which has on a larger scale, with a significant help of American drama, emerged precisely in the period from the early sixties onwards, thus breaking away from the revolutionary paradigm of appreciating primarily the 'committed' and socially critical value of plays. Thus it has become what it is today: psychologically subtle and suggestive, socially critical, formally innovative, artistically highly complex and original.

³⁶ Quoted in Jože Koruza in Franc Zadavec, *Slovenska književnost 1945-1965: Dramatika ter književna esejistika in kritika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967, p. 299.

SLOVENE POETRY IN ENGLISH: CHALLENGES AND PROBLEMS

Irma M. Ožbalt

Perusing slim, often bilingual editions of Slovene poetry in English, published on both sides of the ocean between 1954 and 1993, one inevitably has to ask: who are these elegant books for, who will read them? Editors and translators seem to have anticipated this question, and some of them define the purpose of their endeavour in longer or shorter introductions to their selections and/or anthologies.

The editors of the selection from Prešeren's poetry in 1954 clearly state: "... until now only a few isolated poems by (Prešeren) have been accessible in English. Consequently, a publication of this kind may help to fill a distinct gap for lovers of poetry and for students of literature in general,"¹ thus defining their target audience as two distinct groups of readers: those who read poetry for nothing else but pleasure, and the scholars who would study Slovene poetry and assess it in the context of world literatures.

In the Preface to his monograph on Prešeren, in which he interprets rather than translates Prešeren's poetry, Henry R. Cooper explains that he aims at about the same two groups, defining them as the majority who knows "nothing or almost nothing about either the man or his poetry," and "those who come to this book with some or much knowledge of the poet and his oeuvre."²

In the "Introduction" to his translation of Prešeren's *Baptism on the Savica*, the same author gives an additional reason for undertaking his task: "... to elucidate a central text of Slovene culture by making it accessible to readers of English,"³ aiming at the world audience who should be acquainted with Prešeren's *Baptism* to the same extent it is familiar with e.g. Milton's *Paradise Lost*.

Tom Ložar anticipates not two, but four audiences for his bilingual volume of Kocbek's poetry; he separates them into "Lovers of Poetry," "those who know a little Slovenian and a lot of English," "those ... who know more Slovenian than English," and finally "those fascinated, perhaps newly, by Central and Eastern Europe."⁴

The choice of the original texts thus depends on the translator's anticipated audience, or, commercially, on the buyers of his book. What options does he have? This question was amply discussed in Rado L. Lenček's paper "On the Options of

1 W.K. Matthews & A. Slodnjak: *Selection of Poems by Francè Prešeren Translated from the Slovene*, Oxford, Basil Blackwell, 1954, Introduction

2 Henry Ronald Cooper, Jr.: Francè Prešeren, Boston, Twayne Publishers, 1981, Preface.

3 Ni teksta za opombo!

4 Edvard Kocbek: *Na vratih zvečer - At the Door at Evening*, translated by Tom Ložar, Dorion (Quebec, Canada). The Muses' Co. - La Compagnie des Muses, 1990, p. 7.

the Poetry of a Small Nation."⁵ His conclusions are: if a translator wants to invite the attention of an international audience, he has to base his choice of poems, written in an unknown language, first, on their quality, i.e. on the formal perfection and the value of each poem's message, and second, on their specificity. This means: each poem has to offer the international audience something new, either present a known theme or an often expressed idea in a novel, fascinating way, or introduce new motifs, feelings and thoughts, based on the socio-historic experience and cultural tradition of a particular ethnic unit. An anthology, or a selection of poems by a single author, should - in addition to the above - endeavour to choose poems which define each individual poet as unique, different from all the others, the poems that illuminate him in his most striking aspects. In other words: the poetry that deserves a role on the world stage should be at the same time national, typical for the land in which it was conceived, and international, in that its human appeal reaches the ultimate boundary of universality.

These considerations, unfortunately, have not always determined the choice in the translations of Slovene poetry in the last forty years.

After determining for whom and what to translate, the translator has to decide how he is going to proceed, i.e. what method he would use. There have been many discussions and polemics on the theory of poetic translation, the attitudes toward it having been defined according to the relative importance given to the source and target texts. At one extreme, translators view the original poems as little more than the source of themes and styles, which they adapt at will; at the other, there is Nabokov's view that the only true translation is the one he calls literal, i.e. the one rendering, as closely as the associative and syntactic capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Somewhere between the two extremes there is the so-called "creative translation," in which the translator's creativity is respected and is in a delicate balance with the creativity of the source author.

The editors and translators of Slovene poetry do not mention to which theory they subscribe, except Ložar, who declares that he is "of the Nabokovians." It seems that they simply undertook their task (or chose a poem close to their heart) and executed it according to their individual abilities and tastes, with vastly different results. These, of course, depended on who the translators were, and with what qualifications they approached the challenge.

The demands on a translator are daunting. The most essential, and yet the least achievable among them is his absolute mastery of both languages. This comprises not only the easy and natural application of grammar rules and fluid manipulation of the idiom in both the source and the target languages, but also - very often - the knowledge of a particular jargon or a dialect with all its sub-cultural connotations. In addition to that, the translator must possess a sharp ear for the sound effects, which play such an important part in conveying images and feelings in Slovene poetry. Finally, a translator of poetry must be a poet himself; without this quality, he performs a valuable task of transmission and interpretation, but not that of translation, which demands co-creation.

The following analysis tries to point out to what extent the translators of Slovene poetry in some publications between 1954 and 1993 succeeded in their work.

5 Rado L. Lenček: On the Options of the Poetry of a Small Nation, *Slovene Studies I* (1979), 4-13.

1. POEMS BY FRANCE PREŠEREN, 1954 (1969)

The selection of poems by France Prešeren, which was first published in 1954, was a product of collaboration between two editors, W.K. Matthews and A. Slodnjak. It aims at both, the lovers of poetry and the students of literature, and comprises most of the poet's representative work. The complete "Wreath of Sonnets," a couple of "Sonnets of Love," four post-"Wreath" sonnets, five "Sonnets of Unhappiness," and two "Gazelles" offer a researcher ample examples of Prešeren's mastery of complicated literary forms, of his complex metaphors, and of his philosophical speculation based on his extensive knowledge of world history, literature and mythology, as well as on the socio-cultural and historic events that have shaped his own nation's heritage and temperament. Other poems, such as those on the theme of unrequited love ("Commands," "Mariner," "Forsaken," "Lost Faith," "To Stargazers") or on socio-philosophical meditation ("To the Poet," "A Farewell to My Youth," "Memento Mori," "The Minstrel") offer pure esthetic enjoyment to any lover of poetry, due to their music, pathos and, often, playfulness.

The lion's share of these translations (16) was undertaken by Janko Lavrin, half of them being the product of his collaboration with W.K. Matthews - a successful combination of a native speaker of Slovene and a native speaker of English. The greatest feat, the translation of "A Wreath of Sonnets," however, was accomplished by V. de Sola Pinto, who contributed also some other translations. Other translators (Paul Selver, Griša Koritnik, Monica Partridge, Kenneth Matthews, Gloria Komai) contributed one to three poems each. All of these translators seem to adhere to the school of literal translation, although they sometimes opt for freer, poetic co-creation. They try to convey the form of each poem faithfully and give its contents with varying, generally very good, even excellent results.

A - Form

The metric scheme of the original poem is mostly left intact. There are, however, a few cases where the verse form is changed quite extensively. For example: In the "Unmarried Mother" the original dactyls and trochees are replaced by iambic tetrameters, which, nevertheless, still convey the smoothness of the original rhythm. The same meter replaces trochaic tetrameters in "The Forsaken," while the seven-foot trochaic verses in the first "Gazelle" are shortened into hendecasyllabic pentameters. In "The Minstrel" the original trochaic verse is changed into iambic. - The length of stanzas, the rhymes and their order are nearly always retained. Most of the time, however, the feminine rhymes of melodious Slovene give way to the masculine rhymes of the monosyllabic English vocabulary. This changes the original hendecasyllabic verses of Prešeren's sonnets into iambic pentameters. It also causes the verses to sound less melodious, more stilted, even when the translation is poetic in its vocabulary and metaphors.

It is interesting that the staccato repetition of the monosyllabic Slovene "tjè" at the beginning of five lines of the fifth "Sonnet of Unhappiness," which sounds like the hammering of nails into a coffin and conveys the feeling of despair and terror, is not imitated in the translation. Contrary to the usual masculine rhymes, we find here the polysyllabic "yonder," and even that is repeated only twice.

It seems that the translators cannot overcome the challenge of the verse where the message and atmosphere depend on the acoustic effects of Slovene sounds. Thus, e.g. in the poem "To the Poet" the translator does not hear, or is unable to

achieve, the gradation of distress created by Prešeren's order of vowel sounds from -a -e -i -o to the final -u, even though he keeps the same form of verse and stanzas, as well as the same order of rhymes. The problem of sound, as well as that of vocabulary, also robs "The Master Theme" sonnet of the "Wreath" of its all-important acrostic, which is so vital for the comprehension not only of Prešeren's virtuosity but also of his desperate courage.

In spite of such details, the translators nearly always succeed in meeting the challenge of the formal complexities and precision of Prešeren's poetry. They are not always equally successful in conveying its message.

B - Contents

Dealing with the richness of Prešeren's ideas, images and allusions, the translators often relinquish the demands of literal translation in favour of co-creation. Changes and deviations from the original generally stem from the translator's misinterpretation of a particular idea or metaphor, or from the lack of his intimate knowledge of Slovene history, folklore, or language intricacies. Few of these changes are purely artistic.

Some of them involve semantics. Misunderstandings or misinterpretations of vocabulary can sometimes destroy, or at least obscure a metaphor, and in some cases convey a completely wrong message. Here are some examples:

In the poem "To the Poet," "kragulj, ki kljuje srce," is not translated as *hawk*, but as a "vulture that seizes heart for its prey," making the metaphor less visually shattering. - In "Parting Words" the adjective *žal-i*, meaning *offensive, reproachful*, is confused with *žalosten*, and the line "žal besede v ustih ni" is translated as "Hear no sadness in my voice." - In "Lost Faith" the noun *život* is replaced by a vague *you*, and the verse "Život je tak, roké, nogé / so, kakršne so pred bile" becomes "You are unchanged, your hands and feet / Are still as skilful and as fleet," the second line added in order to produce the rhyme. - In "Mariner" the verses "Po zemlji varno hodi, / moj up je šel po vodi," translated as "Farewell, you earth-bound daughter, / My hopes are swept by water," show a misunderstanding of two Slovene idioms: *moj up je šel po vodi*, which simply means *I've lost all hope*, and *po zemlji varno hodi*, which is an idiom, expressing farewell wishes and has nothing to do with *earth-bound*. - In the same poem *jadra* is translated as *masts*. - In the "Unmarried Mother" the possessive pronoun *moji*, which in Slovene means *my family*, is translated as *my friends*. This seemingly minor slip is an example of how the lack of familiarity with the idiom and usage of the source language can distort the message of the original. - In the poem "The Minstrel," *kos*, which means *blackbird*, is translated as *thrush*, the bird called *drozg* in Slovene. - Translators of Prešeren's, as well as other Slovene poetry, misunderstand the word *roža / rož'ca*, translating it as *rose*. Yet, while in rare cases *roža* can mean *rose*, it nearly always means *flower*, while the rose is called *vrtnica* in Slovene. In its diminutive form, *rož'ca*, it always means a flower, be it in daily conversation, in folklore or in Prešeren. Thus, in the 14th sonnet of the "Wreath," the verse "ko rože, kadar mine zima huda" should not have been translated as "Like roses when the winter's passed away." An indication that the poet talks about humble wild flowers can be found in other verses of the same sonnet, referring to bees, shepherds, nightingales and "natura cela."

Semantic errors, however, are responsible only for minor deviations from the original. There are other changes, sometimes major, which occur because of the translator's striving to fulfil the formal demands of a particular verse, or because of

omissions and additions to the original, which can sometimes involve a simple adjective or adverb, and sometimes syntactic restructurings, involving the change of the subject in the sentence. Sometimes the translator misunderstands the original, sometimes he manipulates it consciously. As a result of these alterations, the translated poem can convey a slightly different message or take away from the sharpness of an original metaphor. The examples are numerous.

In the 12th sonnet of the "Wreath," the lines "Tak' blizu moj'ga bi srca kraljice, / bi blizu tebe, sonca njih, dobile / moč kvišku rasti poezij cvetlice," translated as "If my poetic flowers in sunlight grew, / They'd live again and freshly thrive ere long / For you, their queen - the blossoms of my song," sound poetic, close to the original, yet, by skipping the phrase "tebe, sonca njih" they fail to relay the metaphor: *you* are the sun that gives life to my poems.

The refrain in "Commands," which in the original is repeated four times unchanged, differs in every stanza of the translation. - In the same poem, the last stanza is translated very freely, even if poetically; the lines "Al' srce mi drugo ustvari, / al' počakaj, da to bit' / v prsih neha - Bog te obvari! / pred ni moč te pozabit", given as "Change my *poor* heart for a *neighbour's* / Or endure till it grows cold - / Until then *vain are your labours* / Since your image I must hold," omit the farewell phrase "God be with you!" and thus fail to convey the tenderness, forgiveness and goodness of the poet's nature. The added sentence "vain are your labours" originates from the translator's knowledge of Prešeren's life-style, not from the poem itself.

In "Parting Words" the third stanza does not reflect the poet's resignation verging on cynicism. Instead of translating the lines "saj ni pred bilo veselo, / ko se zate je unelo, / naj ne bo prihodnje dni!" as: "my heart had not been happy before I met you, so let it be unhappy in the future, too," the translator says something quite different: "If the present can't refashion / All the sorrows of my passion, / Can the future be more kind?"

In "Lost Faith," the last lines "Srce je moje bilo *oltar*, / pred *bogstvo* ti, zdaj lepa stvar," in which the poet conspicuously underlined the three key words, are translated as "This heart was once an altar flame: / My goddess then - now but a name." The stark contrast between a goddess and a beautiful object - sculpture, which is the very core of the verse, is lost. No flame is mentioned in the original, either.

In the poem "Where Now?" some metaphors and images are added, and the order of some verses reversed: "val morja" becomes "wild horses of the sea," "oblak neba" "the scudding clouds' wild company," "drvi jih sem ter tje vihar" is expanded into "scouring the plains of earth and sky." The whole effect of the original image of aimless drifting is changed into a ferocious force injuring everything in its path. The translation of "da pred obličje nje *ne smem*" as "Never again I'll see her eyes" omits the prohibition implied in the original verb; "kjer bi pozabil to *gorje*," rendered as "In which I could forget her face," arbitrarily changes the object of the verb from the poet's miserable fate to his lover's face.

In "Mariner" the lines "Pri Bogu sem obljudil, / da pred bom *dušo* zgubil, / ko nehal te ljubiti," rendered as "That I would perish rather / Than sacrifice my love," are watered down by the omission of *soul*. The poet's desperate pledge that he would sooner forfeit his soul, his eternity, than stop loving his girl, is lost. - The last image in the same poem, "morja široka cesta," is translated simply as *sea*. - In the lines "obrazov njih lepota, / sneg beli njih života / zmotila nista me," the translation

coyly omits the mention of the white body (breasts), concluding the stanza with a pedestrian "Their charms, alluring graces / Left me completely cold." The idea that the mariner did not succumb either to fair maidens' beauty or to sirens' physical charms and his own passion, is lost.

In the "Unmarried Mother" both lines, "vendar presrčno ljubim te" and "vedno bom srčno ljubila te," are translated as "with all my heart I love you so," thus missing the young mother's pledge for the future. - The translator also adds the sex of the baby, which is not mentioned in the original: "dete ljubo, dete lepo" becomes "My baby dear, my darling son." - The omission of *sam* in the line "on, ki je sam bil ljubi moj," given as "And he who was my own true love," robs the poem of its emphasis on the tragic detail that this unmarried mother only had one lover, and that he deserted her in her time of need.

The poem "Forsaken" is translated quite loosely. Important nuances that give the original its fragile beauty are left out, images and ideas are either misunderstood or added. The third line of the third stanza is completely changed. "(Da prisegel, si obljudil, / da boš mene samo ljubil, /) da ne boš ti druge snubil," in translation ends as "... and change your ways unruly," a promise not mentioned in the original. - The simple line "(da srce) nikdar več ne bo veselo" is expanded into a lovely image: "... you can shatter / This heart of mine and scatter / My days like leaves grown sere." - The tragic resignation that concludes this poem, "Bog men' uro daj posledno / prej, ko gresta pred oltar," is translated as "... and speed the hour / That brings me to my bier," omitting the girl's specific plea: please, let me die before their wedding day!

In the poem "In Memory of Andrey Smolè," the phrase "take zdravljice" is amplified into "toasts bitter and galling," while the proper name in the line "bolj'ga srca ni imela *Ljubljana*" is omitted. The translation loses the authenticity and flavour of the original and sounds quite prosaic: "There was no one half so good in *our city*." The translator also misses the idiom "Človek dobrega srca," which means "a generous man." A similar omission appears in the line "*kranjski* v obupu zapustil si svet," which is given as "*Your native country* you left in despair."

Erasing specific geographical and socio-historical references in Prešeren's poetry violates their intent and their firmly defined position in space and time. Omission of such references does not give a poem a more universal appeal; it only waters it down and one might even say, displays shyness bordering on servility towards the mighty world beyond the boundaries of Slovenia. Such omissions are numerous throughout the volume, and are especially glaring in the sonnets.

In the *Gazelle I*," the line "v nji bom med *slovenske* brate sladki glas zanesel" is translated as "Let *my countrymen* hear." - The first "Sonnet of Love" has most likely not been translated exactly because the omission of historical and geographical names (Metulum, Ljubljana, Sisek, Kolpa, Kranjci) would render it pointless. - In the second sonnet of the same cycle, "*Ljubljana*" and "*ljubljske* gospodične" become "*our city*" and *its beauties*. - In the "Prologue to A Wreath of Sonnets," which so precisely explains the location of Prešeren's first, crucial encounter with Julija, the line "po cerkvah tvojih hodil sem, *Ljubljana*" is given as "... I strolled ... *the city churches*." - In the sixth sonnet of the "Wreath" the line "le tujke so častile *Kranjcev* množ'ce" reads "While foreign beauties won both heart and hand ... in *our land*." - The translation of the seventh sonnet skips "*Kranja*" again, and in the eighth "boj *Vitovca*" is lost in the line "With woes our history is deeply lined," although Samo, Pepin and the Turks are mentioned.

The use of general terms instead of proper names is also found in the sonnets in which Prešeren used examples from classical mythology. Thus, the lines in the fourth "Sonnet of Unhappiness," "ak bi imel *gigantov* rok stotero, / ne spravi vkup darov potrebnih *Pluta*" read "Although he had a hundred *mighty* hands, / Would vainly strive for *riches* here below," which gives a different undertone to Prešeren's idea.

The selection of Prešeren's poems is furnished with some explanatory notes; it would have been easy to add a few more, which would explain proper names, historical and geographical, allowing the translations to convey Prešeren's deep involvement with the concerns of his era and his homeland, as well as his extensive knowledge of world history, literatures and mythologies. The problem of names, of course, was only one of the challenges the translators encountered in Prešeren's sonnets. There were many others. The translators dealt with them in different ways.

In the fifth "Sonnet of Love", the line "Nobena me še ni deklet ljubila" is arbitrarily translated as "Instead of loving, women did but grieve me." Prešeren does not say either here or anywhere else that women pitied or grieved him. - The translation of the first line in the first sonnet of "A Wreath of Sonnets," "Poet tvoj nov Slovincem venec vije," translated as "A Slovene wreath your poet has entwined," fail to convey the all-important message that the "Wreath" was created not only for Julija but also as a present to all Slovenes; "a Slovene wreath" simply means that it was written in Slovene, thus making the adjective pointless. - The line in the second sonnet "ko mi na zgodnjem grobu mah porase," translated as "When moss shall grow upon my tomb forlorn," misses the poet's prophetic vision of his early death. - "Mokrocveteče rož'ce poezije" in the third sonnet, are wrongly interpreted as "These tear-stained flowers of a poet's mind." Prešeren talks about the pale, inferior quality of his poems-flowers inspired by his unrequited love for Julija, not about his tears. - In the fourth sonnet, a whole, very nice metaphor is added to the line "kjer seje zdaj ljubezen elegije," which is translated as "... Love is sowing there / Sad elegies each with my longing signed." In the same sonnet, the line "... V oknu domačije / ne da te najti ... sreča kriva," suggesting that the poet often passes by Julija's home, trying in vain to catch a glimpse of her in a window, is translated as "I seek in vain at home." This creates the wrong idea that Prešeren tried to visit Julija at her home - which is inconsistent with the proud poet's character and with the social conventions of his time.

In some cases the translation is not incorrect; it simply fails to transmit the intensity of the feeling displayed in the original, or is just less poetic. Such are the lines in the fifth sonnet of the "Wreath," where the original lines "kjer vsa v pogledu tvojem skrb umira, / vseh bolečin se pozabljevost pije," are given as "Where all the cares of this world are at rest / And sweet oblivion follows close behind," - a very prosaic translation. - The point of the "Epilogue to 'A Wreath of Sonnets'" is destroyed by the misinterpretation of the legend on which the whole simile rests. In the phrase "žlahtnič trde glave," the qualifier "*trde glave*" is translated as "simple-hearted;" the verb "*ni znal*," i.e. the fact that the youth was not intelligent enough to learn more than the beginning of "Hail Mary," is omitted. Thus, the legendary rose with petals inscribed with these two words does not follow logically, and neither does the parallel with Prešeren's use of Julija's name in the acrostic of the "Wreath." The lines stating that the youth "Pledged to a vow, like any saintly brother / To worship ... the Savior's mother" are an arbitrary substitution and an addition to the original.

To do justice to the "Sonnets of Unhappiness," the translation should reflect concrete data of Prešeren's life in the way they are shown in the original. Instead, vivid detail of daily life in the poet's native village, as well as allusions to his own experiences, are watered down with generalities, omissions and additions. Thus, the verses "My house, my fertile fields, and all my own / Protected by our patron, good St Mark," omit the mention of fire, hail and wheat, and replace "bližnji sosed" with "our patron." - In the third "Sonnet of Unhappiness" the simile comparing an oak smitten by a mighty blow of a winter storm and the poet, is made less stark by stating that the poet is receiving "blow on blow," which suggests a repeated action of the verb, while in the original the perfective verbs "trešne" and "telebi" suggest only one blow. - The problem of the verbal aspect also affects the fourth "Sonnet of Unhappiness," where the verse "Komur je sreče dar bila klofuta" refers to only one strike of misfortune, while the translation, "he who from fate receives but blow on blow," again suggests repeated action. The last triplet of the same sonnet fails to paint the dramatic images of the original. The lines "šele v pokoju tihem hladne hiše, / ki pelje vanjo temna pot pogreba, / počije; smrt mu čela pot obriše," are given as "And only in the quiet, cold abode, / Which after weary life's span is decreed, / Will death relieve him of his toilsome load." The verses read beautifully, but the gloomy image of a funeral and the peaceful image of Death wiping sweat off the dead man's brow, are lost.

It seems that the translators of the "Sonnets of Unhappiness" opted for poetic co-creation rather than for literal translation. The result is sometimes very poetic, but the authenticity of Prešeren's verse is lost. The second quatrain of the fifth sonnet in this cycle is a good example of such translation. Prešeren's verses "ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta, / ki pelje nas iz bolečine mesta / tjè, kjer trohljivost vse verige zgrudi" are translated as "Oh happy road, O key to our endeavour. / You lead us where mortality shall sever / Life's chains and free us from these pains of hell." "Vrata," "bolečine mesta," "trohljivost" are skipped, and "our endeavour" and "pains of hell" added. The shattering image of decay gnawing at chains is replaced by a gentler metaphor of mortality undoing the chains.

In "Memento Mori" the descriptive line "Kaj znancev je zasula že lopata!" is weakened into "And numerous the friends interred for aye." The metaphor "da smrtna žetev vsak dan bolj dozori" is compressed into the phrase "looming death," the verse then completed with an addition: "as one made sorry," which accomplishes a rare feminine rhyme, mori - sorry.

The challenges that confront the translators of Prešeren's poetry are numerous. They range from linguistic and formal demands to the problems concerning an intimate knowledge not only of Prešeren's life and his position in Slovene culture but also of Slovene history, geography and folklore, as well as of world literatures and mythologies. Some problems concerning the sounds of Slovene language used as a mood-creating poetic device seem to be insurmountable.

Most translators of this selection show great respect for the original poems, no matter which theory of translation they subscribe to. The result of their labour is a sample of Prešeren's work that the Slovenes can proudly present to the world and that enables Slovene literature to claim its rightful position among literatures of mightier nations.

SUMMARIES IN SLOVENE

UDK 003.26:76:929 Dürer A

Tine Kurent

POLIEDER NA DUERERJEVI MELANHOLIJI

Najpomembnejša gematrična sporočila Duererjevega bakroreza MELENCOLIA EINS so skrita dvakrat. Na kristalu vidimo, da sta odsekana le dva vrhova, ne vemo pa, da je na skriti strani odsekan še eden. Že s tem sta Duerer in Agrippa ustavila večino tistih, ki so poskušali decifrirati njuno kompozicijo. Toda če znamo pogledati še na skrito stran poliedra, ni več težko prešteti, da ima telo 9 ploskev, 21 robov in 14 vrhov. Prafaktorji naštetih števil so 2, 3 in 7, ali z drugimi besedami gematrično število 237. Gre za eno najpogostejših gematričnih cifer; rad jo je vgrajeval v svoje kompozicije tudi arhitekt Jože Plečnik. Duerer in Agrippa sta s številom 237 zapisala številna sporočila in misli, katerih najbolj zanimiva je Aristotelovo vprašanje, zakaj so tisti možje, ki se ukvarjajo s filozofijo, politiko, pesništvo in umetnostjo tako melanholični. (*Problemata*, 30,1)

UDK 830.09-13"11/12":711.424

Anton Janko

MESTO V DVORSKI EPIKI

Dvorsko, se pravi viteško pesništvo, ki je v nemškem jezikovnem prostoru zacvetelo v 12. in zamrlo v 13. stoletju, je produkt literarnega udejstvovanja tankega družbenega sloja, *viteštva*. V času enega samega stoletja, ko sta vladala oba velika štaufovska cesarja, Friderik I. Barbarossa in Friderik II. (tim. *stupor mundi*), je viteštvo odigralo svojo zgodovinsko vlogo tudi na kulturnem področju. Predstavniki tega družbenega sloja so tudi stvaritelji viteške lirike (*Minnesang*) in velikih viteških epov. V pričujočem sestavku avtor poskuša ugotoviti, kakšno vlogo v viteški epiki igra *mesto*, ki ravno v tem času začenja ponovno vstajati iz ruševin, prebivalstvo v njem pa se že uveljavlja kot nova pomembna družbena moč. Pričakovali bi, da bodo viteški pesniki to opazili in v svojih delih tematizirali. Vendar do tega ne pride. Mesta, ki jih nemški dvorski epiki omenjajo nosijo pogosto povsem fiktivna imena, ki jih geografsko ni moč opredeliti, v primeru pa, da gre za imena znanih mest antične proveniencie ali pa za konkretna srednjeveška izpričana imena, služijo le kot kulisa za osebno zgodbo junakov, ki jih pisatelji upodabljajo. Odgovor na vprašanje, zakaj je to tako, je najverjetneje iskati v dejstvu, da viteški pesnik kot predstavnik svojih stanovskih interesov problemov mest in njihovih prebivalcev ne vidi in jih zaradi tega tudi ne tematizira. Dodatno razlago za takšno stanje odkrivamo tudi v dejstvu, da so se vitezi ravno v tem času dokončno

integrirali v plemiški sloj in so svoj stan v idealizirani podobi poskušali tudi resnično spraviti na višjo kulturno in etično raven. Niso slutili in tudi niso mogli vedeti, da bo njihova *zgodovinska ura* trajala tako malo časa.

UDK 840.09:929 Rutebeuf

Miha Pintarič

RUTEBEUF MED CERKVENO IN TRGOVSKO DOBO

Avtor podaja kratko analizo poezije francoskega pesnika Rutebeufa (druga polovica XIII. stoletja). Ugotavlja, da je razcepljenost njegovega pesniškega jaza značilna za dobo, ki ji J. Le Goff pripisuje začetek procesa subjektivizacije religioznega življenja. Temu procesu ustreza rojevanje zavesti o posamezniku kot neodvisni (fizični) entiteti, kar bo kmalu usodno za srednjeveški (platonistični) univerzalizem. Rutebeufov pesniški jaz je razcepljen med duhovno in materialno ustvarjalnostjo, med cerkvenim in trgovskim časom (kakor bi dejal Le Goff), skratka, med dušo in telesom, ki si v njegovi dobi prvič usodno stojita nasproti: duša sicer še vedno prevlada nad telesom, a le navidezno in nič kaj prepričljivo, kar že nakazuje nadaljni razvoj francoske srednjeveške poezije (Villon, Chartier, Charles d'Orléans).

UDK 860 Cervantes Saavedra M.d. 7 Don Quijote .06

Stanislav Zimic

BREZNO NEZAUPANJA V NOVELI O NESRAMNEM RADOVEDNEŽU (D. Quijote, I, pogl. 32-35)

Študija prikazuje tragične posledice branja italijanskih novel, v katerih je na komičen način prikazan neinteligentni soprog, ki ga vara njegova žena s hišnim prijateljem. Anselmo, glavni junak Cervantesove pripovedi, ki ob branju italijanskih novel in svojih lastnih mladostnih izkušenj ne zaupa svoji ženi Camili in ji v dogovoru s svojim prijateljem Lotariom nastavlja pasti, da bi jo preizkusil. Bolestna ljubosumnost moža privede njegovo sicer krepostno ženo in zvestega prijatelja do nezvestobe, ki je nista načrtovala in jo obžalujeta ter tako postaneta tragični osebnosti. Ko končno tudi mož spozna, da je po lastni krivdi zabredel v nesrečo se s tem zaključi krog tragičnih figur v tej pripovedi, v kateri lik Anselma s svojim odzivom na branje književnosti spominja na lik Dona Quijoteja.

UDK 860 Cervantes Saavedra M.d. 7 Don Quijote .06

Ludovik Osterc

EPIZODA S PASTIRČKOM ANDREJEM IN NJENI KOMENTATORJI

XVI. in XVII. stoletje sta bili stoletji ekonomskega in moralnega propadanja Španije: množice so živele v hudi bedi, pod despotsko vladavino. Vse to je čutil tudi Cervantes na lastni koži in izrazil v svojih delih. Don Quijote je na poti skozi gozd naletel na gospodarja, ki je pretopal svojega pastirja privezanega na drevo ter mu ni hotel izplačati zaslužnega plačila. Don Quijote zahteva od gospodarja, da pastirja osvobodi in mu izplača denar. Toda ko Don Quijote odide, nadaljuje gospodar s

pretepanjem in ne da pastirju denarja. Dosedanji kritiki so vrednotili ta prizor kot ironično obdelavo snovi zajete iz viteških romanov. Značilno pri tem pa je to, da skoro vsak kritik opozori na kakšno drugo sceno, kar dokazuje, da resnični literarni izvor tega prizora pri Cervantesu ni z gotovostjo ugotovljen. Povest je v resnici popolnoma realistična, brez tipičnih quijotskih fantazijskih primesi. Don Quijote deluje quijotsko kadar je v resničnosti neka kontradikcija, ki ga sili, da tako ukrepa. Don Quijote ravna popolnoma naravno, ko rešuje dečka, in nerealno, ko zaupa dani besedi lopova. V tistem delu teksta, kjer nastopa Don Quijote kot fantast, govori v antikiziranem jeziku.

UDK 820(73).09-2"193":792.02(497.12) "1945/'95"

Igor Maver

AMERIŠKA DRAMATIKA 'ANGAŽIRANEGA DESETLETJA' V SLOVENSKIH GLEDALIŠČIH

Študija se osredinja na raziskavo zapoznelih uprizoritev ameriških 'angažiranih' dram iz tridesetih let v slovenskih gledališčih po drugi svetovni vojni, t.j. predvsem v poznih štiridesetih in petdesetih letih. Opozarja na dejstvo, da so le-te bile s tedaj veljavnega ideološkega stališča često napačno interpretirane v drugačnih povojnih družbenozgodovinskih okoliščinah v Sloveniji. Gledališki kritiki obravnavanega obdobja so v njih videli oz. želeli videti predvsem kritiko kapitalizma ter poudarjali njihovo radikalno družbeno kritiko in angažiranost, pri čemer so zanemarjali njihove estetske razsežnosti. Taka kritiška gledanja so v začetku šestdesetih let že skoraj povsem izginila, saj se je izvorno slovensko gledališče začelo izraziteje razvijati neodvisno od povojne revolucionarne paradigme in kriterijev marksistične estetike ter postalo tako kakršno je danes: psihološko poglobljeno, družbeno kritično, oblikovno inovativno in umetniško izvorno ter kompleksno. V tem procesu so pomembno vlogo odigrale številne uprizoritve Tennesseeja Williamsa in Arthurja Millerja v petdesetih letih, ki jih študija prav tako obravnava.

UDK 886.3.03-1=20

Irma M. Ožbalt

SLOVENSKA POEZIJA V ANGLEŠKIH PREVODIH: IZZIVI IN PROBLEMI

Angleški prevajalci slovenske poezije so se zavedali problema bralcev te poezije. Delili so jih med tiste, ki jih zanima poezija kot taka, in bralce, ki hočejo ob tej poeziji ugotoviti mesto slovenske književnosti v okviru svetovne literature. Študija prinaša v svojem prvem delu, ki ga objavljamo v tem letniku revije, analitičen pregled metričnih in drugih oblikovnih, kot tudi vsebinskih problemov, ki se javljajo v zbirki angleških prevodov poezije Franceta Prešerna iz. l. 1954 (1969).

CONTENTS OF VOLUMES I-XXV

VOLUME I (1968):

JANEZ STANONIK: Lonfellow and Smolnikar

RONALD GOTTESMANN: Louis Adamic and Upton Sinclair: The Record of a Friendship

MIRKO JURAK: English Poetical Verse Drama of the Thirties: Revision and Alteration

BREDA CIGOJ-LEBEN: Aperçu critique sur la critique littéraire française au XIX siècle

VOLUME II (1969):

MIRKO JURAK: The Group Theatre: Its Development and Significance for the Modern English Theatre

META GROSMAN:Scrutiny's Review of I.A. Richard's Works

KAJETAN GANTAR: Colomoni Segen als ein später Nachklang der solomonischen exorzistischen Tradition

BREDA POŽAR: Anastasius Grüns unveröffentlichte Übersetzungen slowenischer Volkslieder

VOLUME III (1970):

JANEZ STANONIK: Ruskin's Theory of Literature as Communication

DARKO DOLINAR: Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons

STANISLAV ZIMIC: El Persiles como critica de la novela bizantina

DUŠAN LUDVIK: Die Eggenbergischen Hofkomödianten

VOLUME IV (1971):

DUŠAN LUDVIK: Die Chronographie und Topographie der Innsbrucker Komödianten (1632-1676)

MILOŠ DJORDJEVIĆ: Grillparzers Begegnungen mit den Südslawen

JANEZ STANONIK: The Sermon to the Sharks in Moby-Dick

TOMAŽ LOŽAR: E.E. Cummings: The Poem as Improvisation

VOLUME V (1972):

MARJETA VASIČ: Les Vues esthétiques d'Albert Camus

BERNARD JERMAN: The Death of Tennyson

DRAGO GRAH: Bänkelsängerische Elemente in Döblins "Berlin Alexanderplatz"

DUŠAN LUDVIK: Edlinge, Edlingen, Edlinger

VOLUME VI (1973):

JANEZ STANONIK: Althochdeutsche Glossen aus Ljubljanaer Handschriften
DUŠAN LUDVIK: Mhd. Schiffband
BREDA POŽAR: Frederick Baraga and His Book on the Manners of American Indians
ALOJZ JAVORNIK: John Boynton Priestley in Slovenia

VOLUME VII (1974):

FREDERICK M. RENER: Zur Übersetzungskunst im XVI. Jahrhundert
WOLFGANG HELD: Die Wünsche des Esels: Wahrheit und Moral in G.C. Pfeffels Fabeln
DUŠAN LUDVIK: Zur Mhd. Laut- und Wortgeschichte der Steiermark
STANISLAV ZIMIC: El tema del Rey Rodrigo en un poema esloveno
MIRKO JURAK: Louis MasNeice and Stephen Spender: Development and Alteration of Their Plays Written for the Group Theatre

VOLUME VIII (1975):

STANISLAV ZIMIC: El libro de Caballerias de Cervantes
DUŠAN LUDVIK: Zur Chronologie und Topographie der "alten" und "späten" englischen Komödianten in Deutschland
BERNARD J. JERMAN: The Victorian Way of Death
MARIJA ŽAGAR: L'Evolution des personnages retouchés pendant 56 ans par Paul Claudel dans La Jeune fille Violaine et L'Annonce faite à Marie

VOLUME IX (1976):

ERIC P. HAMP: On the Celtic Names of Ig
LJILJANA BABIĆ: Walt Whitman in Yugoslavia
VELIMIR GJURIN: Semantic Inaccuracies in Three Slovene Translations of King Lear

VOLUME X (1977):

META GROSMAN: T.S. Eliot on the Reader and Poetry
BERNARD J. JERMAN: The Death of Robert Browning
STANISLAV ZIMIC: El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro in Pedro de Urdemalas de Cervantes

VOLUME XI (1978):

LENA PETRIČ: Carl Snoilsky och Slovenien
DRAGO GRAH: Das Zeitgerüst in Döblins Roman Berlin Alexanderplatz
JERNEJA PETRIČ: Louis Adamic as Interpreter of Yugoslav Literature
TOMAŽ LOŽAR: The Little Journal of Kenneth Patchen
ERIC P. HAMP: Further Remarks on the Celtic Names of Ig

VOLUME XII (1979):

STANISLAV ZIMIC: El Juez de los divorcios de Cervantes
RADOJKA VREČKO: Time, Place, and Existence in the Plays of Samuel Beckett
MARIJA BOLTA: Some Problem Areas for Slovene Students of English
ERIC P. HAMP: On Ljubljana OHG Glosses

VOLUME XIII (1980):

- TINE KURENT: The Modular Composition of King Arthur's Table Round
LUDOVIC OSTERC: La guerra y la paz según Cervantes
STANISLAV ZIMIC: El labirinto y el lucero redentor
KENNETH RICHARDS: Satire and Values in James Shirley's The Lady of Pleasure
LENA PETRIČ: Alfred Jensen och Slovenien I.

VOLUME XIV (1981):

- In memoriam Drago Grah
DRAGO GRAH: Das Menschenbild im Werk Friedrich von Gagners
KARL J.R. ARNDT: Smolnikars Beziehungen zu Georg Rapps Harmoniegesellschaft
WALTER MOSCHERK: Schillers Frühwerk Kabale und Liebe: Ästhetische Auseinandersetzung des Dichters mit seiner Umwelt
MIRKO JURAK: Cultural Interrelation between Slovenia and America in Vatroslav Grill's Med dvema svetovima (Between the Two Worlds)
STANISLAV ZIMIC: Sobre la Clasificación de las comedias de Cervantes
ATILIJ RAKAR: Quattro poesie omonime: Un tema e le sue implicazioni (per una lettura di Saba)
T.L. MARKEY: Semantic Space, Heuristic Procedures and Naturalness
VARJA CVETKO: AI. Sara and Jadhu

VOLUME XV (1982):

- ANTON JANKO: Zwei Wigalois-Fragmente aus Ljubljana
KLAUS SCHUMANN: Begegnung im Zenit: Iwan Goll und Ljubomir Micić im Spiegel einer "vergessenen" Zeitschrift
NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Ilse Aichingers Hörspiele der Spätphase
META GROSMAN: The Literary Criticism of Denys Wyatt Harding
ATILIJ RAKAR: I concetti di malattia e di salute nei romanzi di Italo Svevo
METKA ZUPANČIČ: Les Générateurs picturaux dans l'écriture simonienne
LENA HOLMQUIST: Alfred Jensen och Slovenien II.
STOJAN BRAČIČ: Zum Wesen der Modalität in der deutschen Gegenwartssprache

VOLUME XVI (1983):

- STANISLAV ZIMIC: El sentido satirico del Auto de las Gitanas
STANISLAV ZIMIC: La farsa dos Almocreves: Relevancia dramática y moral del título
ATILIJ RAKAR: La stagione Sabiana di Figure e Canti
LEA CAHARIJA-LIPAR: Pasolini: Vittoria dei miti personali sul programma
KATICA IVANIŠEVIČ: Classical Bohemia and the Beat Generation: A Comparison of Their Attitudes Towards Life and Society
JASNA MAKOVEC: Zu Entwicklungstendenzen im Satzbau der deutschen Sprache der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Ausrahmung

VOLUME XVII (1984):

- SONDERBAND INGEBORG BACHMANN
ROBERT PICHL: Zum literarischen Nachlass Ingeborg Bachmanns: Ergebnisse einer ersten Übersicht

- MIRKO KRŽMAN: Ingeborg Bachmann in einem Vergleich mit der österreichischen dichterischen Tradition
- SIGRID SCHMID-KORTENSCHLÄGER: Die Österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann
- NEVA ŠLIBAR-HOJCKER: Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente in ihrem Werk
- ANTON JANKO: Anmerkungen zu slowenischen Übersetzungen einiger Gedichte Ingeborg Bachmanns
- HANS HOLLER: Krieg und Frieden in den poetologischen Überlegungen von Ingeborg Bachmann
- KURT BARTSCH: "Es war Mord": Anmerkungen zu Mann-Frau Beziehung in Bachmanns Roman Malina
- JAN-PETER DOMSCHKE: Die Träume des Herrn Laurenz

VOLUME XVIII (1985):

- LUDOVIK OSTERC: Justicia y honradez del gobierno de Sancho Pansa
- STANISLAV ZIMIC: Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de critica social y religiosa: Quem tu farelos? - O juiz de Beira
- ATILIJ RAKAR: L'ultima parte del Canzoniero Sabiano
- META GROSMAN: Denys Wyatt Harding on Entertainment and on Reading

VOLUME XIX (1986):

- TINE KURENT: La Signature géométrique de Rabelais par les nombres 66 et 99
- MARCO ANTONIO LOERA DE LA LLAVE: Intencionalidad y fantasia meontologicas en Sor Juana Inés de la Cruz
- JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America I.
- RADO L. LENČEK: Kapitar's "Letter to the Editor" in the American Journal The Biblical Repository
- KARL J.R. ARNDT: George Rapp's Harmony Society and Its Influence on Friedrich Engels (John Finch's Report on Rapp's Harmony Society)
- ANTON JANKO: Die Rezeption Rilkes in Slowenien

VOLUME XX (1987):

- TINE KURENT: Die Darstellung des Sephiroth in Goethes Faust I und bei Dürer
- JANEZ STANONIK: Die deutsche Literatur im mittelalterlichen Slowenien
- ATILIJ RAKAR: La voce di Trubar e la sua eco alle parte d'Italia
- JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America II.
- LUDOVIC OSTERC: Dulcinea y su papel
- KARL J.R. ARNDT: A Letter of Andreas Bernardus Smolnikar to Wilhelm Rapp
- META GROSMAN: The Pluralistic World of Huckleberry Finn
- HENRY A CHRISTIAN: An Afterword to Louis Adamic's Lucas, King of Balucas
- ROBERT GRIFFIN: Jung's Science in Answer to Job and the Hindu Matrix of Form

VOLUME XXI (1988):

- JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America III.
- MARIJA PIRJEVEC: la situazione politica e culturale nella Slovenia napoleonica e Charles Nodier

BRUCE MCIVER: Hemingway in the Soča Valley
MIRKO JURAK: An Interview with Stephen Spender
IGOR MAVER: The Possibilities of Verse Translation: The Reception of American Poetry Between the Two World Wars
METKA ZUPANČIČ: La réception du nouveau roman français en Slovénie
HENRY A. CHRISTIAN: William Styron's Set This House on Fire: A Fulcrum and Forces
RADO L. LENČEK: On Literatures in Diasporas and the Life Span of Their Media
STOJAN BRAČIČ: Zu den Determinanten des Kommunikationsereignisses im Text

VOLUME XXII (1989):

TINE KURENT: The Om mani padme hum, the Platonic Soul, the Tao, and the Greek Cross are an Architectural Tool
LUDOVIC OSTERC: La cultura de Cervantes
STANISLAV ZIMIC: Las dos doncellas: Padres y Hijos
JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America IV.
IGOR MAVER: From Albion's Shore: Lord Byron's Poetry in Slovene Translations Until 1945
META GROSMAN: The Original and Its Translation from The Reader's Perspective
JANJA ŽITNIK: The Editing of Louis Adamic's Book The Eagle and the Roots
BRANKO GORJUP: Michael Ondaatje's Reinvention of Social and Cultural Myths: In the Skin of a Lion

VOLUME XXIII (1990):

PATRICK A. THOMAS: "Aissi co'l peis": The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn
STANISLAV ZIMIC: Demonios y martires en la Fuerza de la Sangre de Cervantes
JANEZ STANONIK: Letter of Marcus Antonius Kappus from Colonial America V.
ATILIJ RAKAR: Il Tema del diverso in una letteratura di frontiera
IGOR MAVER: The Old Man and Slovenia: Hemingway Studies in the Slovenian Cultural Context
KLAUS SCHUMANN: Blickwechsel: Christa Wolf und Ingeborg Bachmann - Drei Begegnungen
DUŠAN GORŠE: Einige Aspekte der Metaphorik im Roman Die Letzte Welt von Christoph Ransmayr

VOLUME XXIV (1991):

TINE KURENT: The Islamic Connotation in the Gematric Pen-Names of François Rabelais
LUDOVIK OSTERC: La Tendenciosidad de la critica Cervantina conservadora en torno al capitulo de Los Galeotes
STANISLAV ZIMIC: La tragedia de Carrizales, "El Celoso Extremeño"
RICARDO SZMETAN: El personaje del escritor en dos novelas de Antonio Azorin: "El Escritor" y "Doña Inés"
ARMIN A. WALLAS: Bas Bild Sloweniens in der österreichischen Literatur
NEVA ŠLIBAR, ROSANDA VOLK: Ein geistesgegenwärtiger Zeitgenosse am Ende der Zeiten: Sichtverengung und Blickstreuung in Christoph Heins längeren Prosatexten

MIRA MILADINOVIĆ: Zum Prosawerk Ingrid Puganigg
MARIA PIRJEVEC: Il Mondo Sloveno nell'opera di Ippolito Nievo
FRANCO JURI: Il postmoderno nell narrativa Italiana degli anni ottanta

VOLUME XXV (1992):

TINE KURENT: Die Gematrie in Dürers "Melancholie"
ERIC P. HAMP: Gothic iup, Welsch uch, Old Irish uabar
FRANČIŠKA TROBEVŠEK-DROBNAK: The Syntax of the Old English Preverbal ge
in the Light of the Theory of Language changes as strengthenings and weakenings
STANISLAV ZIMIC: Rinconete y cortadillo en busca de la Picaresca
EVALD KOREN: L'Antigone dans la littérature Slovène: Situation ou Héroïne?
ANTON JANKO: Peter Handkes Parzival

VOLUME XXVI (1993):

JANEZ STANONIK: Frederick M. Rener
TINE KURENT: The Melancholy According to the Magic Square in Dürer's
Melancholia I
PATRICK MICHAEL THOMAS: The Vowel Mosaic in the Cansos of Bernart de
Ventadorn
MARTINA OŽBOT: Chaucer - a Mediaeval Poet?
STANISLAV ZIMIC: El suicidio de Grisostomo
VESNA KONDRIČ-HORVAT: "Das unausgesprochene Gefühl der Unzugehörigkeit" -
Amerika als Zufluchtsmöglichkeit vor dem Selbst in Max Frischs Romanen Stiller
und Homo Faber
ANTON JANKO: Mirko und Franca: Ein Märchen. Zu einer Erzählung von Hilde Spiel
ARMIN A. WALLAS: Spiegelvölker. Ein Bild der Juden, Indianer und Slowenen als
utopische Chiffre im Werk Peter Handkes
NEVA ŠLIBAR: Peter Handke im slowenischen Raum: Eine Bibliographie

Natisk pričujoče publikacije sta omogočila Ministrstvo za znanost in tehnologijo Republike Slovenije in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Uredniški odbor se obema naslovoma iskreno zahvaljuje.

The printing of the present publication has been made possible with the financial support of the Ministry of Science and Technology of the Republic of Slovenia and of the Research Institute of the Faculty of Philosophy, Ljubljana University. The Editorial Board expresses in this place its thanks to both institutions.

