

Hala, Arnold

Recientes estudios de historia literaria española en Checoslovaquia

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1967, vol. 16, iss. D14, pp. [141]-150

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107992>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARNOLD HALA

RECIENTES ESTUDIOS DE HISTORIA LITERARIA ESPAÑOLA EN CHECOSLOVAQUIA

La tradición de estudios literarios hispánicos en nuestro país es larga y seguramente no se puede considerar como insignificante. Sin embargo, no nos hemos trazado la tarea de recordarla y evaluarla en el marco de este artículo: esto requeriría un detallado estudio que todavía queda por hacer. Limitémonos a decir que antes de la segunda guerra mundial pudiéramos difícilmente hablar de un interés más o menos sistemático de la historia y de la crítica literaria checoslovaca por las letras españolas. Sólo la implantación del estudio del español y de la historia de la literatura española como una disciplina especial en las universidades checoslovacas en el año 1948 creó nuevas condiciones, más favorables al desarrollo de los estudios hispánicos. Ya desde aquel año comenzaban a aparecer estudios científicos elaborados por los hispanistas checoslovacos que esclarecían nuevos aspectos de la literatura española. En una mayor medida empezaban a aplicarse nuevos puntos de vista en la investigación literaria. Mas en esta reseña tampoco será necesario prestar atención al período entre los años 1948 y 1960, ya que podemos remitir al lector a un pequeño folleto *Les études romanes en Tchécoslovaquie*¹ que ofrece un resumen muy conciso de las actividades de los hispanistas checoslovacos. Por esta razón vamos a extendernos tan sólo sobre algunos de los estudios de importancia publicados en Checoslovaquia en el curso de los siete últimos años.² Vamos a limitarnos también a los estudios que se refieren a la literatura española, dejando aparte la actividad cada vez más extensa en las investigaciones de los problemas relativos a la literatura de la América Latina.

En el curso de los últimos años, el interés de los hispanistas checoslovacos se concentra, ante todo, en tres esferas temáticas: principios de la novela española (novela picaresca, obra de Cervantes), el teatro del Siglo de Oro (Lope de Vega, Calderón) y la poesía de las primeras décadas del siglo XX (sobre todo Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez).

Nos disculpamos de romper el orden cronológico y de empezar con la referencia al acontecimiento hispánico indudablemente de mayor trascendencia en los últimos años. Se trata del hallazgo del manuscrito del drama *El Gran Duque de Gandía* de Pedro Calderón de la Barca. Václav Černý, conocido romanista y barroquista checoslovaco, halló el manuscrito en la biblioteca del castillo en Mladá Vožice³ en Bohemia y lo dio al público en forma de una edición crítica.⁴ Huelga decir que el hallazgo del drama perdido desde hace unos doscientos cincuenta años ha contribuido a un conocimiento más profundo de la obra del gran poeta del barroco español. Debido a la importancia de ese acontecimiento, sería correcto prestarle la mayor atención en nuestra reseña. Mas como de esta edición y sobre todo del estudio preliminar ya se habló en estas páginas,⁵ nos limitamos a observar que el drama de Calderón nuevamente descubierto ya fue llevado a las tablas modernas: Fue estrenado con un gran éxito el año pasado en Austria, en el marco de los Wiener-Festspiele, bajo el título *Die Welt ist Trug*. Por su acto meritorio, Václav Černý recibió varios honores de parte de algunas instituciones extranjeras (subrayamos sólo su nombramiento de miembro correspondiente extranjero de la Real Academia Española).

Ahora prestemos nuestra atención a los demás trabajos de los hispanistas checoslovacos, procediendo en orden cronológico. De los problemas relativos a la prosa narrativa española de los siglos XVI y XVII escogió Oldřich Bělič el tema para su monografía *Španělský pikareskní román a realismus* (La novela picaresca española y el realismo).⁶ El interés de ese trabajo reside, ante todo, en el hecho de que es el primer estudio bastante extenso que trata de aplicar el sistema de la estética marxista en el examen del problema del realismo en la novela picaresca en su totalidad. Aunque en el estudio no se presenta ninguna definición explícita de los rasgos determinantes del realismo en la concepción de Bělič, a base de sus palabras y modo de proceder podemos deducir lo siguiente: 1. La obra literaria construida a base del principio de tipización es realista (en la pág. 148 incluso pone el signo de ecuación entre el realismo moderno y los métodos de tipización). 2. Los principios básicos de tipización son la veracidad social de

los personajes y su actuación en las relaciones sociales típicas. Como criterio de la veracidad social sirve tan sólo la confrontación con la realidad. 3. "En el arte, el tipo debe tener la forma de un fenómeno concreto, individual y único de la vida" (p. 134). Desde este punto de vista se examina el problema de la picaresca en el capítulo VII (*¿La novela picaresca es realista?*, p. 125—137) y Bélič llega a la conclusión de que la novela picaresca cumple con esas condiciones: 1. El pícaro no es ninguna ficción sino una realidad y, por añadidura, una realidad típica para la España de los siglos XVI y XVII (véase también el cap. III: *España en el periodo del nacimiento y desarrollo de la novela picaresca*, p. 31—51). 2. La veracidad social de las relaciones en que entra el pícaro es dada, ante todo, por su aislamiento social, cuyo rasgo específico, en el caso del pícaro — burgués *in potentia*, es su aislamiento tanto hacia arriba como hacia abajo. Lo encontramos en la novela picaresca así como en la realidad. 3. El pícaro es un personaje individual, concreto, real. Esta propiedad suya viene dada sobre todo por el carácter autobiográfico de las vivencias del pícaro, por la determinación del pícaro en el tiempo y en el espacio y su evolución en el marco de la novela.

Estas conclusiones de Bélič se basan en el examen de tres novelas picarescas — *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La vida del Buscón* — que representan, según Bélič, la máxima manifestación del método realista en la novela picaresca y en las que, asimismo, se manifiestan con mayor plenitud sus rasgos específicos (p. 7). Bélič, por consiguiente, trata de averiguar ante todo el extremo límite que los autores de la picaresca alcanzaron en la aplicación del método de tipización y deja aparte los rasgos realistas de validez general, es decir, válidos para todas las novelas picarescas. A este respecto surgen otros dos problemas: 1. ¿Hasta qué punto son realistas las novelas picarescas? 2. ¿Es la novela picaresca un género literario homogéneo? Bélič busca las respuestas a estas preguntas en los capítulos VIII y X (*Los límites del realismo picaresco y sus causas*, pp. 138—148; *La heterogeneidad de la novela picaresca y sus causas*, pp. 178—201). El autor llega a la conclusión de que cierta inconsecuencia en la aplicación del método realista se traduce, ante todo, en un esquematismo de los personajes secundarios, en la relativa pobreza psicológica de los protagonistas, en el reflejo fragmentario del medio ambiente, en la relación unilateral entre éste y el protagonista, en la tendencia a confundir lo histórico con lo universalmente humano. Las causas de estas "inconsecuencias" las encuentra en la situación social y literaria en la España de los siglos XVI y XVII. En primer lugar, es el grado evolutivo de las condiciones sociales en que se manifiesta una marcada herencia del pasado. Y luego el hecho, dado por la situación en la evolución de la propia literatura española, de que en la novela picaresca se opera, en España por primera vez, una *síntesis* de dos marcadas tendencias, típicas para la literatura medieval: la tendencia a representar lo general — tendencia *idealizante*, y la tendencia a representar lo individual — cierto *naturalismo medieval*. Esta síntesis es también uno de los hechos que sirven a Bélič para apoyar la tesis de que en la literatura española el realismo moderno nace con la novela picaresca renacentista.

El examen del segundo de los problemas mencionados lleva a la conclusión de que ya a partir de la *Picarra Justina* (1605) empiezan a manifestarse cambios esenciales en algunos de los rasgos de la personalidad del pícaro literario y, obedeciendo a las mismas causas, va transformándose toda la novela picaresca. Como en el marco de esta breve reseña no podemos entrar en detalles, vamos a limitarnos tan sólo a la reproducción de la conclusión a que llega Bélič. Según él, en la picaresca (es decir, en las novelas cuyo protagonista es el pícaro) de los siglos XVI y XVII se puede observar una evolución que se opera en tres sentidos diferentes: En primer lugar, es la novela picaresca auténtica (que forma, según Bélič, la línea clásica de evolución del género), cuyos representantes son *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La vida del Buscón*. En segundo lugar, es la novela pseudopicaresca (p.ej. *Justina*, las novelas de Solórzano, etc.) y, finalmente, incluso la novela antipicaresca (p.ej. *Marcos de Obregón*, *Alonso*, etc.). A esta conclusión llega Bélič aplicando como criterio principal la medida en que es voluntario el conformismo social del pícaro. A diferencia del auténtico pícaro, conformista por dictado de la sociedad, los protagonistas de las novelas antipicarescas aceptan voluntariamente ese conformismo como norma moral, incluso como principio básico de vida, perdiendo así, según Bélič, sus características realistas.

Para completar su argumentación acerca del realismo de la novela picaresca, Bélič dedica dos capítulos enteros⁷ a una polémica con las opiniones de algunos historiadores y críticos literarios de renombre que rechazan la idea del realismo de la picaresca (p.ej. Azorín, Angel Valbuena Prat, Marcel Bataillon, Alberto del Monte, etc.). Bélič acepta como correctas las conclusiones analíticas de estos investigadores. Muestra, empero, que estas conclusiones no sólo no son incompatibles con la concepción marxista del realismo, sino que a veces se trata de fenómenos que incluso subrayan el realismo de la obra. Esta diferencia de opiniones se debe, ante todo,

al hecho de que fuera de la estética marxista el realismo es entendido muy a menudo como un reflejo directo de la realidad. Desde luego, respecto a la argumentación de Bélič, hace falta recordar también que su monografía fue escrita y publicada en el período en que los problemas del realismo literario, como es sabido, sólo empezaban a ser sometidos a nuevas discusiones en los círculos marxistas.

En los párrafos anteriores no hemos querido presentar un cuadro completo de las más importantes ideas dominantes del estudio mencionado, resultado ellas mismas de varios años de atención prestada por Bélič al problema del realismo en la literatura española. Hemos recalado sólo la línea principal de la argumentación de Bélič que forma también la armazón de otro artículo del mismo autor, escrito en español, *La novela picaresca española y el realismo*.⁸ Mas a pesar de eso consideramos necesario mencionar por lo menos brevemente algunas otras cuestiones planteadas por Bélič en su estudio. Se trata, ante todo, de dos capítulos que son cierto tipo de "monografía en la monografía": *La novela picaresca como orden artístico* (cap. IX, pp. 149—177) y *La novela picaresca y Cervantes* (cap. XI, pp. 202—220). Los dos artículos fueron publicados también en español (con leves modificaciones).⁹ En el primero de ellos Bélič aplica un procedimiento ingenioso para demostrar en las tres novelas principales y sobre todo en *Lazarillo*, lo inexactas que son las opiniones de aquellos investigadores, quienes acuden a una generalización demasiado fácil del hecho indiscutible de una composición insuficiente de las novelas picarescas. El autor demuestra también la inexactitud de la aplicación de la teoría del llamado método "ensartador", ideada por Víctor Shklovski, a toda la picaresca. No es menos interesante el otro estudio que muestra desde un nuevo ángulo (en estrecha relación con la evolución social) los puntos de contacto y de diferencia entre la novela picaresca y la obra de Cervantes, estos dos grandes monumentos de los principios de la moderna prosa narrativa española y, al mismo tiempo, mundial.

De agudo carácter polémico son los capítulos IV y V (*Las raíces sociales del picarismo y de la novela picaresca según la crítica literaria tradicional*, pp. 52—77; *El sentido social de la novela picaresca*, pp. 78—106) en que Bélič critica desde un punto de vista marxista varias opiniones ahora ya bien arraigadas en la historia literaria tradicional. Citemos por lo menos las teorías según las cuales las raíces de la novela picaresca deben buscarse en el espíritu de aventura de los españoles de los siglos XVI y XVII, en el cansancio de la época heroica de Carlos V, en la "abundancia y vida muelle de las grandes ciudades" (Valbuena Prat), en el desprecio de los españoles por el trabajo, en el carácter nacional de los españoles; luego las opiniones que interpretan la novela picaresca como una literatura didáctico-religiosa, como una literatura desmoralizadora (Marañón), de diversión (J.-A. Van Praag) y como una manifestación de arte puro (Bataillon). Sin embargo, sobre la base de un detallado análisis Bélič llega a la conclusión de que la novela picaresca refleja la vida "de la burguesía española destruida" (p. 104). El pícaro está representado en ella como producto de las condiciones sociales. Se trata de una literatura comprometida, una literatura de crítica social.

Oldřich Bélič procede con mucho detenimiento en el examen de estos problemas básicos. Como prueba de esto puede servir también una rica escala de cuestiones secundarias, diseminadas a lo largo de los once capítulos en que está dividido el libro. Bélič no las examina hasta los detalles, ya que debe subordinarlas al examen del tema central de su estudio, pero las evalúa por lo menos a grandes rasgos y toma una actitud crítica al respecto. Su estudio entonces, es de gran interés también por el hecho de que expone una rica enumeración de conocimientos, opiniones e hipótesis a los cuales ha llegado la historia literaria en el estudio de la novela picaresca. Agreguemos aún que al estudio de Bélič va adjunta también una bibliografía básica.

Para concluir, podemos decir que Oldřich Bélič con éxito trató de esbozar en forma sistemática la actitud del historiador literario marxista con respecto al problema del realismo en la novela picaresca y a algunos otros problemas que se relacionan con esta cuestión. Al mismo tiempo sostiene una polémica, a veces muy enérgica, con las opiniones que predominan actualmente en la historia literaria. Son pocos los conocedores de la picaresca con cuyas opiniones Bélič no polemice. La polémica, desde luego, no debería ser un mero monólogo sino un medio de confrontación e intercambio de opiniones y argumentos. Sólo así se puede aclarar debidamente todo el problema. Para hacer más fácil esta confrontación, Oldřich Bélič publicó una parte de su estudio también en español. Sin embargo, según nuestra opinión, es lástima que no se haya publicado en español el texto completo de su monografía. Esto ofrecería a los especialistas extranjeros una mayor posibilidad de tomar una actitud crítica con respecto a las tesis y la argumentación de Bélič — las cuales, además, directamente invitan a hacerlo — e iniciar así un diálogo fructífero, el cual sería muy útil para la solución del problema. Hasta el momento, por lo que hemos podido averiguar, los tres estudios parciales redactados en español no han podido, desgraciadamente, despertar el mismo interés en los círculos de hispanistas extranjeros con que sería probablemente

acogida la concepción de Bélič en el caso de que el texto completo de su libro, dedicado a la novela picaresca española y el realismo, fuera presentado en español o en algún otro idioma mundial. —

En lo que se refiere al teatro español del Siglo de Oro, el interés de los hispanistas checoslovacos en los últimos años se ha concentrado en la obra de Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. De entre los estudios lopistas podemos mencionar el artículo de Jaroslav Rosendorfský *Einige italienische Motive in Lope de Vegas Dramen*.¹⁰ El autor, hispanista y al mismo tiempo italianista, conjuga en este artículo sus conocimientos de especialista en estas dos grandes literaturas romances. Aplicando el método comparativo, examina la influencia de la literatura italiana en la obra de Lope de Vega. La literatura del renacimiento italiano atraía a Lope ante todo por su sano optimismo sensual y por su afición a las historias de aventura. Por tanto no es de extrañar que la obra de Lope es relativamente rica en reminiscencias italianas. Rosendorfský analiza de modo bastante detallado cuatro comedias, en las cuales esas reminiscencias le parecen ser más obvias. Se trata de *El halcón de Federico* y *El anzeño de Fenisa*, comedias escritas bajo una fuerte influencia del *Decamerón* de Boccaccio, y *El genovés liberal* y *El castigo sin venganza*, en las cuales se pueden notar claras reminiscencias de la obra de Mateo Bandello. Claro que Rosendorfský no se contenta con demostrar el origen italiano del tema, de la trama y de los personajes de las cuatro comedias mencionadas. Trata de mostrar al mismo tiempo cómo el genio creador de Lope — aunque a veces recurra al principio enunciado más tarde por Molière: "je prends mon bien où je le trouve" — transformaba los modelos italianos amoldándolos al espíritu español y en algunos casos los utilizaba como puntos de partida para una elaboración propiamente suya (*El castigo sin venganza*). Precisamente estas conclusiones de Rosendorfský son lo más valioso de su interesante estudio, ya que prueban una vez más y en forma concreta que el problema de las llamadas influencias no se reduce a la cuestión de una adopción pasiva de elementos literarios de otras obras literarias.

Václav Černý, a su vez, fue atraído por el enigma del manuscrito de la comedia de Lope *La reina Doña María*, conservada desde hace más de un siglo en el castillo Kynžvart¹¹ en Bohemia. No se trata de una obra hasta ahora desconocida (ya en el año 1855 fue analizada acertadamente por el hispanista vienés Ferdinand Wolf). También está fuera de toda duda que esa comedia es realmente de Lope. Mas a pesar de eso, el manuscrito de Kynžvart representa cierto enigma: ¿Es un autógrafo de Lope o una copia hecha por algún copista? Hasta el presente no han surgido ningunas objeciones de gravedad contra la opinión generalmente aceptada de que el manuscrito es un autógrafo de Lope (aunque Menéndez y Pelayo expresó ciertas dudas ya en el año 1898). Václav Černý ha sometido el manuscrito a un detenido análisis y ha publicado los resultados en la segunda parte de su estudio *Dva příspěvky ke kulturním vztahům Čech a Španělska* (Dos contribuciones a las relaciones culturales entre Bohemia y España).¹² En el manuscrito ha encontrado varios lugares en que el texto pierde el sentido debido a que el verso es incompleto; en otro lugar incluso falta todo un verso; a veces el verso está mutilado a tal punto que no se puede entender. Es obvio que el autor del texto, por negligencia que fuera y por mayor prisa que tuviera, no cometería tales lapsos. Tampoco podría confundir los nombres de los personajes, omitir una columna de nombres en la lista de personajes, etc. Es verdad que en el frontispicio está en dos lugares escrita la palabra "original", una vez incluso inmediatamente delante de la firme de Lope. Václav Černý demuestra, empero, que en el siglo XVII se consideraba como original también la copia aprobada por el autor. Černý subraya también que alguien ha tachado en el frontispicio varias palabras (ahora ilegibles) que probablemente aclararían el sentido de la palabra "original". Se trató, evidentemente, de un deseo de suprimir todo lo que pudiera poner en duda la opinión de que era un autógrafo de Lope. Se desprende de todo eso que en la biblioteca de Kynžvart se conserva sólo una copia autorizada por Lope, hecha por un copista muy negligente.

El descubrimiento del drama *El Gran Duque de Gandía* de Calderón no era la única sorpresa agradable que Václav Černý les dio a los especialistas en la obra de Calderón y en el teatro español del Siglo de Oro en general. En el año 1962 informó en la *Revue de littérature comparée*¹³ y en la revista checoslovaca *Sborník historický* (Boletín histórico)¹⁴ sobre el resultado de su investigación de las circunstancias en que fue escrito, estrenado en Madrid y pronto después perdido el drama de Calderón y Coello sobre el generalísimo checo del ejército imperial Wallenstein. Sobre la base de un importante documento de la época, descubierto durante el trabajo en la edición crítica de *El Gran Duque de Gandía*, Václav Černý trata de reconstruir el argumento del drama sobre Wallenstein. Como punto de partida le sirve la conocida carta de Serrano del 4 de marzo de 1634, en la cual este embajador florentino en Madrid menciona el nuevo drama de Calderón y Coello y su acogida entusiasta de parte del público de Madrid. Estos datos incompletos los reúne Černý con los datos suministrados por otro testigo ocular, el aventurero

y trotamundos alemán Hieronymus Welsch. El libro de Welsch *Wahrhaftige Reiss-Beschreibung aus eigener Erfahrung...*, publicado por primera vez en 1658 en Stuttgart, escapaba hasta el presente a la atención de los hispanistas, quienes no sospechaban que el libro contenía un capítulo dedicado sólo a Wallenstein y a la historia del drama de Calderón. Gracias a este nuevo documento y, sobre todo, gracias a su conocimiento profundo de la España y el arte español del Siglo de Oro, Václav Cerný logró hacer una reconstrucción fidedigna del argumento de la obra y completar así un poco más la imagen de la gran personalidad artística de Calderón.

El último en la serie de descubrimientos calderonianos debidos a Václav Cerný es la identificación de Calderón como autor de la comedia de capa y espada *No hay que creer ni en la verdad*. Cerný opina que esta comedia, encontrada también en el castillo de Mladá Vožice, es idéntica a la comedia *Certamen de amor y celos*. Este título figura en la lista de comedias de Calderón, levantada por él mismo, pero el texto estaba perdido. Václav Černý informó sobre este último descubrimiento suyo en un extenso artículo publicado en la revista española *Atlántida*.¹⁵ La edición del texto original de la comedia fue confiada a la revista teatral madrileña *Segismundo* y es posible que en estos días la tengan ya los admiradores de Calderón en sus bibliotecas. Se resolvió así el secreto de uno de los cuatro manuscritos dramáticos anónimos españoles de Mladá Vožice. No cabe la menor duda de que el descubrimiento y la identificación de los manuscritos de las obras de Calderón por un hispanista checo es un gran éxito del hispanismo checoslovaco.¹⁶

Con el artículo de Jaroslav Rosendorfský *Algunas observaciones sobre "Doña Perfecta" de B. Pérez Galdós y "La casa de Bernarda Alba" de F. García Lorca*¹⁷ llegamos ya a temas más modernos. Más bien que una comparación sistemática — como está señalado ya en el título — el autor presenta una peculiar interpretación, a veces hasta una perfrasis, de la realidad de las dos obras, o sea de la realidad creada en las dos obras por Galdós y Lorca. Rosendorfský fue llevado a comparar estas obras que pertenecen a distintas etapas de la evolución de la literatura española y a distintas tendencias artísticas, por algunos rasgos similares de las dos protagonistas, las cuales, según él, viven y actúan en el mismo ambiente sofocante, determinado por múltiples factores geográficos, históricos y económicos. Por esta razón presta mayor atención a la psicología de las protagonistas, a la tensión entre ellas y los demás personajes, entre los personajes y la realidad de la obra y, finalmente, entre la realidad de la obra y la realidad objetiva. Rosendorfský deja aparte la relación entre la obra y el autor, así como la mayoría de problemas relativos a la estructura de la obra, lo que, desde luego, no se le puede reprochar a un artículo en que se comparan dos obras que pertenecen a diferentes géneros literarios. Mientras en los dos primeros tercios del artículo se analiza la novela de Galdós desde los puntos de vista que acabamos de mencionar, en la última parte se hace un análisis del drama de Lorca y la comparación de las dos obras. En esta comparación Rosendorfský llega a la conclusión de que las dos obras tienen sobre todo los siguientes rasgos comunes: En primer lugar, el medio ambiente — el árido paisaje castellano (sin embargo, nosotros creeríamos más bien que el drama de Lorca se desarrolla en Andalucía¹⁸); luego, hasta cierto punto, el carácter de las dos protagonistas, influido en mucho por las tradiciones históricas y por las condiciones económicas; el anhelo de las dos protagonistas de conservar el *statu quo*; y, finalmente, la actitud de las dos rebeldes, Rosario y Adela, que "luchan desesperadamente por su dicha personal y ambas sucumben en esta contienda desigual del individuo con la sociedad" (p. 210). Al lado de estos principales rasgos comunes describe Rosendorfský también algunas variantes del mismo tema o motivo (la preocupación religiosa, los intereses materiales, la relación entre el ama y la servidumbre, etc.). Claro está que el valor de aquel estudio interesante habría sido aún mayor, si el autor hubiera utilizado los resultados de sus análisis para llegar a conclusiones de validez un poco más amplia.

Para completar la lista de los textos de autores españoles descubiertos por los hispanistas checoslovacos, tenemos que mencionar también unas cuarenta cartas de escritores españoles y catalanes de las postrimerías del siglo XIX y los principios del siglo XX, dirigidas a Antonín Pikhart (1861—1909),¹⁹ y 18 cartas de Jacint Verdaguer, dirigidas a su traductor checo Sigismund Ludvík Bouška (1876—1942).²⁰ Zdeněk Hampejs, quien halló esta correspondencia en el Literární archiv Národního musea v Praze (Archivo literario del Museo Nacional de Praga), publicó en tres artículos²¹ el texto completo de las cartas que Pikhart había recibido entre los años 1896 y 1909 de Leopoldo Alas, Pío Baroja, Emilia Pardo Bazán, Angel Guimerá, Vicente Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, Vicente Medina y Ramón del Valle-Inclán, e informó sobre el contenido de las cartas dirigidas por Jacint Verdaguer a S. L. Bouška. Aunque el hallazgo de la correspondencia de estos escritores no ha revelado nada completamente nuevo en cuanto a su obra, refiriéndose sus cartas sobre todo al trabajo de traducción que hacían Pikhart y Bouška, de todas formas es un testimonio interesante de las relaciones culturales que existieron, hace más de sesenta años, entre España y nuestro país. Desde este punto de vista

es digna de atención la información bastante detallada acerca de las brillantes actividades de Pikhart-hispanista, dada por Hampejs en uno de los tres artículos.²²

En el trabajo de los hispanistas checoslovacos entre los años 1960 y 1966 forman un capítulo aparte cinco estudios de Kamil Uhlíř. Todos enfocan la literatura española de los principios del siglo XX. Para escribirlos, Uhlíř se valió del material que había reunido durante su trabajo en una monografía sobre Antonio Machado, inédita hasta el momento.

En el primer artículo, que lleva el título „Generace r. 1898” a „modernismus” (La “generación del 98” y el “modernismo”),²³ el autor examina si está suficientemente justificado el uso de estos términos ya tan arraigados en la historia literaria española. En el fondo, el artículo es una confrontación y una polémica con las opiniones de varios historiadores y críticos literarios que se han ocupado de aquel período de evolución de las letras española. Uhlíř muestra que al lado de la tendencia a utilizar el término “generación del 98” para designar toda la nueva corriente en la literatura española de aquel tiempo y a rechazar el término “modernismo” considerándolo como designación de una manifestación literaria específicamente latinoamericana (Pedro Salinas), existe otra tendencia extrema. Esta trata de aplicar el término “modernismo” en su sentido más amplio y utilizar el término “generación del 98” con validez restringida, tan sólo como una designación auxiliar en la clasificación (Frederico de Onís, Gonzalo Torrente Ballester). También se hace valer una inclinación bastante fuerte a utilizar los dos términos delimitando su contenido, o según los autores (Ángel Valbunea Prat), o según los géneros literarios (Juan Chabás).

Al añadir algunas otras interpretaciones y aplicaciones, vemos que en este campo reina todavía una gran divergencia de opiniones. Según Kamil Uhlíř, la esencia de todas estas dificultades radica en el hecho de que, en este caso, se trata de separar “dos aspectos inseparables de un solo fenómeno — es decir, el aspecto ideológico y estético de la nueva actitud artística, de la nueva corriente literaria que se manifiesta de modo bien marcado a principios de este siglo”, o de pasar por alto uno de estos aspectos. El período examinado, opina Uhlíř, debe considerarse como un todo complejo con muchas relaciones internas y con muchos aspectos (p. ej. carácter del perfil ideológico de los distintos autores, influencias externas, carácter de los medios de expresión, intensidad evolutiva de los distintos géneros literarios, etc.). A veces estas relaciones y aspectos se muestran hasta antitéticos, pero en realidad se trata de la unidad dialéctica de diversos aspectos ideológicos y estéticos. En cuanto a los límites cronológicos, este primer período de las letras españolas del siglo XX podría colocarse entre el año 1900 y la mitad de los años veinte. Sus rasgos característicos y, por consiguiente, también la justificación de su clasificación como tal, sería la crisis de los medios de expresión y de las formas artísticas realistas que prevalectan en la segunda mitad del siglo XIX y la búsqueda de un nuevo contenido, así como de un nuevo método y forma de expresión artística.

El interés del artículo de Uhlíř se debe a que ofrece una explicación crítica de la génesis de los términos “generación del 98” y “modernismo”, y que analiza los conceptos que se designaban y siguen designándose con estos términos. Otro rasgo simpático del artículo es que contiene una advertencia implícita de evitar la simplificación, tanto hacia la absolutización de la forma como hacia la del contenido ideológico. Se plantea así el problema de criterios a aplicar en la clasificación de los distintos períodos en la evolución literaria. Este problema sí es muy actual en la historia literaria en Checoslovaquia, ya que a partir de los años de la postguerra se manifiesta en nuestro país una fuerte tendencia a ver *a priori* en los límites históricos (políticos, económicos y sociales) también límites en el mundo espiritual, sobre todo en la literatura.

La mayoría de las obras poéticas españolas de principios del siglo XX suscitan en el lector la impresión de una angustiosa atmósfera de melancolía y tristeza. Este es un hecho generalmente conocido. Kamil Uhlíř, al hacerlo constar en su estudio *El conflicto con la realidad en la poesía española a principios del siglo XX*,²⁴ no pretende haber descubierto algo nuevo. Mas se sirve de este hecho como de un punto de partida para indagar las causas de ese fenómeno y las encuentra en la actitud que la personalidad del poeta adopta respecto a la sociedad. En algunos poetas del período examinado (los Machado) presta atención a la imagen de invierno y la explica como un símbolo de la realidad enemiga e hiriente. También la imagen de perro errante (Emilio Carrere, Antonio Machado) expresa, según Uhlíř, la extrañeza del ambiente en que los poetas se ven obligados a vivir. Otros ostentan un orgulloso “aislacionismo” social, mezclado con la exhibición de esterilidad afectiva y pasividad vital (p. ej. Manuel Machado). En la poesía aparecen rasgos típicos de un inconformismo social decadente — aburrimiento desesperado, desilusión, paralización de toda actividad vital. El problema de la eficacia del esfuerzo volitivo se manifiesta también en la prosa, donde no desempeña un papel insignificante (cf. Azorín, Baroja, Unamuno, Ayala). Hay poetas que exhiben de modo provocativo su indiferencia por las exigencias del “buen tono” y de los preceptos morales de la sociedad (p. ej. Manuel Machado).

Los poetas sacan sus temas del mundo de la bohemia, no pocos escritores se acercan al movimiento anarquista.

Todo esto es un testimonio de que la relación de los escritores españoles del siglo XX con la realidad tenía un carácter de conflicto con ella. No importa si este conflicto impulsa al poeta a una evasión hacia la triste soledad de su propio mundo interior, o si le incita a crear la apariencia de una orgullosa independencia artística — siempre se trata de una protesta contra la realidad social, determinada (agreguemos: hasta cierto punto) por el ahondamiento de los antagonismos sociales como consecuencia de un rápido desarrollo de las relaciones capitalistas en la España de las postrimerías del siglo XIX y los principios del siglo XX. Mas a pesar de su esfuerzo por huir de la realidad, los artistas no podían “anular su conexión objetiva e inevitable con esta realidad. No podían evitar la obligación (igualmente objetiva e inevitable) de expresar, con medios artísticos, su relación con la realidad y de configurar así, con medios artísticos, la realidad” (p. 142).

Al final de su artículo, Kamil Uhlíř, de conformidad con el método que utiliza, se sirve de la relación contradictoria de los poetas con la realidad para fijar algunas consecuencias que esta actitud tuvo para la expresión artística del poeta: la construcción de imágenes poéticas por medio de contrastes y el empeño en presentar una imagen estilizada de la realidad (p. ej. la imagen de jardín). Estas conclusiones de Kamil Uhlíř, sin embargo, no nos parecen completamente convincentes. Es por el hecho de que Uhlíř no explica en su estudio cómo entiende la relación causal entre el conflicto con la realidad, sobre todo con la realidad social, y las imágenes construidas por medio de contrastes o estilizadas.

La obra poética de Antonio Machado es el tema de otros dos estudios de Kamil Uhlíř, uno de los mejores conocedores checoslovacos de la obra de Don Antonio. En el primer artículo, *La imagen del paisaje castellano en "Campos de Castilla" y su construcción estética e ideológica*,²⁵ Uhlíř muestra que Machado, influido por la técnica aplicada por Unamuno para quien la percepción del paisaje llega a ser un impulso para sus meditaciones, busca y trata de descubrir relaciones ideológicas más amplias, inspiradas en el efecto íntimo del paisaje. En lo que se refiere al aspecto formal, Machado yuxtapone las partes descriptivas y las meditativas, inspiradas en el paisaje (*A orillas del Duero*). Pero al lado de este método aplica también un procedimiento más exigente desde el punto de vista artístico — incorpora orgánica e inseparablemente la interpretación del paisaje al proceso creativo total (*Campos de Soria*). Machado interpreta el paisaje y lo somete también a una crítica no perdiendo de vista la estrecha unión que existe entre el paisaje y la realidad social, entre el paisaje y el hombre que vive en él.

Sin embargo, en *Campos de Castilla* hallaremos también poesías en que se puede notar una relación más estrecha e íntima entre el paisaje castellano y el mundo interior del poeta. Esto se debe a que Machado busca a veces en el paisaje un remedio para calmar su dolor (sobre todo en las poesías compuestas bajo la influencia de la muerte de su esposa). Segundo Serrano Poncela designa estas poesías que expresan una relación más subjetiva con el paisaje como “la poesía auténtica de Castilla”. Ve en ellas un escalón evolutivo más elevado de la poesía de Machado, superior a la forma en la cual el paisaje es “expresión de una realidad social”. En este caso podemos estar completamente de acuerdo con Uhlíř, quien dice que no se trata de dos etapas evolutivas sino de “dos maneras distintas de representar el paisaje, las que, desde el punto de vista del valor artístico, son igualmente justificadas y las que son determinadas por una relación diferente del poeta con el paisaje y por su distinto propósito creador” (p. 34).

Al final del artículo, Uhlíř menciona la diferencia diametral que hay entre la poesía de Antonio Machado y la de Juan Ramón Jiménez. Mientras Machado se esfuerza por “traspasar el marco demasiado estrecho de su propio mundo interior y hallar para la poesía un apoyo más amplio y “supraindividual” en relaciones y hechos que por su alcance superarían el mundo limitado y opresivo del alma solitaria” (p. 34), Juan Ramón Jiménez, tendiendo a una poesía abstracta, subordina cada vez más la realidad a su propia subjetividad. No cabe duda de que este artículo de Kamil Uhlíř llega a algunos resultados bien matizados.

En el segundo estudio dedicado a la obra de Antonio Machado, Uhlíř se trazó la tarea de examinar el problema de la forma poética popular y de lo popular en el romance de Machado *La tierra de Alvarogonzález*.²⁶ Como el concepto de “lo popular” suele interpretarse de distintos modos, nos interesarán los criterios que Uhlíř utiliza para determinar el carácter popular de una obra poética. Citemos al mismo autor: “Es necesario preguntarse en qué medida se pueden buscar rasgos populares en la literatura creada en las condiciones de un régimen explotador y qué premisas básicas e indispensables estos rasgos deben cumplir. En este sentido nos parecen de importancia fundamental dos principios, íntimamente ligados entre sí: En primer lugar, el llamado “ángulo visual” bajo el cual el escritor observa la realidad. (...) En segundo lugar, la actitud

adoptada en la obra de arte respecto a la evolución de la sociedad hacia el progreso y la justicia social" (p. 74).

Después de esta introducción teórica, el autor analiza primeramente el uso de la forma poética popular en el romance de Machado y, en segundo lugar, examina el romance desde el punto de vista de la posición ideológica adoptada por el poeta. Comparando la poesía de Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, Uhlří demuestra que no es necesariamente popular una poesía que esté escrita en una forma popular. Por ejemplo, Manuel Machado sólo imitaba la forma popular sin lograr ponerla en armonía con el contenido. Juan Ramón Jiménez, siguiendo los pasos de Gustavo Adolfo Bécquer, adoptaba las formas poéticas populares en calidad de elementos de técnica poética, cuya aplicación en la estructura del contenido fuera independiente de la tradición de géneros literarios, y los amoldaba y subordinaba a las exigencias y a la lógica de su propia creación poética, extremadamente subjetiva y egotista y, por consiguiente, fuera del marco de lo popular. Por otro lado, el romance de Antonio Machado continúa directamente en la tradición del romance narrativo popular. Aunque Machado modifica su forma en algunos rasgos (p. ej. división en estrofas libres que hace resaltar las distintas partes de la fábula y permite introducir un marcado elemento lírico), siempre conserva sus básicos elementos formales. También la tendencia de Machado al "lenguaje directo" era de no poca importancia para una aplicación acertada de la forma poética popular.

Sin embargo, Uhlří opina, de acuerdo con el estético soviético Vanslov, que la solución del problema del carácter popular de una obra literaria no se puede encontrar en la forma de la misma, sino en la interpretación ideológica de la realidad representada. Así, el autor del estudio nalla los siguientes rasgos que determinan el carácter popular del romance de Machado: "el encaminamiento ético bien expresivo de la historia narrada en el romance; una peculiar sensatez en la apreciación de los hechos de la vida; una comprensión clara de las "dimensiones" reales de los hombres y de las relaciones humanas, tal como corresponden a la realidad de la vida; un modo de observar la realidad, que se acerca notablemente al modo de ver la realidad propio a las capas populares y, finalmente, una tendencia clara hacia la crítica social" (p. 87). Todos estos rasgos que se pueden observar en *Campos de Castilla*, son expresión de la evolución de la poesía de Antonio Machado entre la publicación del libro de poesías de marcado carácter subjetivo *Soledades, galerías y otros poemas*, y el período de *Campos de Castilla*, en que se manifiesta una tendencia contraria — a abarcar con su vista de poeta una realidad más amplia.

Al lado de lo mencionado, el artículo de Uhlří ofrece algunas nuevas e interesantes opiniones acerca de la actitud que Machado adoptaba con respecto a la realidad en calidad de fuente de impulsos para su creación. Mas sometiéndolo a un examen riguroso los criterios a los cuales Uhlří recurre para averiguar el carácter popular de una obra de arte literaria (el llamado ángulo visual — entiéndase: el modo de percibir la realidad desde el punto de vista de una clase o capa social determinada — y la relación entre la obra de arte y el progreso social), no podemos deshacernos de la impresión de que esta delimitación del concepto de lo popular pertenece más bien al campo limítrofe entre la historia literaria y la sociología. A pesar de esto, los dos estudios dedicados a Antonio Machado representan, en tal o cual medida, un aporte al conocimiento de la obra poética del poeta español.

De mucho interés es el último de la serie de estudios de Kamil Uhlří, que ofrece una característica concisa pero bien explícita de las tendencias de la evolución de la poesía de Juan Ramón Jiménez en los años 1907—1916.²⁷ Uhlří demuestra aquí que ha penetrado hasta los finos matices del mundo poético de Juan Ramón Jiménez. Sutilmente esboza la evolución de la sensibilidad del poeta, desde una dolorosa soledad que el poeta en vano trata de convertir en un valor positivo (momento de continuidad y de permanencia respecto a la etapa anterior de su creación), hacia la transposición de los problemas que engendran su poesía a planos más abstractos. Este rasgo básico de la poesía de Jiménez después del año 1916 fue manifestándose paulatinamente ya entre los años 1907 y 1916. En el curso de este período y al lado de esta tendencia a lo absoluto, cada vez más pronunciada, y al lado de la mencionada supervivencia de ciertos rasgos de su poesía del período antecedente, se hace valer también una tendencia que acciona en el sentido opuesto, es decir, a hacer más concreta la expresión poética. Este hecho se debe, sobre todo, a la intensidad con que Juan Ramón Jiménez vivía un sentimiento amoroso real inmediatamente antes y después de su boda (sobre todo en el *Diario de un poeta recién casado*). Mas este rasgo de la poesía de Jiménez debe ceder pronto a la sensación cada vez más apremiante de enajenación a la realidad y de conflicto con ella. En la etapa siguiente, a partir de las *Eternidades* (1916—1917), ya predomina completamente el esfuerzo por depurar el contenido de la imagen poética, es decir, separarlo de la apariencia inmediata de la realidad y percibir su esencia. Claro está que este esfuerzo no tiene como consecuencia una validez más general,

sino, al revés, "una intensificación de la subjetividad. (...) El elemento subjetivo de la poesía en los primeros libros de Jiménez se hace así aún más pronunciado y agudo" (p. 6).

De cuanto hemos dicho se desprende quizás con suficiente claridad que los cinco estudios de Kamil Uhlř, dedicados a la literatura española de las postrimerías del siglo XIX y de los principios del siglo XX, esclarecen algunos importantes aspectos parciales de aquel período.

Huelga decir que este breve resumen de los estudios literarios publicados por los hispanistas checoslovacos entre los años 1960 y 1966, no es completo. Es que sería necesario incluir en él muchas reseñas, así como muchos prefacios y epílogos en las traducciones checas y eslovacas de autores españoles. El objetivo de éstos sólo es de divulgar el conocimiento de los autores españoles y de sus obras, pero sin embargo, por lo menos en la mayoría de casos, se trata de trabajos bien fundados. Con frecuencia traen incluso observaciones originales y nuevos e interesantes conocimientos. Asimismo sería necesario incluir los ensayos referentes a la literatura española, entre los cuales hay que mencionar en primer lugar un penetrante ensayo de Václav Černý sobre el sentido del Don Quijote.²⁸ A pesar de estas omisiones, creemos que lo indicado en nuestra reseña puede considerarse como un claro testimonio del considerable interés que los hispanistas checoslovacos prestan a toda una serie de problemas importantes en la literatura española. A partir del año 1963, debido parcialmente también a causas extraliterarias, se puede observar una tendencia bastante marcada a dedicarse más bien a la investigación en el campo de la literatura de la América Latina (Oldřich Bělič, Kamil Uhlř, Eduard Hodoušek, Vladimír Oleríny).²⁹ Sin embargo, es de esperar que los hispanistas checoslovacos no abandonarán por completo a su amor de ayer — a la literatura española — y que pronto podremos leer también estudios escritos por nuestros jóvenes hispanistas. En este sentido las condiciones se hacen cada vez más favorables. Ante todo será necesario examinar detenidamente los problemas relativos al contacto de la literatura española con la checoslovaca, pero claro está que no será la única tarea. Los hispanistas checos y eslovacos tienen por delante una serie de tareas importantes y será preciso ir resolviéndolas sucesivamente.

NOTAS

¹ J. Bukáček, Z. Hampejs, V. Hořejší, M. Kavková, J. Minář, *Les études romanes en Tchécoslovaquie*. Kruh moderních filologů při Československé akademii věd a Kabinet pro moderní filologii CSAV (Círculo de filólogos modernos adjunto a la Academia de Ciencias Checoslovaca y Sección de filología moderna de la Academia de Ciencias Checoslovaca), Praga, 1960, 23 págs.

² Sobre las actividades de los hispanistas checoslovacos después de la segunda guerra mundial versan también los siguientes artículos: Zdeněk Hampejs, *Información de Checoslovaquia*, Boletín de Filología Española, II, No. 6, pp. 13—17; Zdeněk Hampejs, *Libros y artículos sobre la literatura española publicados en Checoslovaquia*, en los años 1953—1957, Nuestras ideas, julio 1960, pp. 122—124; Zdeněk Hampejs, *Los estudios hispánicos en Checoslovaquia*, Letras, No. 11, 1960, pp. 134—137; Zdeněk Hampejs, *El hispanismo en Checoslovaquia*, Thesaurus 18, 1963; Zdeněk Hampejs, *Tradiciones y estado actual del hispanismo en Checoslovaquia*, in: *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book Co., Ltd., 1964.

³ La copia del texto original fue traída a Mladá Vožice por María José v. Harrach, hija del embajador austríaco en la corte de Madrid.

⁴ Editions de l'Académie Tchécoslovaque des Sciences, Prague, 1963, 208 págs.

⁵ Otakar Novák, *Une pièce de Pedro Calderón de la Barca retrouvée en Tchécoslovaquie*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (Boletín de la Facultad de Letras de la Universidad de Brno), Brno, D 11, 1964, pp. 165—167.

⁶ Acta Universitatis Carolinae, Philologica — Monographia, IV, Praga, 1963, 231 págs.

⁷ Cap. I: *¿La novela picaresca no es realista?* (pp. 9—17); cap. VI: *Los argumentos de los adversarios a la luz de la teoría y de los hechos* (pp. 107—124).

⁸ Acta Universitatis Carolinae, Philologica 2, Romanistica Pragensia II, 1961, pp. 5—15. Es un extracto de las partes más importantes de la monografía de Bělič.

⁹ *La novela picaresca como orden artístico*, Acta Universitatis Carolinae, Philologica 3, Romanistica Pragensia III, Praga, 1963, pp. 5—36; *Cervantes y la novela picaresca*, Philologica Pragensia, No. 2, 1963, pp. 113—123.

¹⁰ Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (Boletín de la Facultad de Letras de la Universidad de Brno), D 7, 1960, pp. 130—147.

¹¹ Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, regaló el manuscrito al conde Richard v. Metternich, embajador austríaco en la corte de Napoleón III y propietario del castillo de Kynžvart.

¹² Sborník historický (Boletín Histórico), X, Editorial de la Academia de Ciencias Checoslovaca, Praga, 1962, pp. 155—167.

¹³ *Wallenstein, héros d'un drame de Calderón*, Revue de littérature comparée, Paris, année XXXVI, No. avril—juin 1962, pp. 179—190.

¹⁴ Sborník historický, X, Editorial de la Academia de Ciencias Checoslovaca, Praga, 1962, pp. 145—155.

¹⁵ *Una nueva comedia de Calderón*, Atlántida, Madrid, Vol. IV, No. 22, julio—agosto 1966, págs. 398—419.

¹⁶ Aunque no cabe en el marco que nos hemos trazado, merece ser mencionado también otro artículo de Václav Černý, *Velvyslanec San Clemente a některé otázky rukopisné* (El embajador San Clemente y algunos problemas de manuscritos), Československá akademie věd, Komise pro soupis rukopisů (Comisión de estudio de los manuscritos), Praga, 1966, págs. 145—169. Václav Černý, al lado de examinar un documento médico de fines del siglo XVI que trata, en latín y en español, de la enfermedad de San Clemente, embajador del rey de España en la corte de Rodolfo II, da una información acerca de los libros españoles y los manuscritos en lenguas neolatinas conservados en la biblioteca agostina en Praga. Entre estos últimos resalta por su importancia una bellísima copia caligráfica del *Libro de Leyes* del rey Alfonso el Sabio, hecha en el siglo XIV por el escribano Rodrigo Dovino. — Algunos trabajos de Václav Černý, publicados en el extranjero en el curso de los siete últimos años: *Le Baroque en Europe, Cahiers du Sud*, 48e année, 1961, No 361, págs. 405—426; *Teoría política y literatura del Barroco*, Atlántida, Madrid, No. setiembre—octubre 1964, págs. 488—512; *Das unbekannte Welt drama Calderóns*, Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, Wien, 1965, X. Jahrg., Heft 1.

¹⁷ *Etudes romanes de Brno*, Opera Universitatis Purkinianae Brunensis, vol. II, 1966, págs. 181—210.

¹⁸ Rosendorfský comparte la opinión de Machado Bonet (*Federico García Lorca*, Montevideo, 1951), según la cual la acción del drama se desarrolla en una aldea castellana. En una conversación con Carlos Morla Lynch, el mismo Lorca admite que las mujeres de *La casa de Bernarda Alba* "tienen quizá un colorido de tierras ocres más de acuerdo con las mujeres de Castilla", pero insiste en que son andaluzas (Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1957, págs. 488—489; véase también Marie Laffranque, *Federico García Lorca: Le théâtre et la vie*, in *Réalisme et poésie au théâtre*, ed. C.N.R.S., Paris 1960, págs. 147—171; André Belamich, *Lorca*, Gallimard, Paris, 1962, p. 91).

¹⁹ Antonín Pikhart era un insigne traductor y divulgador de la literatura española y catalana en Bohemia.

²⁰ Sigismund Ludvík Bouška, monje benedictino, poeta, crítico literario y traductor, traducía al checo la poesía de insignes poetas católicos. Al lado de las traducciones de la poesía de Verdaguer hay que mencionar también sus versiones checas de la poesía de M. Maeterlinck y E. Hell.

²¹ *Cartas desconocidas de escritores españoles y catalanes a Antonín Pikhart*, Philologica Pragensia III, No 3, Praga 1960, págs. 146—167; *Correspondencia no publicada de Vicente Medina a Antonín Pikhart*, Philologica Pragensia IV, No 1, Praga 1961, págs. 35—39. (Un resumen de estos dos artículos fue publicado en *Quaderni iberoamericani*, No 26, 1961, págs. 79—80, bajo el título *Cartas desconocidas de escritores españoles y catalanes dirigidas a Antonín Pikhart*.) *Cartas desconocidas de Jacint Verdaguer*, Philologica Pragensia V, No 2, Praga 1962, págs. 112—113 (publicado también en *Diário de Mallorca*, 9-VIII-1962).

²² *Cartas desconocidas de escritores españoles y catalanes a Antonín Pikhart*, Philologica Pragensia III, No 3, 1960, págs. 146—149.

²³ *Casopis pro moderní filologii* (Revista de filología moderna), XLII, No 1, Praga 1960, pp. 1—14.

²⁴ Philologica Pragensia V, No 3, Praga 1962, pp. 136—145.

²⁵ Philologica Pragensia IV, No 1, Praga 1961, pp. 28—34.

²⁶ "La tierra de Alvargonzález" *Antonia Machada a problém lidové formy a lidovosti* ("La tierra de Alvargonzález" de Antonio Machado y el problema de la forma poética popular y de lo popular en la poesía). *Casopis pro moderní filologii* XLIII, No 2, Praga 1961, pp. 73—87.

²⁷ *K charakteristice vývojových tendencí poezie Juana Ramóna Jiménez v letech 1907—1916* (Acercas de las tendencias de evolución en la poesía de Juan Ramón Jiménez en los años 1907—1916). *Casopis pro moderní filologii* XLIV, No 1, Praga 1962, pp. 1—7.

²⁸ *Don Quijote a quijotismus* (Don Quijote y el quijotismo), *Host do domu*, XIII, No 5, 1966, pp. 12—19.

²⁹ Autor de un compendio de historia de la literatura española, in: *Dejiny svetovej literatúry* (Historia de la literatura universal), Osveta, Bratislava, 1963. tomo I, págs. 313—367.