

MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta/Fundación Gala-Salvador Dalí, 2003, 2 vols. de 672 y 192 pp.

La editorial Planeta de Agostini S.A. en colaboración estrecha con la Fundación Gala-Dalí ideó para conmemorar conjuntamente el primer centenario del nacimiento del pintor de Figueres, en 1904, y el cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de 1605, una edición de lujo que incluye los 38 dibujos realizadas por Salvador Dalí en 1945 en Estados Unidos, alentado por una carta de su padre que le animaba a emprender la ilustración de la obra cervantina.

Acompaña al texto, anotado y editado por Martín de Riquer, cuya relación con el Quijote se remonta a la década de los sesenta y al estudio *Aproximación al Quijote*, en los setenta, que sirve de base al

estudio preliminar de esta edición, un volumen titulado *Estudios*, dos de los cuales corresponden al análisis de la obra y a la relación de Dalí con el *Quijote*, escritos por el propio Riquer. Los otros dos restantes de los cuatro que componen el tomo profundizan en la estética de Dalí ante la novela y pertenecen a Montserrat Aguer, Directora del Centro de Estudios Dalinianos y comisaria del Año Dalí.

Las notas aclaratorias del académico de la lengua son de tipo lingüístico, literario y cultural, así como se acompañan de pautas interpretativas para muchos de los capítulos. El primero de los estudios preliminares, titulado "El *Quijote*", consiste en un estudio de la publicación de la novela en su época y posteriores; en un análisis detallado de la repercusión y popularidad de los libros de caballerías, así como de las críticas de los autores graves a este género; en un examen de los personajes principales; y en una revisión de la locura de don Quijote, cifrada en la sublimación del amor a Dulcinea, y de la composición, tipos y estilo de la obra. El

segundo de los estudios, “Dalí y el Quijote”, hace un repaso somero por las ediciones ilustradas de la novela cervantina para pasar al análisis personal de algunos de los dibujos, a los que objeta no representar escrupulosamente lo narrado en el dibujo, aunque, finalmente, acepta la libertad del creador para interpretar particularmente el sentido de la obra.

La interpretación pictórica y las influencias de cada una de las 38 ilustraciones, a las que se le suman cinco dibujos preparatorios, es el resultado del primer capítulo escrito por Montserrat Aguer “Dalí y la fuerza de la imaginación”, que se abre con una introducción sobre la versatilidad artística del pintor, la génesis de los dibujos y su faceta como ilustrador de grandes obras de la literatura universal. En el último epígrafe, Aguer, ante la observación técnica de cada representación pictórica, destaca continuamente las fuentes de inspiración naturales, como el paisaje mediterráneo, y artísticas, como el barroco, el manierismo, Velázquez, Leonardo da Vinci y todos los italianos de la escuela veneciana y florentina, sin olvidar a Pablo Picasso o Vermeer. Asimismo, la comisaria apunta las diferentes técnicas empleadas en cuanto a lo pictórico (el cubismo de las formas geométricas, los pequeños puntos indicativos) y en cuanto a lo interpretativo, a la esencia espiritual de la obra (a través del reiteradamente señalado método paranoico-crítico, basado en las asociaciones sistemáticas y espontáneas propias de la paranoia). Algunos motivos insistentes como la presencia de diversos planos en los que resalta una figura humana de sombra alargada, una esquemática representación de vida (pueblo, horizonte rocoso, bosque), la figura preeminente de don Quijote, con Sancho en segundo plano, o la aparición de formas

arquitectónicas de raíces renacentistas italianas, sobre todo de influencia berniniana, son debidamente interpretadas por Montserrat Aguer.

La variedad de registros empleados y la combinación de técnicas, desde cuadros elaborados al detalle y con una apariencia clara de estar terminados, hasta simples trazos idealizados, destacan como rasgos inherentes al polifacético artista. En palabras del padre de Salvador Dalí en la carta que le envía animándolo a la realización del proyecto, el Quijote consigue que las facultades dalinianas puedan “sobresalir extraordinariamente”, proporcionando a ambos genios la posibilidad de enriquecerse mutuamente.

ALEXIA DOTRAS BRAVO
Universidad de Vigo

JOSÉ MONTERO REGUERA, JOSÉ: *El “Quijote” durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

En los últimos años se ha producido un notable avance en todo lo relacionado con el estudio de la llamada “tradición áurea” y, más en concreto, en lo atañedor a la recepción en los siglos posteriores de la literatura del renacimiento y del barroco. Se cuenta, pues, con un buen número de trabajos que examinan detenidamente no sólo qué se entiende por “Siglo de Oro”, sino que también analizan cómo han sido leídos e interpretados a lo largo del tiempo los escritores, y no sólo los más importantes, de una de las épocas más brillantes de la literatura española.

Pues bien, es el caso que el IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* está contribuyendo, entre

otras cosas, a conocer mucho mejor un hecho del que ya teníamos bastantes datos: la novela cervantina ha tenido a lo largo de los siglos muchos y muy buenos lectores, y en ese número entran buena parte de los más importantes escritores y no pocos de los más inteligentes filólogos y críticos literarios. Conque se eche un simple vistazo a los actos programados en este 2005, a las publicaciones aparecidas o anunciadas, a los congresos ya celebrados o por celebrar, nos daremos cuenta de que en casi todos ellos hay una o más intervenciones que examinan la manera en que se ha leído, analizado e interpretado el *Quijote*. Lo que demuestra bien a las claras lo que se dijo al principio de esta reseña.

Es probable que, como suele ocurrir con la furia de los centenarios, muchas de esas intervenciones anunciadas ni siquiera lleguen a ver la luz impresa, o que algunas de las que se publiquen apenas aporten nada de interés. Frente a esa contingencia, quiero destacar la publicación de una de las más recientes y valiosas contribuciones al universo de la recepción de la novela cervantina. Me refiero al libro de José Montero Reguera titulado *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, cuyo contenido responde fielmente –y no siempre ocurre así con otras publicaciones– a lo que anuncia su título: el estudio pormenorizado de la recepción de la novela de Miguel de Cervantes desde su primera aparición en las prensas madrileñas hasta finales del siglo XX. De modo que lo que hace Montero es llevar a cabo un detallado examen de las diversas interpretaciones, lecturas y críticas que los lectores del *Quijote* han realizado a lo largo de estos últimos cuatrocientos años.

Así pues, lo primero que ha de destacarse de este libro es que se configura

como una valiosísima aportación, muy digna de tenerse en cuenta para estudios posteriores, porque precisamente nos ofrece un amplio panorama de la manera en la que se ha leído e interpretado la novela de Cervantes, y se hace además con un ánimo a caballo entre la erudición y la divulgación tal y como el propio Montero reconoce en el prólogo: “Me acerco a ellas [las lecturas] desde la perspectiva de un investigador en la materia que pretende exponerlas, hacerlas asequibles a un lector amplio, no necesariamente especializado en los temas cervantinos, para lo cual combino el análisis personal, la contextualización histórico-literaria y la reproducción, en ocasiones, de pasajes representativos de la lectura, que puedan, así, ilustrar mejor mi trabajo” (pág. 12). Acaso por ese empeño de dirigirse –creo que muy acertadamente– a un amplio público de lectores es por lo que el investigador vertebra las 174 páginas de su ensayo en un buen número de epígrafes, en concreto 55, lo que le permite, por un lado, reunir en su obra una amplia nómina de “interpretadores” del *Quijote* y, por otra parte, consigue convertir la lectura de su libro en una tarea gustosa, fluida y nada indigesta. Hasta tal punto es así que se puede decir que estamos ante algo parecido a un conjunto formado por una serie de pequeños artículos con sentido cerrado y completo en sí mismos, con piezas en las que aparecen Avellaneda, Márquez de Torres, Mayans, Clemencín, los románticos europeos, Rodríguez Marín, Ortega y Gasset o E. C. Riley.

Ahora bien, en modo alguno ha de pensarse que *El "Quijote" durante cuatro siglos* es un simple centón en el que su autor ha recogido sin más una serie de citas ajenas sobre la novela de Cervantes a lo largo de estos últimos cuatrocientos

años y con ese material prestado ha confeccionado su obra. No hay tal. Y no lo hay por la sencilla razón de que el libro de Montero es una verdadera historia crítica, sostenida en una amplísima bibliografía muy bien asimilada, de lo que se ha dicho y escrito acerca del *Quijote* entre 1605 y finales del siglo pasado.

Por no hacerme prolijo pondré sólo algunos ejemplos que vienen bien para mostrar lo que acabo de decir. Modélicas me parecen, a este respecto, las páginas que José Montero consagra al momento en el que *Don Quijote* alcanza la consideración de clásico. Recuérdese que tal circunstancia ocurre en el siglo XVIII, en la época en la que los ilustrados españoles trataban de demostrar al resto de Europa, principalmente a los franceses, que nuestra nación había tenido una época de esplendor artístico tan importante o más que Francia o Italia. De ahí que surjan los primeros *Quijotes* con “comento”, del mismo que unos dos siglos antes Fernando de Herrera había anotado y comentado a Garcilaso de la Vega. A través de una acertada contextualización, el autor del ensayo examina los comentarios al *Quijote* de fray Martín Sarmiento, de John Bowle –que sigue siendo una de las ediciones mejor anotadas hasta la fecha–, de Juan Antonio Pellicer y Sarcofada o de Vicente Ríos.

Como no podía ser de otra manera, más de la mitad del libro se centra en las “lecturas” que de la novela cervantina se han hecho durante el siglo XX. Tal vez sea aquí donde encontremos los mejores ejemplos que ilustran bien a las claras ese modo de construir la historia de una recepción. No se olvide que José Montero es autor de un excelente ensayo titulado, precisamente, *El “Quijote” y la crítica contemporánea* (Alcalá de Henares,

Centro de Estudios Cervantinos, 1997).

Ante todo, esas cien páginas dedicadas al siglo XX tienen para quien esto escribe algo así como un valor que va más allá de lo que a primera vista puede observarse. Quiero decir que en el capítulo último del libro de Montero cabe encontrar, o mejor dicho, se puede reconstruir toda una historia de la Filología Española y del Hispanismo de los últimos cien años. Desde luego que no sólo recoge el autor de la obra los escritos de los filólogos, sino que también aparecen filósofos como Ortega y Gasset y creadores como Azorín o Baroja, pero lo cierto y verdad es que buena parte de la nómina de los más importantes estudiosos de la literatura española, tanto nacionales como extranjeros, se ocuparon o se ocupan en algún momento del *Quijote* y, consecuentemente, son censados y estudiados por Montero.

Así las cosas, este capítulo dedicado al siglo XX, y muy especialmente el epígrafe “La crítica del fin de siglo (1975-2000)”, se convierte en una guía admirable para cualquier persona que quiera saber lo que se ha dicho sobre la novela cervantina en las últimas décadas. Es, pues, un excelente “estado de la cuestión” utilísimo, muy bien hecho, y en el que no se dejan de abordar cuestiones tan interesantes como las relativas a la ecdótica, al proceso de elaboración de la novela, al erotismo, a los personajes y otros muchos más.

Habida cuenta de todo lo que se ha ido diciendo a lo largo de estas páginas, la conclusión salta a la vista: José Montero ha escrito un libro en el que sabiamente combina erudición y amenidad, rigor y divulgación, utilidad y deleite. Se aprende mucho con su lectura puesto que pone delante de nuestros ojos un arsenal de autores y ensayos que se configuran la

negocios, e que por su buena habilidad tiene amigos”. Cervantes, además de su habilidad para entablar amistad –será éste uno de los elementos que se reitera con frecuencia en su obra literaria–, se gana la vida con negocios y escribiendo. De lo segundo tenemos constancia clara: el primer *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, alguna de las cuales se redactó durante los días vallisoletanos; las novelas cortas compuestas para el entretenimiento del Arzobispo de Sevilla y hoy conocidas gracias al manuscrito Porras de la Cámara, un comienzo de redacción del *Persiles* en torno a 1597 ó 1598... Por lo que se refiere a la primera asección apenas tenemos constancia, aunque la sagacidad de Jean Canavaggio (“Aproximación al Proceso Ezpeleta”, *Cervantes*, XVII, 1997, pp. 25-45) ha proporcionado algunas pistas que vinculan a Cervantes con asentistas genoveses y portugueses y, también, con Hernando (o Fernando) Álvarez de Toledo, que fue gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III, y regidor de Toledo en 1611; pero todos ellos, el recién mencionado, y Simón Méndez y Agustín Raggio –portugués el primero, de origen italiano el segundo–, inmersos en oscuros asuntos que les condujeron ante la justicia en diversas ocasiones. Acaso Cervantes participara en algunos de esos negocios hoy envueltos en la oscuridad por el paso del tiempo y la falta de documentos. Todo ello hacía que, sin grandes lujos ni ostentaciones, pudiera sobrevivir sin grandes dificultades en la ciudad más cara de España en 1605: “Living in a new apartment in what was by far the most expensive city in Spain, his lodgings were not luxurious, but they were not miserably” (Daniel Eisenberg, *Cervantes*, XII, 1992, pp. 121-122). ¿Qué es lo que sucede, sin embargo, para que, primero, Cervantes decida irse a Madrid,

y, segundo, que su situación económica –pasados diez años– sea muy distinta? He aquí el segundo documento al que me refería antes: la aprobación que el licenciado Márquez de Torres redacta (con fecha de veintisiete de febrero de 1615) para el segundo *Quijote*. En ella, tras comentar la admiración del embajador de Francia por el autor de *La Galatea* y de las *Novelas ejemplares*, transcribe su respuesta ante las preguntas de la comitiva francesa sobre Miguel de Cervantes. La frase no tiene desperdicio: “Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre”. Uno de los caballeros franceses insiste en las posibilidades económicas del escritor: “Si la necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo”. En fin, “escribir”, “necesidad”, “pobreza”, “dineros” son palabras que, en el caso cervantino, se interrelacionan estrechamente.

Esas dos fechas –1605-1615– delimitan una apasionante década cervantina en la que éxito, literatura y supervivencia parecen ir de la mano. El ensayo que reseño hoy es, en parte, un intento de explicar esa década a partir de una lectura morosa, detenida de los dos *Quijotes*. Alejado de las ingenuidades con que la crítica se ha acercado muchas veces a la obra maestra cervantina, Juan Carlos Rodríguez en *El escritor que compró su propio libro* se sitúa en una corriente de estudio sobre el *Quijote* que ha ponderado las circunstancias comerciales que rodearon la publicación de nuestra obra maestra. Francisco Rico, acaso el que mejor ha analizado el asunto, ha mostrado cómo con el *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán inaugura una nueva forma de ficción con la que consigue el éxito, creando un espacio editorial nuevo, hasta

ese momento reservado a los libros de pastores, las aventuras peregrinas y las historias caballerescas. Es en este contexto donde hay que situar la publicación del primer *Quijote*, como libro que quería ofrecer algo distinto del *Guzmán*, pero con algunos elementos que le pudieran relacionar y, sobre todo, que pudiera competir con aquel por ese mercado editorial que se abría como un mundo lleno de posibilidades para autores y editores. Estas circunstancias explican las prisas de Cervantes (o de su editor, Robles) por la publicación de la primera parte del *Quijote*. Es decir, la literatura, como criticaba Cervantes del teatro lopeveguesco, se ha hecho “mercadería vendible”, vale decir, es un medio con el cual se puede ganar dinero, vivir de ella. Y este es el axioma que vertebra el libro de Rodríguez: Cervantes es considerado ante todo como persona cuya actividad esencial es la de escribir (al menos así se le consideraba en el entorno familiar, p. 37), y esa actividad está guiada fundamentalmente por la necesidad más básica: “[...] el *Quijote* se escribió sencillamente por hambre, porque Cervantes necesitaba encontrar una salida a una situación insostenible y que lógicamente él tuvo que convertirse en mercancía y vender su obra como mercancía” (p. 41); cfr. la p. 235. Y, en esta dirección, equipara a Lope con Cervantes: la imprenta se ha convertido en un auténtico negocio que podía ofrecer pingües beneficios, de manera que ambos escritores “son [...] ‘creadores’ de algo nuevo, algo que depende del nuevo mercado, de lo público y del público” (p. 43). Por ello, el *Quijote* se convierte así en “un texto directamente comercial” (p. 59), “el primer libro laico que expresa directamente y sin tapujos su intención: está escrito para ser leído en masa [...], es decir, en busca de

cualquier tipo de público” (p. 9); y su autor en un escritor profesional que “asume su último oficio completamente en serio: si ha decidido escribir, se convertirá en escritor” (p. 60).

En función de estos principios se examina la mayor parte de episodios quijotescos, siguiendo un esquema similar en todos los casos: resumen más o menos sintético de la aventura y comentario sobre ella, de mayor o menor calado, según los casos. Me parece muy sugerente, por ejemplo, el que explica el capítulo IX de la primera parte, con la afirmación que da título al libro: “Cervantes se nos presenta definitivamente como el ‘autor/escritor’ del libro, aunque para ello introduzca luego una estrategia genial: lo veremos convertirse en el escritor que además compra su propio libro” (p. 145); en esa misma línea caben ser consideradas las reflexiones comparativas entre los dos *Quijotes* (pp. 244-247). Menos interesantes, en cambio son otras observaciones, en las que el resumen del texto puede con el comentario: “El regreso culmina al cabo de seis días. Llegan al pueblo precisamente al mediodía de un domingo, cuando todo el mundo estaba en la calle y podía presenciar el fracaso de nuestro héroe. El don Quijote hundido es el que el texto nos ofrece ante los ojos de la plaza pública. Aunque lo han desensajulado, aparece tirado sobre una haz de heno en la carreta de bueyes y ya sólo acompañado de Sancho, Rocinante, el cura y el barbero. Qué diferencia con la otra llegada, cuando su vecino el labrador había aguardado hasta la noche para que no lo viera nadie. Ahora está ahí, hecho un guiñapo, como la imagen misma de la derrota. Sancho se aleja para encontrarse con su mujer (con cuyo nombre Cervantes vuelve a tropezarse: ahora la llama *Juana* dos veces), mientras que el ama y

la sobrina acuestan al ‘flaco y amarillo’ Don Quijote, temiendo que se les muriera, al tiempo que el cura advierte que estén alerta, que no se vuelva a ‘escapar’. Un verbo definitivo: el ‘loco/animal’ debe seguir enclaustrado” (p. 221). Lo mismo se puede decir de los comentarios incluidos en las pp. 304-305 y 309-310.

Cervantes es, por tanto, un escritor atento al mercado (“verdadero anclaje del nuevo mundo burgués o capitalista”, p. 231); y su *Quijote* se entiende como consecuencia de aquél. Las sugerentes reflexiones de Rodríguez abren asimismo otras incógnitas: ¿qué papel jugó en todo ello el editor, Robles? ¿Por qué Cervantes decidió abandonar una primera redacción del *Persiles* para escribir una obra muy probablemente pensada como una novela corta, luego convertida en el primer *Quijote*? ¿Por qué espera a 1613 para publicar un tomo de novelas cortas cuando a la altura de 1598, o antes, tenía varias escritas, como atestigua el hoy desaparecido manuscrito *Porras de la Cámara*? Y, sobre todo, ¿cómo entender sin embargo que este escritor profesional no vuelva a publicar hasta 1613? A esta pregunta sí se enfrenta Rodríguez en un intento de explicar por qué Cervantes “se quedó ‘quieto’ y ello en un momento en que sí quería ser escritor” (p. 230). La respuesta que se ofrece (pp. 231-243) no es otra sino que Cervantes quería ser considerado como un escritor serio y eso quiere conseguirlo con las *Novelas ejemplares*: “para Cervantes y para su reducido grupo de amigos literarios, las *Novelas ejemplares* representan [...] su obra cumbre y por fin su confirmación como escritor ‘en serio’” (p. 61; cfr. pp. 230-236). La solución se me antoja problemática, porque en términos de época el único libro serio que publicó Cervantes realmente fue el *Persiles*: tanto los dos

Quijotes como las novelas cortas pertenecen a géneros sin preceptiva y, además, moralmente muy mal considerados. ¿Se pueden considerar realmente las *Novelas ejemplares* como literatura seria? Se trata, como decía, de un género sin preceptiva, las reacciones de los moralistas fueron muy duras, y, sin extenderme en pormenores, la postura lopesca al respecto es suficientemente reveladora pues, si bien en 1621 publica una novela (*Las fortunas de Diana*) en el volumen misceláneo *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos de Lope de Vega Carpio*, y dice tener preparadas varias más, unos años antes, en 1602 se expresaba en términos muy duros y contrarios: “Ni es bien escribir por términos tan inauditos que a nadie pareciesen inteligibles; pues si acaso las cosas son oscuras, los que no han estudiado maldicen el libro, porque quisieran que todo estuviera lleno de cuentos y novelas, cosa indigna de hombres de letras; pues no es justo que sus libros anden entre mecánicos e ignorantes, que cuando no es para enseñar, no se ha de escribir para los que no pudieron aprender” (Dedicatoria a don Juan de Arguijo en las *Rimas* [Sevilla, 1602/1604]. Cursiva mía). Con tales antecedentes creo que es difícil explicar así el retraso de Cervantes en publicar otro libro. Acaso habría que buscar por otros caminos, que tengan que ver, quizá, con la vuelta a Madrid, siguiendo los pasos de la Corte y las posibilidades que ésta —como en su momento Valladolid— ofrecía para una persona que “trata negocios”; y probablemente el fracaso en estas empresas comerciales —cualesquiera que fueran— le harían volver a imprimir sus libros y explicarían la frase de Márquez de Torres sobre Cervantes en 1615: “viejo, soldado, hidalgo y pobre”. Esto supondría a su vez que Cervantes no las

tenía todas consigo en lo que se refiere a la explotación comercial de la literatura, al menos en fechas tan tempranas como la de 1605, esto es, con el primer *Quijote*. Otra cosa muy distinta es en 1616, cuando prepara para la imprenta el *Persiles*.

Capítulo aparte merece el aparato bibliográfico que sustenta este libro de casi quinientas páginas: me parece muy insuficiente. Bien es cierto —el autor tiene toda la razón— que “Demasiado furor y demasiado fervor se han acumulado sobre el texto cervantino para intentar siquiera un mínimo desbrozamiento” (p. 18), pero eso no implica que se haya escrito con profundidad sobre el *Quijote*, especialmente en los últimos treinta años, libros, artículos y ensayos de valía. Un libro que no desdeña alguna nota al pie muy extensa (pp. 152-3, 195-6, 234-5, 352-3, etc.) debería incorporar una apoyatura bibliográfica mayor (véanse las pp. 19-20, 64-65 y 70-71, donde se concentra la bibliografía), sobre todo para no desconcertar al lector, que se encuentra con referencias vagas a un determinado tipo de estudios o autores: véase por ejemplo cuando se refiere a los estudios psicoanalíticos y afirma “Lo he analizado desde mi punto de vista (y E. C. Riley lo analizó desde el suyo)” (p. 22), sin más indicaciones; o cuando se refiere a la cuestión del robo del rucio (pp. 192-193); o a las relaciones de Cervantes con su editor Robles, p. 444, entre otros ejemplos. Porque además, no se desdeña cierta precisión bibliográfica en otras ocasiones, como cuando se informa al lector que tiene a su disposición dos ediciones del *Quijote* de Avellaneda (p. 259; hay una tercera que supera sin duda a las anteriores llevada a cabo por Luis Gómez Canseco en 2002 [Madrid: Biblioteca Nueva]), o como cuando se reflexiona sobre la coherencia interna del *Quijote* a

través e una nota que se extiende a lo largo de tres páginas (pp. 412-14).

Asimismo, cuando afronta cuestiones de entidad que han preocupado a la crítica durante siglos, pasa por ellas como de puntillas: pp. 195-196, sobre el robo del rucio; p. 272 sobre las interpolaciones; p. 276, sobre la quijotización de Sancho; muchas veces de manera deliberadamente ambigua, sin ofrecer soluciones, ni siquiera mantener una posición: “Una obra abierta, como se ha solido decir? ¿Dejo así Cervantes paso para que otro —u otros— continuaron la historia? ¿Fue ese el camino que sin problemas tomó Avellaneda, aunque él nos remita a las continuaciones habituales de *La Celestina*, las *Arcadias*, etc.? Todo esto es tan posible como que el Avellaneda surgiera en verdad de aquel ‘añejo rencor’ del que acabamos de ver que nos hablaba el cura, un rencor que se habría ido fermentando y agriando a lo largo del tiempo. De cualquier modo, para Cervantes el Avellaneda fue un golpe bajo que le hizo mucho daño. Para nosotros, sin embargo. El enigma sigue siendo otro, precisamente el que planteábamos al principio: ¿por qué Cervantes tardó diez años en publicar el segundo *Quijote*?” (p. 226).

En este trabajo, Rodríguez se muestra como muy buen conocedor del *Quijote*, que recorre con enorme soltura y con una capacidad no habitual para relacionar pasajes, capítulos, etc.; está escrito además con un estilo ágil, vivo, ensayístico en el que se incorporan títulos ingeniosos, sugerentes, llenos de reminiscencias culturales: *El cartero siempre llama tres veces (El camino del “Quijote”)*, p. 9; *Un paso adelante, dos pasos atrás*, p. 11; *El escritor que compró su propio libro*, p. 151; *Dos libros en un espejo*, p. 229; “*To have and have not*”: *las bodas y otra vez*

la magia de Dulcinea, p. 303; *Los Duques: la historia interminable*, p. 327.

El cuidado en la edición de este libro debe ser mencionado, con una agradable presentación y limpio de erratas.

En fin Cervantes, tenía razón, “como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se ven sus faltas y tanto más cuanto es mayor la fama del que las compuso”; las observaciones que he efectuado no son sino consecuencia del interés que despierta este ensayo de Juan Carlos Rodríguez, cuya lectura recomiendo vivamente.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad de Vigo

GARCÍA SANTO-TOMÁS, ENRIQUE (Coord.):
Ínsula, Madrid, volumen 697-698,
Enero-Febrero, 2005, 28 pp.

El volumen 697-698 de *Ínsula* está dedicado a los “cervantismos americanos” y ha sido coordinado por Enrique García Santo-Tomás, quien en un ensayo introductorio, “Cervantes, aquí y ahora,” aboga porque el año 2005 sirva de impulso a “iniciativas futuras” (p. 2) y no quede reducido a pura ceremonia, pasa revista a numerosos libros dedicados a diversos aspectos del cervantismo desde enfoques teóricos y metodológicos varios y publicados entre el año 2000 y el 2005 y concluye señalando parcelas del cervantismo que aún quedan por explorar o que hace falta cultivar más a fondo. Por último, se refiere el autor a la proyección que el alcañino y su *Don Quijote* han tenido y aún tienen en la comunidad global, alimentada por diversos foros consagrados al cervantismo desde hace tiempo y por otros más recientes, como pueden ser las

publicaciones electrónicas y las abundantes páginas que sobre Cervantes brinda la red.

En su ensayo, “Cervantes ante el Parnaso: Autorretratos textuales y pintura italiana,” Frederick A. De Armas afirma que Cervantes consigue un puesto en el Parnaso en el siglo XVIII, como lo confirman dos retratos que de él ejecutaron William Kent y John Vanderbank para el frontis de la edición inglesa del *Quijote* de John Carterer (1738), y que ofrecen imágenes idealizadas de Cervantes, representado como poeta/soldado. Estos grabados contrastan con los autorretratos textuales recogidos en el sexto libro de *La Galatea*, en el “Prólogo” de la primera parte del *Quijote* y entre los capítulos tercero y cuarto del *Viaje del Parnaso*, en que Cervantes se representa ausente, melancólico y triste, respectivamente. De Armas demuestra de manera convincente cómo en los tres autorretratos se puede apreciar alusiones a las armas y a las letras, así como influencias de la pintura italiana, en particular de dos frescos de Rafael y uno de Luca Cambiaso, que revelan “el desasosiego que le causaba la urgencia de la vuelta al origen (Italia)” (p. 7).

A continuación, Edward H. Friedman, en “Camón Aznar y la cuarta salida de don Quijote,” describe con detalle el contenido de dos obras de José Camón Aznar, un ensayo, “*Don Quijote*” en la teoría de los estilos, en el que se inserta la primera parte de *Don Quijote* dentro de las coordenadas del estilo “trentino” y una novela del mismo autor, *El pastor Quijótiz*, que niega la muerte de Alonso Quijano y revive a don Quijote como pastor Quijótiz, embarcado en una cuarta salida que lo acaba conduciendo a una muerte cristiana

la magia de Dulcinea, p. 303; *Los Duques: la historia interminable*, p. 327.

El cuidado en la edición de este libro debe ser mencionado, con una agradable presentación y limpio de erratas.

En fin Cervantes, tenía razón, “como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se ven sus faltas y tanto más cuanto es mayor la fama del que las compuso”; las observaciones que he efectuado no son sino consecuencia del interés que despierta este ensayo de Juan Carlos Rodríguez, cuya lectura recomiendo vivamente.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad de Vigo

GARCÍA SANTO-TOMÁS, ENRIQUE (Coord.):
Ínsula, Madrid, volumen 697-698,
Enero-Febrero, 2005, 28 pp.

El volumen 697-698 de *Ínsula* está dedicado a los “cervantismos americanos” y ha sido coordinado por Enrique García Santo-Tomás, quien en un ensayo introductorio, “Cervantes, aquí y ahora,” aboga porque el año 2005 sirva de impulso a “iniciativas futuras” (p. 2) y no quede reducido a pura ceremonia, pasa revista a numerosos libros dedicados a diversos aspectos del cervantismo desde enfoques teóricos y metodológicos varios y publicados entre el año 2000 y el 2005 y concluye señalando parcelas del cervantismo que aún quedan por explorar o que hace falta cultivar más a fondo. Por último, se refiere el autor a la proyección que el alcañino y su *Don Quijote* han tenido y aún tienen en la comunidad global, alimentada por diversos foros consagrados al cervantismo desde hace tiempo y por otros más recientes, como pueden ser las

publicaciones electrónicas y las abundantes páginas que sobre Cervantes brinda la red.

En su ensayo, “Cervantes ante el Parnaso: Autorretratos textuales y pintura italiana,” Frederick A. De Armas afirma que Cervantes consigue un puesto en el Parnaso en el siglo XVIII, como lo confirman dos retratos que de él ejecutaron William Kent y John Vanderbank para el frontis de la edición inglesa del *Quijote* de John Carterer (1738), y que ofrecen imágenes idealizadas de Cervantes, representado como poeta/soldado. Estos grabados contrastan con los autorretratos textuales recogidos en el sexto libro de *La Galatea*, en el “Prólogo” de la primera parte del *Quijote* y entre los capítulos tercero y cuarto del *Viaje del Parnaso*, en que Cervantes se representa ausente, melancólico y triste, respectivamente. De Armas demuestra de manera convincente cómo en los tres autorretratos se puede apreciar alusiones a las armas y a las letras, así como influencias de la pintura italiana, en particular de dos frescos de Rafael y uno de Luca Cambiaso, que revelan “el desasosiego que le causaba la urgencia de la vuelta al origen (Italia)” (p. 7).

A continuación, Edward H. Friedman, en “Camón Aznar y la cuarta salida de don Quijote,” describe con detalle el contenido de dos obras de José Camón Aznar, un ensayo, “*Don Quijote*” en la teoría de los estilos, en el que se inserta la primera parte de *Don Quijote* dentro de las coordenadas del estilo “trentino” y una novela del mismo autor, *El pastor Quijótiz*, que niega la muerte de Alonso Quijano y revive a don Quijote como pastor Quijótiz, embarcado en una cuarta salida que lo acaba conduciendo a una muerte cristiana

más acorde a la trama y al carácter de don Quijote, eterno defensor de los desamparados. Friedman muestra cómo Camón Aznar, imbuido de la estética romántica, lleva las ideas expresadas en su ensayo sobre el caballero andante a la práctica en su novela, publicada dos décadas después.

El artículo de Barbara Fuchs, “Cervantes y las ficciones de la identidad,” se basa en su libro *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity* (University of Illinois Press, 2003). Fuchs realiza una lectura histórico-política de diversos episodios de impostura (“fenómeno por el cual un sujeto oculta adrede su identidad de forma semipermanente para evadir los límites que le impone su contexto ideológico y legal” p. 11) en *Don Quijote* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, episodios que se convierten en reflejos textuales de “la realidad histórica del mundo mediterráneo de la época,” que era que “no existen las fronteras impermeables, ni tampoco los cristianos puros” (p.11), y por tanto muchos practicaban la *performance* de una cierta identidad.

En ““La otra orilla”: Marcas de la prisión de Argel en el *Quijote*,” María Antonia Garcés parte de la observación hecha por Juan Goytisolo en *Crónicas sarracinas* de que Cervantes concibió España desde su prisión en Argel, y subraya la importancia que el cautiverio argelino tiene en toda la obra cervantina. Dicho episodio autobiográfico es sin duda el origen de numerosos episodios literarios, dispersos por toda su obra, pero es además, según muestra Garcés, el origen del “interés del autor por la cultura islámica y su apertura hacia el “otro” moro o musulmán” (p. 16), interés que se ve, por cierto, en el hecho significativo de que Cervantes dejara

para siempre vinculado su *Quijote* a un historiador árabe, Cide Hamete Benengeli.

Carroll B. Johnson es el autor de un excelente ensayo sobre el rechazo que la lectura materialista del *Quijote* sufre en el contexto del cervantismo norteamericano. Así, en “*Voces clamantes in deserto: Cervantismo y materialismo en el contexto norteamericano*” Johnson hace constar la presencia de instancias de prácticas comerciales y materiales en el *Quijote*, y estudia de manera detallada las alusiones a “la invisible base económica” (p. 19) que subyacen episodios como el del capitán cautivo o el del morisco Ricote. La observación de que, bajo una lente materialista, el final de la historia de Ruy Pérez y Zoraida no resulte tal vez tan feliz, rezuma fresca y perspicacia.

Sigue “El *Quijote* y las aventuras diegéticas,” otro excelente ensayo en que James A. Parr resalta el papel de Cervantes como *magus* que se divierte en su *Quijote* exponiendo (y adelantándose en este sentido a muchas de las teorías narratológicas formuladas siglos después), entre otras cosas, la interpenetrabilidad entre oralidad y escritura, las posibles trasgresiones de voces y niveles narrativos (metalepsis), la diferencia entre presencia que escribe (Cide Hamete) y narrador que habla (el supernarrador, voz extra-heterodiegética que se halla por encima de las demás voces), las posibilidades que brinda el yuxtaponer las dos sub-categorías de lo desnarrado (lo innarrado y lo innarrable) y la imposibilidad de llegar a los orígenes.

El revelador ensayo a cargo de David Quint, “La genealogía de la novela desde *La Odisea* a *Don Quijote*”, postula que la Primera parte del *Quijote* (1605) está deliberadamente vertebrada alrededor de dos grupos de materiales narrativos,

correspondientes a dos fantasías eróticas de don Quijote, a saber, el ideal de Dulcinea y el sueño del matrimonio ventajoso (cuya consecución cree don Quijote poder realizar, irónicamente, a través de la princesa Micomicona). Así, todas las historias de la primera parte quedan agrupadas en torno a estos dos núcleos temáticos, que a su vez están ligados a dos mentalidades bien distintas, una de orden feudal y otra más moderna y realista, fundamentada en un capitalismo emergente, y que finalmente supera el primer orden, anunciando así “la llegada de un universo moderno” y “de la novela en sí, como un género que describirá este mundo de movilidad social y encontrará un principio de realismo en el dinero que hace posible tal movilidad” (p. 22). Quint demuestra, asimismo, cómo estos materiales narrativos estaban presentes ya en obras de indudable influencia en la escritura cervantina: la *Etiópica* de Heliodoro, *El asno de oro* de Apuleyo y el *Orlando furioso* de Ariosto, precedentes que a su vez parecen tomar dichos materiales de la *Odisea*. Pero mientras en estos precedentes son las historias heroicas las que ocupan un lugar central, Cervantes se distancia de sus modelos y sienta las bases de la novela moderna al desarrollar las alternativas no heroicas en tramas realistas.

En “Las aventuras ciberespaciales de Don Quijote en América: *Proyecto Cervantes*,” Eduardo Urbina explica con detalle la historia del *Proyecto Cervantes*, su meta doble (crear un archivo hipertextual que posibilite la consulta y estudio de la obra de Cervantes y experimentar y desarrollar “nuevos métodos de investigación y trabajo en el área de la crítica textual en un entorno digital,” p. 25), las áreas de investigación y desarrollo que comporta actualmente dicho Pro-

yecto (documentación bibliográfica, textual y gráfica de la obra cervantina) y el plan en ciernes de desarrollar y publicar en varios formatos una edición *variorum* electrónica del *Quijote* (*EVE-DQ*). La *EVE-DQ* consistirá en un archivo hipertextual “en cuanto se trata de una biblioteca o colección de facsímiles digitales y de textos electrónicos cotejados y anotados, almacenados y organizados en bases de datos relacionales, y accesibles a través de programas e interfaces de consulta y de composición” (p. 27). Tal proyecto, que constituye un hito en la carrera de los procesos de innovación tecnológica que han caracterizado la historia del libro, permite hacer la obra de Cervantes “más accesible a un número mayor de lectores de todo tipo” (p. 27), facilitar su recepción y comprensión, complementar su lectura con materiales paratextuales (estampas, grabados, ilustraciones, mapas, etc.), incluir referencias a documentos, autoridades e interpretaciones previas que indiquen al lector por qué se ha interpretado o enmendado el texto de un modo determinado e incluso producir “versiones personalizadas del *Quijote*” (p. 28). Urbina evidencia así la oposición entre una edición crítica tradicional, de carácter “fijo, cerrado, pasivo y excluyente” y la nueva hiperedición de la era digital, de carácter “dinámico, abierto, activo e inclusivo” (p. 28).

Todos estos trabajos brindan, por tanto, diferentes y originales modos de aproximarse a la obra del autor alcalaíno. Las lecturas de la obra de Cervantes, realizadas desde enfoques metodológicos y teóricos tan diversos, no sólo hacen constar la efervescencia del cervantismo cuatrocientos años después de la publicación de la primera parte del *Quijote*, sino que iluminan el camino (cada vez más

amplio, al hacerse accesible la obra cervantina a la comunidad global a través de programas como los que ofrece el magnífico Proyecto Cervantes) a nuevas investigaciones que ayuden a acercar la obra de un genio a todo tipo de lector.

LOURDES ALBUIXECH
Southern Illinois University

MARTÍNEZ TORRÓN, D. (ed.): *Sobre Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, 272 pp.

Estamos ante el volumen concebido por el grupo de investigación *Andalucía Literaria* de la Universidad de Córdoba que funciona desde 1992 que, como su título indica, trata sobre algunos de los aspectos de las obras literarias de Miguel de Cervantes, tales como el *Quijote*, sobre el que versan la mayor parte de los trabajos, el *Persiles*, o *Pedro de Urdemalas*. La novedad, incluida como el último artículo del libro, es la carta de John Bowle al doctor Percy en el que le comenta los pormenores y dudas de su edición del *Quijote*, de suma importancia por ser la primera que se publica anotada, nunca reimpressa antes.

A este grupo se suma la colaboración de Daniel Eisenberg, prestigioso cervantista americano, que trata el polémico asunto de las correcciones a la obra cervantina, tanto de las erratas o modificaciones mínimas del *Quijote*, como del caso famoso de la desaparición del rucio, pasaje de amplia extensión al que no se le puede atribuir una autoría clara. “¿Qué escribió Cervantes?” es el título del trabajo, que engloba esas cuestiones de las incongruencias entre las diversas ediciones de la obra cumbre del escritor alcaláino, debatidos

sin tregua por el cervantismo actual, y discute además sobre las obras perdidas de Cervantes, adjudicando o rechazando con vehemencia la autoría a varias de las creaciones supuestas por la crítica. No acepta, por ejemplo, que *La conquista de Jerusalén*, recién descubierta, sea la *Jerusalem* perdida que cita Cervantes en la “Adjunta al Parnaso”, el apéndice en prosa a *Viaje al Parnaso* y sí, “La tía fingida”, presentada como decimotercera novela ejemplar, *Topografía e historiografía general de Argel y Las Semanas del Jardín*.

A Diego Martínez Torrón corresponden cuatro artículos, referidos, dos al *Quijote*, uno al *Persiles* y el último sobre Nicolás Díaz Benjumea, cervantista de la última mitad del siglo XIX, al que quiere colocar en una posición honrosa, a pesar del desfase y falta de precisión de sus trabajos.

“La locura de don Quijote” gestado en 1996 y publicado en 1998 en *Anales Cervantinos* contextualiza el tema de la locura quijotesca a partir del *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, después de señalar algunos de los estudios actuales sobre el asunto. Diferencia la locura como “estulticia” (necedad), que es la que, a través de la ironía, ofrece Erasmo, de la locura como “demencia”. A continuación, ofrece una visión particular de la locura, no paranoica, sino literaria, de don Quijote que procede del idealismo exagerado, de la creencia, no solo en los libros de caballerías, sino aún más importante, en el ideal caballeresco del siglo XVI español, representante de la ideología española oficial, parodiado así por Cervantes.

El segundo trabajo, escrito también en la Universidad de California, bajo la dirección de Juan Bautista Avallé-Arce, “El amor de don Quijote” sigue en la

línea del idealismo renacentista que subyace a la obra tanto en la locura como en el amor, ambos constantes en el *Quijote*. Dos ideas recorren el artículo de Martínez Torrón: el contraste armónico entre la falsa idealidad del espíritu caballeresco y místico de la época y la realidad, por un lado, y la idea del amor casto, imagen proyectada por un Cervantes ya anciano, imbuido de una intensificada religiosidad cristiana, además de un concepto platónico e idealizado del amor, por otro. Pero, además, el tema del amor sigue el esquema de niveles de realidad que gobierna la novela, es decir, el nivel ficcional (correspondiente con la literatura idealista –pastoril, caballeresca-) prima sobre el pretendidamente real (literatura realista –picaresca-), contrastan ambos, creando un mundo literario verosímil, que engaña al lector y le hace creer que es verdaderamente real. Divide en epígrafes el trabajo, los cuales tratan de las mujeres del *Quijote*: Dulcinea, el ideal de mujer; Marcela, el amor diferente, enigmático, la mujer libre; la dama, como ser prototípico que puebla todas las páginas de la obra cervantina. Además, la idea del matrimonio como término exacto del amor preside también como un *leit-motiv* el universo cervantino. Da especial relevancia al episodio de los duques, donde debe enfrentarse con la esencia de su amor, presentada por estos de una manera paródica.

El mismo tema elige para analizar el *Persiles*. Explora, antes de comenzar, los temas amorosos en la producción cervantina e incide más en la documentación contemporánea a Cervantes, en los tratados de amor que abundaron en la época, entre los que destaca *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione y los *Diálogos de Amor* de León Hebreo. Una

vez dentro del análisis, de nuevo personal, sobre la novela, destaca la sentimentalidad del amor, el culto a la belleza, el esteticismo, el amor cristiano acabado en matrimonio, la ambigüedad del amor (rechazando de plano la pretendida homosexualidad de Cervantes).

Por último, repasa en “La polémica cervantina de Nicolás Díaz Benjumea” las peculiaridades de su crítica al *Quijote* y el enfrentamiento con Tubino del que se hizo eco la prensa de la época. Es el único que rechaza la finalidad simplemente paródica de la novela y vierte sus esfuerzos en su interpretación simbólica y esotérica. Destaca además la importancia de los episodios biográficos reflejados en el *Quijote* (como el odio de Cervantes en Argel al fraile Blanco de Paz) y rebate la idea de obra salida del azar, ya que combate la idea de “ingenio lego”. Su búsqueda de sentidos ocultos lleva sus trabajos a un punto de imaginación discutible aunque, en general, Martínez Torrón lo considera un crítico moderno y adelantado a su época.

Los tres artículos siguientes, de Antonio Cruz Casado, se centran en ciertos aspectos muy concretos de la obra cervantina: en primer lugar, en “Auristela hechizada: un caso de *maleficia* en el *Persiles*” analiza el hechizo de Auristela en el *Persiles* como un caso de *maleficia*, no brujería, que se distingue porque es un término más amplio que engloba efectos beneficiosos y dañinos. Hace un recorrido, somero pero completo, por los autores que incluyen aspectos de la hechicería en sus obras, por las defensas y rechazos en la literatura de la época. Documenta otros casos de hechizos similares a los de Auristela y compara, buscando autoridades que lo confirmen, los resultados en la obra cervantina con el resto. En

segundo lugar, retoma el tema del lugar de nacimiento o, en su defecto, de crecimiento del pequeño Miguel de Cervantes. “El reflejo de Córdoba en la obra de Cervantes” manifiesta la polémica entre las ciudades que se disputa el honor de ser la patria chica del escritor y, después de un rastreo por el resto de ellas, vuelve a Córdoba para enumerar todas las tentativas, fallidas o no, de hacer crecer a Cervantes en las calles de la ciudad andaluza, de donde es oriunda parte de su familia, como está bien documentado. Además, los encomios a poetas de la tierra, como Barahona de Soto, lo vinculan más a ella. En último lugar, presenta el caso singular del originalísimo revuelo que se originó en España en el año 1916 por Atanasio Rivero y su lectura en clave del *Quijote*, descifrada a partir de una especie de juego anagramático que revela, según el propio Rivero, una verdadera autobiografía de Cervantes. El móvil del asunto, de tipo económico, no evitó que durante un tiempo la obra cervantina estuviese en boca de todos y contribuyese a su popularización.

“Don Quijote parodiado” y “Una versión métrica del *Quijote*” son breves trabajos de Juana Toledano Molina en los que trata, respectivamente, las versiones cómicas de la novela desde el XVII hasta la actualidad, de las que destaca *Don Quijote resucitado en Italia*, de 1805 y anónima, y la empresa, de enorme envergadura, de poner en verso el *Quijote*, acometida por Maximino Carrillo de Albornoz en 1890.

Los dos artículos siguientes, de diferente autor y estilo, versan sobre “La poesía de corte popular en *Pedro de Urdemalas*”, un largo y exhaustivo examen, de forma y contenido, acerca de las estrofas métricas de corte popular de

la obra, tanto los dos romances, como de las canciones tradicionales, y sobre “La conexión española de la espía Aphra Behn (1640-1689) con el teatro español: Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda, Calderón, Cervantes...” que se cifra en la difusión de las obras de estos autores españoles por Europa (Italia, Inglaterra), en la presencia de las tropas españolas en los Países Bajos y en el periodo de tiempo que Aphra Behn pasó en Surinam.

El último trabajo, broche de oro para una recopilación de textos muy diferentes sobre un mismo autor, reproduce la *Carta* de John Bowle al reverendo Dr. Percy (1777) sobre la edición anotada que va a hacer de *Don Quijote de la Mancha*, publicada finalmente en 1781. La traducción de Rafael Carretero Muñoz y los ajustes de Daniel Eisenberg, que moderniza la escritura y divide en párrafos la misiva a los que añade un encabezado que guía con mayor precisión e ilustración a través del contenido de la misma, dan a la luz un documento valiosísimo, ahora por primera vez en español, ya que supone el primer intento riguroso de editar y anotar el *Quijote* desde una perspectiva filológica moderna.

El propósito de John Bowle abarca todos los campos de la edición moderna: la necesidad de las primeras ediciones como texto de referencia, la importancia de las anotaciones para explicar el texto, el didactismo de los índices para mayor rapidez y optimización de la lectura, la fidelidad al texto original, el rastreo de lecturas y antecedentes literarios de Cervantes, etc. Los hechos históricos vividos por Cervantes son también referente marcado y dan la pauta exegética para muchos pasaje de la obra. Rechaza las enmiendas injustificadas y

patrocina la lectura en la lengua original. Sorprende el rigor con el que desgrana todos los apartados que pretende seguir en su empresa y la claridad con que los expone. Reproduce además el facsímil del mapa que incluye en la carta y alguna de sus páginas.

Estamos, pues, ante un compendio de estudios de diferente corte, que toca tanto contenidos de tipo general como el amor o la locura, de amplitudes inagotables en el mundo cervantino, como aspectos de detalle que se trabajan en profundidad, la presencia de Córdoba en Cervantes o el secreto descubierto por Atanasio Rivero. El acercamiento a la obra de John Bowle es uno de los atractivos de este volumen tanto por la novedad de la carta, nunca antes reimpressa, como por la materia de fondo.

ALEXIA DOTRAS BRAVO
Universidad de Vigo

RIQUER, MARTÍN DE: *Para leer a Cervantes*, Barcelona: Quaderns Crema, 2003. Col. El Acanalado, n.º. 74, 582 pp.

Bajo el título *Para leer a Cervantes*, Martín de Riquer ofrece al lector una muestra amplia de los trabajos cervantinos —algunos publicados previamente, otros inéditos— que ha venido escribiendo desde hace más de cincuenta años, sin duda una de sus dedicaciones filológicas más constante.

Martín de Riquer, Premio Príncipe de Asturias, Premio Menéndez Pelayo, Premio Nacional de Literatura, Catedrático Universitario y numerario de varias academias, entre otros muchos honores y distinciones, ocupa dentro de los estudios cervantinos en España un lugar de primer orden, como uno de sus mejores

paladines, pues a él se deben importantes trabajos publicados entre 1943 y el año en curso. Cuatro son las líneas fundamentales que han seguido los trabajos cervantinos de Riquer.

En primer lugar ha de mencionarse su labor como editor del texto cervantino, a través de dos conocidas ediciones del *Quijote* (ed. Juventud, 1944, 1ª. ed., en dos tomos; y Planeta, 1962, 1ª. ed.), de las que ha habido diversas reimpresiones y revisiones, hasta la última que tengo a la mano, que es la aparecida en 1994 (Barcelona: Planeta), “revisada y puesta al día”. Estas dos ediciones, en especial la publicada por la editorial Planeta, han alcanzado una enorme difusión y han permitido que llegara a un número muy amplio de lectores un texto editado y anotado con pulcritud, modélico, en cierto sentido, durante años, pues se trata de la primera edición que seguía criterios realmente filológicos como método de trabajo. En este año en que se conmemora el cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la novela cervantina, las editoriales antes mencionadas han reeditado los *Quijotes* de Riquer en diversos formatos y dimensiones.

Paralelamente a esta labor editorial, Martín de Riquer publicó en los años sesenta del siglo pasado una guía de lectura del *Quijote*, concebida en un primer momento para alumnos de bachillerato que, periódicamente revisada y actualizada, se ha convertido en utilísimo instrumento de consulta para profesores, alumnos, etc., pues ofrece los datos básicos para comprender el texto, así como prepara al que se sirva de ella para una lectura más especializada del *Quijote*. En su última versión ocupa en el volumen que ahora reseño la primera parte.

Martín de Riquer es autor asimismo de un nutrido grupo de trabajos más

breves, sobre aspectos puntuales del *Quijote* o de la biografía del autor, publicados en revistas especializadas y volúmenes de conjunto. Y, finalmente, a él se deben interesantes trabajos sobre el *Quijote* apócrifo, que se concretan en una edición del texto de Avellaneda (Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.), y en un trabajo seminal en el que ha reunido sus investigaciones sobre el posible autor del *Quijote* de 1614; se trata de un libro (publicado en 1988 bajo el título *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, y aquí incorporado en la tercera parte) que identifica a Avellaneda con un viejo compañero de armas de Cervantes, Gerónimo de Pasamonte. Esta hipótesis ha abierto una importante línea de investigación que otros, como Alfonso Martín Jiménez, o, con menos fortuna, Juan Antonio Frago, han seguido y profundizado. El número y calidad de estos trabajos —aquí sumariamente expuestos— justifican el puesto de privilegio que Martín de Riquer ostenta, por derecho propio, en el mundo del cervantismo.

El volumen que ahora reseño consta de cuatro partes fundamentales en las que se integra la mayoría, pero no todos, de los trabajos cervantinos de Martín de Riquer; han quedado excluidos, por ejemplo, los siguientes —en parte, bien es cierto, incorporados a otros trabajos sí incluidos—: “*Echar a galeras y el pasaje más oscuro del Quijote*”, *Revista de Filología Española*, XXVII (1943), pp. 82-86; “*Don Quijote, caballero por escarmio*”, *Clavileño*, VII (1956), pp. 47-50; “*La technique parodique du roman médiéval dans le Quichotte*”, *La littérature narrative d’imagination. Des genres littéraires aux techniques d’expression*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961, pp. 55-69; “*Cervantes y la caballerisca*”, E. C. Riley y Juan

Bautista A Valle Arce, eds., *Suma cervantina*, Londres: Tamesis Books, 1973, pp. 273-292.

En un sentido, los trabajos de este volumen no ofrecen novedad: salvo dos no publicados, los demás son bien conocidos; reunidos ahora ofrecen cabal medida de la destacadísima labor de Riquer como estudioso de Cervantes y, especialmente, del *Quijote*. Por otra parte, entre la fecha de publicación de cada uno de los trabajos y la de este libro ha pasado un número variable de años. Mucho se ha publicado desde entonces; la actualización bibliográfica es mínima; acaso tampoco era necesaria otra más pormenorizada dado el tenor y carácter de la mayoría de los trabajos.

La primera parte de este libro (“*Aproximación al Quijote*”, pp. 11-281) la constituye una guía de lectura del *Quijote* pensada en su origen para alumnos de bachillerato, pero que se ha convertido en uno de los instrumentos de consulta sobre la novela cervantina más reiteradamente utilizado, a la par que se constituye en una obra pionera, que anticipa lo que en los años ochenta y noventa del siglo XX han ensayado otros críticos, pero con fortuna desigual: Guillermo Barriga Casalini, *Los dos mundos del “Quijote”: realidad y ficción* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983); Jaime Fernández, *Invitación al “Quijote”* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1989; y Madrid: Lunberg, 2005); Peter E. Russell, *Cervantes* (Oxford: Oxford University Press, 1985), Edward C. Riley *Don Quixote* (Londres: Allen and Unwin, 1986), con versión castellana que revisa y completa la anterior (*Introducción al “Quijote”*, traducción de Enrique Torner Montoya, Barcelona: Crítica, 1990). A estos cabe añadir los de Luis Andrés Murillo (*A Critical*

Introduction to "Don Quixote", Nueva York: Peter Lang, 1988); Stephen Gilman (*The Novel According to Cervantes*, Berkeley: University of California Press, 1989); Carroll B. Johnson (*Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*, Boston: Twayne Publishers, 1990), y Anthony J. Close (*Miguel de Cervantes. Don Quixote*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Más recientemente se ha publicado el manual de Luis Gómez Canseco (*El "Quijote", de Miguel de Cervantes*, Madrid: Síntesis, 2005).

La primera versión data de 1960 (*Cervantes y el Quijote*, Barcelona: Teide); la que se incorpora ahora, tras sucesivas revisiones y puestas al día, supone la octava: todo un éxito para un libro de estas características. Se compone de cuatro partes, que van de lo general a lo particular; las dos primeras ("Los libros de caballerías" [pp. 21-34], "Cervantes: vida y literatura" [35-98]) enmarcan adecuadamente el contexto literario y personal que permite entender mejor la lectura del *Quijote* que sigue (pp. 99-256), tras unas páginas iniciales sobre los datos fundamentales de redacción, estructura y publicación, el mismo orden en que se desarrollan las aventuras de la pareja protagonista. El libro se cierra con un capítulo muy interesante sobre "El cervantismo" (pp. 257-272) que, si bien es el que acusa más el paso del tiempo, por otra parte afronta una posible definición del término –no siempre fácil–, para luego exponer los principales hitos de este "género exegético de las más diversas y curiosas modalidades [...] en el que han entrado toda clase de escritores, eruditos y aficionados, desde las mentes más preclaras de la crítica literaria hasta los chiflados y dementes más insospechados" (p.

258): ss. XVII y XVIII, tradición romántica, y principales nombres y estudios del siglo XX.

La segunda parte ("Cervantes en Barcelona", pp. 283-385) combina estudios sobre las posibles vinculaciones biográficas de Cervantes y Barcelona (un posible viaje a la ciudad condal, la hipotética casa en que residiría), con el análisis de episodios del *Quijote* y de alguna novela ejemplar relacionados con aquella ciudad (el episodio del morisco Ricote, el personaje –Rocaguinarda– en que se inspira el Roque Guinart de la segunda parte de la novela, el año en que se desarrolla la acción de la novela de 1615); todos ellos presididos por el rigor a la hora de presentar los testimonios, y la cautela para establecer conclusiones.

La cuarta parte ("Cervantes, Passamonte, Avellaneda", pp. 389-535) tiene su origen en una conferencia dictada en 1969 que, bajo el título "El *Quijote* y los libros" se publicó en *Papeles de Son Armadans* (vol. CLX, 1969, pp. 9-24). Ese artículo se convirtió en libro que, con el mismo título con el que se recoge en este volumen, apareció en 1988 (Barcelona: Sirmio). Se trata de un trabajo extenso a caballo entre la pesquisa detectivesca y la historia literaria en el que se defiende la siguiente hipótesis de trabajo: el autor del *Quijote* de Avellaneda fue un soldado aragonés, Gerónimo de Pasamonte, que luchó con Cervantes en Lepanto, en Navarino y en la conquista de Túnez bajo las órdenes de Miguel de Moncada. Ambos fueron hechos prisioneros por los turcos, aunque en lugares y por tiempo distintos. "El aragonés, ya en libertad [h. 1592], iba escribiendo, por lo menos desde 1593, su autobiografía, intitulada *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*,

narración de la que Cervantes pudo tener noticia gracias a un posible encuentro con su autor [...]. En el capítulo XXII de la primera del *Quijote* (1605) Cervantes presenta a un malhechor llamado Ginés de Passamonte, que ya había purgado sus delitos remando en las galeras, y ahora era llevado otra vez a ellas en castigo de nuevas maldades. Este galeote manifiesta que está escribiendo su autobiografía, intitulada la *Vida de Ginés de Passamonte*. Liberta don Quijote a este malhechor, quien se muestra desagradecido” (pp. 531-2). Partiendo de este planteamiento y tras una importante suma de datos y análisis de los mismos, defiende la hipótesis—expresada con todas las cautelas—de la autoría del *Quijote* de 1614 en favor de Gerónimo de Pasamonte.

Los documentos aportados no son definitivos, pero la argumentación está bien traída, sutilmente expuesta y, en definitiva, la hipótesis se nos muestra verosímil. Independientemente de la opinión que cada uno pueda tener, lo cierto es que el libro publicado en 1988 reavivó y reorientó los estudios sobre Avellaneda, muy olvidados por entonces salvo alguna honrosa excepción (S. Gilman, A. A. Sicoff, Nicolás Marín), y ha favorecido, sin duda, la publicación de otros posteriores (Carlos Romero, Monique Joly, etc.) que han revisado y analizado más ajustadamente la influencia del *Quijote* de 1614 en el de 1615, hasta ese momento muy minusvalorada, en favor de la influencia del *Quijote* de 1605 en el de Avellaneda.

La hipótesis de Riquer ha tenido además la valía de crear una línea de investigación que otros han seguido, como Alfonso Martín Jiménez, el cual, partiendo de aquellas ideas, identifica expresamente a Pasamonte con Avella-

neda a la par que su estudio lleva a conclusiones de relevancia, sobre, por ejemplo, el aprovechamiento que hace Cervantes de la autobiografía de su antiguo compañero de armas (Alfonso Martín Jiménez, *El “Quijote” de Cervantes y el “Quijote” de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001; *Cervantes y Pasamonte: la réplica cervantina al “Quijote” de Avellaneda*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005). Con menos fortuna Juan Antonio Frago ha intentado seguir este mismo camino en el libro *El “Quijote” apócrifo y Pasamonte* (Madrid: Gredos, 2005). El debate no ha quedado sólo ahí, como bien ha mostrado el quinto congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, septiembre de 2003; las actas se publicaron en 2004); los artículos de José Luis Pérez López, quien se inclinó primeramente por la autoría de un escritor muy cercano a Lope de Vega, Baltasar Elisio de Medinilla (José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71), y, más recientemente, por la de Pedro Liñán de Riaza (“Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega”, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.htm>); en fin, la hipótesis de José Luis Madrigal a favor de Tirso de Molina, y la muy sugerente revisión de Javier Blasco, quien además sugiere el nombre de Baltasar de Navarrete (“Avellaneda, secular enigma cervantino”, *Ínsula*, 700-701, abril, 2005). Como se puede observar, la importancia del libro de Riquer no reside sólo en lo que argumenta y defiende, sino también en el debate que ha abierto en la comunidad científica.

Dos textos inéditos cierran este grueso volumen: “Parapilla” (pp. 537-550) constituye una erudita nota filológica que ilumina el significado del apelativo dado a Ginés de Passamonte en el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, y sirve para reforzar la hipótesis defendida en la parte anterior sobre la atribución de la novela de Avellaneda. Por su parte, “Las armas en el *Quijote*” (pp. 551-574) es una nota extensa y divulgativa –quizá el elemento más característico de este libro– sobre las armas que lleva don Quijote.

Poco más me queda por decir de este libro, que ha obtenido el Premio Bartolomé March a la Crítica, sino destacar la pulcritud con que ha sido editado en la colección *El acantilado*, de Quaderns Crema: un bello formato que combina colores rojos, blancos y una gama de grises sobre fondo negro; buen papel, tipografía afortunada... Todo ello contribuye también a hacer agradable a la vista del lector esta recopilación de trabajos cervantinos de Martín de Riquer.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad de Vigo

REY HAZAS, ANTONIO: *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Ediciones Eneida (Colección “Puntos de vista”), 2005, 357 pp.

Antes o después, con una mayor o menor evidencia y a través de una impronta más o menos consciente, el sentimiento de libertad se manifiesta con una intensidad tal que nunca deja indiferente a todo aquel que decide adentrarse en el universo cervantino. Este concepto tomado como ideal, como esencia, como anhelo, bajo el influjo del ser o del estar o, si se quiere, como filosofía vital, se erige en una especie de faro que guía la vida y la

obra del genio complutense. Y es que, si la experiencia vital influye inevitablemente en la obra de todo autor, en el caso de Miguel de Cervantes la vida no sólo entra a formar parte de la literatura, sino que, además, el influjo opuesto acaba construyendo una biografía que alcanza una dimensión mítica equiparable a la de su inmortal y siempre actual novela: *El Quijote*. Un Cervantes al que le tocó en suerte una siempre azarosa y en numerosas ocasiones penosa existencia decidió buscar refugio y sosiego en un territorio que concibió como el único bien verdaderamente inalienable que posee el ser humano. En torno a él, tal y como defien- de Antonio Rey Hazas en este reciente trabajo que nos ocupa, el escritor articula, si no toda, si la mayor parte de su producción (cuando menos, la más relevante), construyendo lo que este estudioso ha llamado una “poética de la libertad”.

El propósito de Rey Hazas, según él mismo señala, es presentar en su libro toda una serie de claves, de muy diversa índole, que permitan no sólo una mayor y mejor comprensión del conjunto de la obra cervantina, sino también descubrir “[...] secretos ocultos y novedades que permanecían veladas en la oscuridad” (p. 13). Lo ambicioso del planteamiento hubiera adquirido rápidamente un halo de presuntuosidad si no viniera avalado por un especialista de la talla de Antonio Rey Hazas que, a lo largo de su ya dilatada carrera, ha demostrado siempre ser un perfecto conocedor de todo lo relacionado con la literatura áurea española y, muy especialmente, de la obra y la figura de Cervantes.

El libro, dividido en cinco apartados principales, comienza adentrándose por los vericuetos de la apasionante y aún en buena medida desconocida vida del escritor alcalaíno. El objetivo de Rey Hazas es

intentar aportar algo de luz a alguno de los problemas que todavía sigue planteando la biografía del escritor y no llevar a cabo una mera reiteración de los datos ya conocidos. La semblanza nos muestra una existencia marcada en buena medida por las adversidades, en ocasiones concatenadas de tal manera que parecen desafiar las leyes de la simple casualidad. Sería esa recurrente falta de fortuna y el cautiverio que durante cinco años padeció en Argel lo que le harían valorar la libertad como el bien máximo que puede poseer el hombre y crear en torno a ella una especie de espacio o estado ideal al que propender.

Tras un repaso a la casi siempre infructuosa búsqueda de un patronazgo sólido y solvente que el autor llevó a cabo desde sus inicios artísticos, nos adentramos de lleno en los dos acontecimientos que marcaron para siempre su vida y obra: su concurso en la batalla de Lepanto y su posterior apresamiento y cautiverio. De resultas del primero (y de la impronta que le dejó la posterior derrota de la Armada Invencible), Cervantes llegará a engendrar un profundo desencanto causado por el aquí y el ahora que le tocó vivir y una gran desconfianza hacia unos organismos de poder más interesados por el enriquecimiento propio que por el bienestar de sus ciudadanos. Se mostrará especialmente crítico con una sociedad que vivía, como su don Quijote, en un mundo “imaginario” que muy poco tenía que ver con la realidad socio-económica en la que estaba inmersa. Del segundo acontecimiento aprendió a estimar la libertad del individuo por encima de todo y, tal y como él mismo indica, “a tener paciencia en las adversidades”. Inevitablemente ligada a la esclavitud sufrida en Argel aparece la siempre polémica cuestión de su presunta homosexualidad,

hipótesis que Rey Hazas rechaza argumentando una falta de pruebas concluyentes que sirvan para sostenerla.

En el extenso segundo capítulo se nos refieren las intensas, complejas y siempre apasionantes relaciones que mantuvo el escritor con algunos de sus más destacados compañeros de profesión. Por lo que respecta a la conocida inquina entre Cervantes y Lope de Vega se abunda en el origen teatral de la misma y se destaca la presencia del *Fénix* tanto en la posible génesis de *El Quijote* (hipótesis ya esbozada en el clásico estudio que sobre el *Entremés de los romances* llevó a cabo Juan Millé y Giménez en su obra *Sobre la génesis del Quijote*), como en la propia novela, donde sería ridiculizado al identificarle con el asno perdido de Sancho Panza. En cuanto a Mateo Alemán, comprobamos cómo Cervantes debió reflexionar sobre el *Guzmán de Alfarache* hasta el punto de que sin éste no se puede explicar la génesis de *El Quijote*, a pesar de las enormes diferencias que separan a ambas novelas. Para Rey Hazas, la relación Alemán-Cervantes no debe concebirse como de rivalidad literaria, aunque ambos autores contendieron con sus obras magnas casi por las mismas fechas por el favor de los lectores, sino como de diferencias a la hora de ver y entender el mundo, puesto que mientras la novela picaresca representaba la continuidad de un universo arcaico de raíz medieval, la obra de Cervantes suponía una ruptura con el pasado que abría el camino de la narrativa moderna.

Sin embargo, es el apartado dedicado a la relación que mantuvo con Luis de Góngora el que más ha llamado nuestra atención, sin lugar a dudas. A través del minuciosísimo análisis que le permite llevar a cabo su vasto conocimiento del Siglo de Oro español, Antonio Rey Hazas

es capaz de tender un buen número de puentes de varia naturaleza (algunos de ellos muy tenues, como la procedencia cordobesa de ambos o su origen converso) entre las enormes diferencias que, *a priori*, parecen separar a ambos literatos. Un punto central del capítulo será el estudio del conocido *Entremés de los romances*, nexo de unión no sólo entre Cervantes y Góngora, ya que nos encontramos ante el antecedente más que probable de *El Quijote*, articulado, fundamentalmente, a base de romances gongorinos bien conocidos, sino también entre ellos dos y Lope, pues, como ya hemos indicado, la ridiculización del *Fénix* parece que fue el motor argumental del mismo. La impronta final que el pormenorizado análisis del investigador nos deja es la de dos espíritus libres e iconoclastas que renovaron por completo la poesía y la narrativa de su época y trazaron, a través de la multirreferencialidad, la polivalencia y el perspectivismo, los caminos que dichos géneros habrían de seguir en el futuro.

El capítulo tercero del libro se abre con una nueva lección de erudición por parte de Rey Hazas que, para constatar la modernidad de la novela, repasa la impronta que *El Quijote* ha dejado tanto dentro como fuera de España en un recorrido que se inicia en el siglo XVIII y llega hasta el año 2004. Después, se desgajan una a una las claves que parecen constituir esa poética cervantina en la que la libertad se ha convertido en una clave estética. Sección a sección se suceden los ejemplos en los que queda patente la subversión cervantina: la libertad política expresada en su rechazo a toda autoridad de carácter coercitivo, a la corte y a los pilares del estado moderno español, la

preconización del fin de la opresión sobre la mujer, el rechazo al determinismo, la libertad de oportunidades de acuerdo a las obras y no al linaje, la ruptura de las normas estéticas establecidas, etc. El gran logro de la libertad cervantina podría fijarse, según Rey Hazas, en la posibilidad que el perspectivismo brinda para la creación de la verdad de cada personaje y no de una verdad única y monolítica.

Tras el breve capítulo cuarto donde se estudia el papel crucial de la figura del hidalgo en la sociedad española del Siglo de Oro (atrapado entre un estado llano al que no quería descender pero al que muchas veces ya pertenecía *de facto* y una clase alta a la que le era imposible acceder debido a las normas sociales en vigor) y en la configuración de la novela moderna que empezaba a caminar en aquel momento, llegamos al apartado dedicado al teatro cervantino. En este capítulo final, Rey Hazas ahonda en esa imagen ya aceptada del dramaturgo frustrado que nunca llegaría a reponerse del todo de su poco o nulo éxito sobre las tablas. Aunque nadie cuestiona hoy la trascendencia de sus entremeses, es probable que haya lectores a los que no deje indiferente la imagen que se esboza de un Cervantes experimentador en sus formas dramáticas “elevadas” y comprometido con el teatro de su época que vio cómo el *establishment* teatral del momento, instituido en torno a la comedia nueva lopesca, se mostraba reticente a apostar por obras que resultaran ajenas al gusto de un público adocenado y, por consiguiente, pudieran suponer un fracaso de taquilla. Creemos que la cita de Bruce Wardropper que incluye Rey Hazas en este apartado define a la perfección la noción que este último quie-

re transmitirnos sobre el Cervantes dramaturgo: “Cervantes fue en su época tan experimentador como Brecht, Ionesco o Arrabal en la nuestra” (p. 298).

Sin lugar a dudas, la conclusión (o, al menos, una de ellas), que podemos extraer del documentadísimo trabajo de Antonio Rey Hazas es que el origen de la modernidad literaria de Miguel de Cervantes hay que buscarlo en su modernidad vital y espiritual. De ahí que el estudioso recurra con tanta frecuencia a la biografía del alcañino para explicar su obra, porque vida y obra van estrechamente ligadas en Cervantes hasta el punto de que la primera impregna constantemente a la segunda y ésta, a su vez, imprime un carácter mítico a aquélla, en un juego especular similar al que sucede en *El Quijote* donde los personajes “[...] son a veces, simultáneamente, protagonistas de sus vidas, espectadores de otras, narradores y lectores” (p. 260). Cervantes consideró la libertad como única vía de escape a la dura realidad de su periplo vital, sin que ello reste un ápice de mérito al coraje necesario que en cualquier época (y, de manera especial, en la que le tocó vivir a él) requiere enfrentarse al miedo que produce el ser libre. La libertad, sustentada en su búsqueda en general, en la liberación de las ataduras retóricas de los personajes y en la libertad de los lectores y del propio escritor a través del distanciamiento con respecto a sus personajes, conforma la poética de un genio que siempre permanecerá tan vigente como los ideales que defendió y que guiaron su propia existencia.

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO
Vanderbilt University

BLASCO PASCUAL, JAVIER: *Miguel de Cervantes Saavedra. Regocijo de las Musas*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2005, 226 pp.

Javier Blasco pretende en su libro *Miguel de Cervantes Saavedra. Regocijo de las musas* “reconstruir una interpretación (la mía propia) de las huellas que de la existencia de Cervantes he creído encontrar en los textos literarios y en los documentos que se conservan. [...] En el Miguel de Cervantes que estas páginas pretenden retratar se ha perseguido sólo al hombre que, para serlo, escribe” (p. 16). Esta es la base, muy bien delimitada por su autor, de esta biografía cervantina: la interpretación de las escasas noticias que han llegado hasta nosotros del escritor áureo, y el repaso a la obra de Cervantes, que jalona todo el texto con aportaciones muy interesantes.

Se conservan pocos datos acerca de Miguel de Cervantes, en parte porque no fue un escritor valorado en su época, por lo que nadie se preocupó de conservar sus manuscritos, lo que ha provocado que, probablemente, se hayan perdido alguna de sus obras y se le hayan atribuido otras, careciendo actualmente de un corpus satisfactoriamente fijado. Pero también puede ser que Cervantes fuera un hombre muy discreto, tanto que, como dice Blasco, poseía una “voluntad de silencio” sobre su vida, aunque no pretende esconder nada ni es un falsario, solamente parece que sintió la necesidad de construir un yo diferente al suyo en muchos momentos de su vida.

Por otro lado desmiente la idea que sus contemporáneos tenían de Cervantes como escritor ocasional, de talento limitado. Realmente fue un hombre dedicado

a la literatura, pero no un escritor canónico para su época como lo fueron Lope de Vega o Quevedo y quizás por comparación a ellos se le ha cuestionado desde siempre. De hecho Cervantes desarrolló su labor literaria al margen de mecenas y protectores, lo que ha hecho que su literatura sea mucho más libre que la de otros y por ende mucho más moderna.

En definitiva Javier Blasco ensaya una lectura de la vida cervantina relejendo los documentos e interpretándolos, dejando claro que no aportará nuevos datos. Quiere redibujar el perfil de un hombre. Y a mi entender lo consigue.

A lo largo de veintiocho capítulos encabezados por otros tantos epígrafes salidos de obras cervantinas, va desgarrando la vida de Cervantes desde su nacimiento hasta su muerte. Los cuatro primeros están dedicados a su infancia y etapa de formación que transcurrieron entre Alcalá de Henares, lugar de su bautismo, y Valladolid, donde seguramente entró en contacto con el mundo teatral de Lope de Rueda y un hombre de su compañía que será importante en la vida de los Cervantes, Alonso Getino de Guzmán. Su padre, Rodrigo, sí vivió en Córdoba y Sevilla pero ningún documento prueba que su familia le acompañase. Lo más probable es que se quedaran en Alcalá. Tampoco hay indicios del origen converso de Cervantes del que tanto se ha hablado. Sí es cierto que su familia desempeñó (él incluido) oficios propios de los judíos en la época y que para Miguel resultó muy difícil acceder a los puestos de la administración. Pero no existen testimonios concluyentes, aunque Javier Blasco señala que judío o no Cervantes siempre se encontró entre los excluidos desde su nacimiento. Finalmente se instalaron en Madrid, siendo esta villa y corte, y allí es donde, con

veinte años, comienza su afán por la escritura con un soneto que celebra el nacimiento de la infanta Catalina Micaela y varios poemas a las exequias de la reina Isabel de Valois. Y en este período también se ha hablado mucho de su relación de discípulo con respecto a López de Hoyos, aunque no existe constancia documental.

Los tres capítulos siguientes narran el momento en el que la vida de Miguel de Cervantes da un giro y acaba formando parte de la milicia. Cuando parecía que sus pasos irían encaminados al estudio, lo encontramos en Roma a las órdenes del cardenal Acquaviva. Las razones para su ida a Italia son un poco oscuras, quizás tuvo que huir de una orden de busca y captura por haber herido a un tal Antonio Sigura. Lo que sí está claro es la influencia que esta estancia en la Italia del XVI supuso para su espíritu de escritor y artista. Parece que se alistó en 1571 bajo el mando del capitán Diego de Urbina. Después vendría la valerosa batalla en Lepanto contra el turco, que le inutilizó la mano izquierda para el resto de su vida. Las razones de porqué Cervantes se hizo soldado son muchas y Blasco expone la crítica y opiniones al respecto, así como textos del *Quijote*, el *Persiles* y *El licenciado Vidriera* en los que se habla de la milicia, distinguiendo entre el belicismo de don Quijote y el de Cervantes. Destaca el aprendizaje de camaradería y liberalidad que seguramente supusieron para Miguel estos años de soldado.

Mención aparte merece el cautiverio en Argel. En los siguientes capítulos el profesor Blasco pinta con maestría el panorama de la vida de cautiverio en los baños de Argel y deduce los sentimientos y aprendizajes de Miguel, siempre basándose en los documentos y los comentarios en sus obras. Probablemente una de

las enseñanzas que se llevó de esos cinco años fue la tolerancia hacia el otro y su religión. En cuanto al episodio de los posibles favores sexuales que Cervantes habría prestado en la prisión, idea expresada por primera vez por Louis Combet en su libro *Cervantés ou l'incertitude du désir. Une approche psychostructurale de Cervantes* y seguida de cerca por la profesora Rosa Rossi, la opinión de Blasco es que este no era el motivo de que no le infringieran castigos como a los demás, sino su consideración como cautivo importante y su carácter afable y caballeroso.

Cuando volvió a Valencia en 1580 se encontró a su familia empobrecida y se topó con la burocracia, con una España diferente en la que prevalece el favor y no el talento o el valor. Este choque le convierte en un hombre desengañado y le conduce al mundo literario madrileño. Deja las armas y se acerca a las letras publicando *La Galatea* que, para Blasco, encierra “la crónica de la decadencia de un sistema de valores y la conciencia de que el “disfraz” era el traje que exigía la etiqueta de la Corte” (p. 102). También escribe teatro: los *Tratos de Argel*, que incide en la crítica de una sociedad que ha perdido sus valores de antaño y refleja el desencanto con la política española, y *La Numancia*, con la que pretende una revalorización del patriotismo español con Felipe II a la cabeza. El teatro es una escuela de aprendizaje como escritor.

En los capítulos siguientes se cuentan detalles acerca de su vida más íntima: tuvo una hija en 1584, Isabel, con Ana Franca o Villafranca, mujer casada, y un mes después Miguel se casa con Catalina de Salazar y Vozmediano. Abandona el ambiente literario y se convierte en recaudador de impuestos.

En 1597 pasa una temporada en la cárcel en Sevilla por causa de unos cobros. En estos años es cuando cambia el apellido de su madre, Cortinas, por Saavedra, lo cual responde, para Blasco, a la creación de una nueva identidad en consonancia con su cambio ideológico.

Desde 1599 a 1604 se le pierde la pista, aunque sí conocemos que vuelve a la literatura que será el cauce de ficción que le ayudará a soportar la realidad, punto de partida del que nace el *Quijote*, cuyo protagonista tiene mucho en común con su autor. Lo ultima en Valladolid en 1604 donde se encuentra con sus hermanas, su sobrina, su hija y su mujer, y donde pasa dos días en la cárcel acusado de un crimen que no cometió. Al hilo de esto Blasco analiza el *Quijote*.

Y una vez instalado en Madrid, de nuevo sede de la Corte, escribe las *Novelas Ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, el *Persiles*, las *Ocho comedias y entremeses*, sin duda destinadas a un lector, que el profesor Blasco desgrana en estos últimos apartados, en los que también profundiza en la relación Cervantes-Lope, apoyándose en los textos escritos por ambos.

Frente a otros ensayos de tipo biográfico dedicados a la figura de Miguel de Cervantes que se acercan a un mito o que focalizan la atención en aspectos quizás menores de su personalidad, Javier Blasco recupera, siempre según los documentos conservados y lo escrito por él en sus obras, al hombre que piensa y siente, al creador del hidalgo manchego y al transmisor de tantos sentimientos e ideas. Establece en multitud de ocasiones una similitud entre Cervantes y su universal personaje don Quijote, sobre todo en su muerte, fijando su atención en la humanidad del

hombre Miguel, del que destaca su tolerancia y poco a poco su desengaño, desarraigo, calificándolo como un excluido, un escritor al que las modas le cogieron siempre con el paso cambiado, un poeta moderno para su época, no canónico. Todas estas características hacen de este recorrido por la vida y obra de Miguel de Cervantes un texto que engancha de principio a fin, delicioso en su transcurrir literario, sin duda un placer para el lector y una fuente muy útil de información para el estudioso.

MACARENA CUIÑAS GÓMEZ
Universidad de Vigo

RUTA, MARIA CATERINA: *Il Chisciotte e i suoi dettagli*. Palermo, Flaccovio, 2000.

El libro que nos ocupa procede de una recopilación de artículos, cuyas fechas de aparición abarcan desde 1977 hasta 1998. Sin embargo, si se repasan los epígrafes de los ayer artículos y hoy capítulos, se comprueba que la reorganización ha sido un éxito: la sucesión de ellos aborda aspectos diversos pero complementarios que siguen aproximadamente el orden de lectura de la novela. Comparten, además, la actualización de la bibliografía y la inspiración semiótica, pero que tiene en cuenta siempre los resultados de otras líneas de investigación, sin excluir las más “tradicionales”. De hecho, el libro nos permite recordar muchas de las mejores aportaciones entre 1977 y 2000.

El primer capítulo, de inspiración más formalista, aborda la espinosa cuestión de la relación entre la Primera y la Segunda Parte. La autora, que se inclina por “l’ipotesi di un rapporto di

interdipendenza, creatosi *ab initio*, fra la Prima e la Seconda Parte dell’opera” (21), nos hace ver la presencia en la Primera Parte de rasgos definitorios de la Segunda, y justifica el valor funcional de la muerte del héroe, que relaciona con una utopía “de la fuga”, que compensa la insatisfacción del presente.

A continuación nos asomamos a la biblioteca de don Quijote para examinar sus lecturas y la discusión sobre ellas a lo largo del libro. Si hay que diferenciar entre el Cervantes crítico, que condena los libros de caballerías, y el creador, que no puede dejar de valorar las posibilidades de estos, y si él, a su vez, quiere dar en el XVII un salto más audaz, se explica la coincidencia final con unas palabras de Morón Arroyo: “La intención del *Quijote* es el *Quijote*” (43).

Un acercamiento a las relaciones entre el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda, que problematiza el rótulo de ‘apócrifo’ que se suele usar para éste, y se fija luego en particular en don Álvaro de Tarfe, nos lleva hasta el capítulo cuarto, de sugestivo título (*la parola negata*: la de Zoraida), que se ocupa de la historia del Cautivo. Se examinan al respecto, con ayuda de la terminología de Genette, los modos de la narración; y se repasan las funciones de la fábula y los personajes, con especial atención a Zoraida, cuyo deseo de autonomía personal se subraya.

Toca el turno después a los abundantes rasgos teatrales del texto cervantino: *lo spettacolo della vita*, ya advertidos por el propio Avellaneda. No se trata aquí de discusiones teóricas sino de auténticas escenas; por cierto que el contraste entre las de la Primera y las de la Segunda parte hace pensar en el paso de la farsa al teatro de corte (89),

baste pensar en los capítulos de la corte de los duques. Ruta repasa numerosos ejemplos fijándose de nuevo en detalle en las figuras femeninas: apariciones como las de Dorotea (I, 28); Claudia Jerónima (II, 60); Ana Félix (II, 63); o Marcela (I, 14); todas ellas comparten la maravilla que admira, pues “la normalidad pierde significado propio a partir de la decisión de Alonso Quijano de abandonarla por una vida incierta, sí, pero mucho más interesante” (103-104).

Parece natural que siga a la cuestión teatral la iconológica, es decir, el examen de auténticos cuadros que ocurren en el texto, sobre todo los santos de II, 58, que acaban por permitir la manifestación del desencanto del caballero.

El capítulo VII, *il testo e lo sguardo*, es de los más extensos, y justificadamente, ya que plantea una cuestión central: la mirada cervantina, o, lo que es lo mismo, el realismo. Dado que el único concepto de la época al respecto es el de lo verosímil, para evitar anacronismos, y supuesto que el realismo, al fin y al cabo, es una construcción discursiva, la táctica de la autora consiste en preguntarse si no serán descripción y narración, en el caso de Cervantes, dos modalidades de escritura en continua interacción, en vez de en oposición (130). Y, a continuación, en examinar los espacios, interiores y exteriores que Cervantes por lo general *no* describe, por más que su capacidad de evocación nos haga casi experimentarlos: es que se trata de un proyecto personal, que se fija en detalles funcionales y tiene en cuenta a los lectores de la época, y que, desde luego, va más allá de la idea habitual de realismo descriptivo.

A continuación, y complementariamente con lo anterior, nos enfrentamos con un gran tema de la estética, cual es

el de la fealdad. Tras apretada síntesis histórica de las ideas al respecto, se discute la funcionalidad de la presencia/ausencia de detalles de belleza o fealdad en los retratos femeninos del *Quijote*. Así se ve como en muchos casos el escritor no entra en detalles de belleza, ligada a la juventud, lo que sí hace, en cambio, cuando se trata del resquebrajamiento del ideal petrarquista, quiebra que se diversifica en un sentido de amplia y plural humanidad.

Llegamos al problema de la amistad: *l'amicizia impossibile*. Aquí se empieza por la lexicología –el significado de ‘amistad’– y la estadística –su frecuencia y valor en la obra– para hacernos ver cómo y por qué don Quijote, en cuanto caballero andante no puede tener amigos propiamente dichos, y cómo los de Sancho son Ricote y el rucio. Aparte de casos más tradicionales de coincidencia en grupo social, edad, y trato frecuente, no exentos, sin embargo, de accidentes.

Por fin, con *i segni della solitudine*, alcanzamos la prefiguración de la muerte del héroe que responde a lo que se dijo de ella al principio. Se trata del dolor, físico, y moral, sufrido con especial intensidad en la corte de los duques, y sobre todo con don Quijote separado de Sancho, sin nadie sobre quien proyectar superioridad alguna.

En conclusión, el libro de Caterina Ruta nos brinda un recorrido por el *Quijote* en el que se trenzan cuestiones de método con temas de discusión siempre sugerentes, en un orden que dibuja aproximadamente el del libro, y con un estilo, digamos cortés –atención a las opiniones ajenas resaltando lo mejor de ellas– que se agradece.

FERNANDO ROMO FEITO
Universidad de Vigo

BANDERA, CESÁREO: “*Monda y desnuda*”: la humilde historia de don Quijote, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, 405 págs.

Cesáreo Bandera, autor del conocido *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón* (Madrid, Gredos, 1975) y de *The Sacred Game: The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction* (University Park, Pennsylvania State University Press, 1994), luego traducido al castellano en 1997, nos presenta ahora este grueso tomo en el que recorre, otra vez, la senda de la historia de la novela moderna y –de nuevo– toma como caso de estudio la obra maestra de Miguel de Cervantes que ahora festejamos en 2005.

La nueva obra sigue de manera declarada las pautas marcadas por *The Sacred Game*, tanto metodológica como temáticamente. La extensa introducción nos presenta la esencia del problema de la incomprensión crítica de la historia del género novela. Declara, a modo de idea general, que no cree que el *Quijote* “guarde ningún secreto” y añade otra noción importante, desde mi punto de vista: “la inagotable hondura de su grandeza, por ser tan humilde, es de una transparencia cristalina” (p. 11). Por tanto, partiendo de esa premisa inicial explica que “este libro es un intento de exploración de esa insondable y poderosísima humildad” (*ibid.*). Quizás estas ideas puedan rebatirse, pero no será así con la apariencia sencilla y natural del complejo libro cervantino de 1605-1615, en la que casi toda la crítica está de acuerdo.

Bandera propone una premisa novedosa: el proceso histórico de la novela moderna debe entenderse en función de

otro proceso paralelo, el de la progresiva e imparable desacralización de la sociedad occidental en aquel tiempo (p. 12). Ello conlleva que la violencia no pueda justificarse en términos cristianos, que sus víctimas no sean ya siempre los excluidos y los marginados, y que la épica, el género violento por definición, pierda terreno, e incluso sentido, en la forma en que sucede palmariamente, por ejemplo, en el mismo *Quijote*. La crítica previa ha intuido algunas de estas ideas, pero no con la precisión de Bandera, que establece, por caso, los límites entre la narrativa cervantina y la picaresca, problema siempre interesante (p. 15). O marca el avance de Cervantes en su análisis de la locura del hidalgo: don Quijote es un loco, pero un loco que va más allá de la parodia tradicional, que lo victimizaba y lo convertía en el señuelo de la burla pública (p. 17). Y resume, con gran claridad: “La gran novedad es que la historia del loco cervantino no está estructurada como la tradicional historia de una expulsión, sino como la historia de un prolongado y compasivo rescate” (p. 18). Y ello es que la famosa novela destila y derrocha compasión ante los débiles, los tontos, los pobres y casi toda la sociedad en general (con la excepción de los duques crueles de la segunda parte y algunos otros malvados insolidarios y cínicos). En esto reside, según Bandera, el doble logro de la novela cervantina: mostrar la caída del héroe clásico y redimir a la víctima pública (*ibid.*).

Su pretensión es la de partir de cero, o casi, en el análisis de las cuestiones tratadas, que son muchas y básicas. A modo de ilustración de esta idea, coloca al frente de su libro, a modo de lema, una cita de Mateo, 21, 42: “La piedra que desecharon los constructores, esa misma vino a ser la piedra angular”. Y

esas nuevas piedras angulares –aquí, más de una, por suerte para el lector– pueden ser, por ejemplo, la torpeza de Avellaneda (p. 37) o el hecho de que, al enfrentarse con la realidad –el famoso *realismo* quijotesco–, los seres de la ficción renacentista que Cervantes disemina por su novela ponen de manifiesto su irrealdad y artificiosidad (p. 341).

Menudean en este libro los análisis acertados de la obra, expuestos con gran sencillez y claridad, como cuando Bandera desvela la incompreensión del caballero ante la publicación del libro con sus hazañas al comienzo de la segunda parte, pues el antiguo hidalgo manchego no entiende del todo bien que ya la épica no es obligatoriamente elogiosa o de vituperio de sus protagonistas, como él supone (p. 21).

El autor de esta nueva obra se sirve de las inspiraciones y los contrastes más variados para interpretar el libro que estudia: el *Edipo rey* y después del *Quijote* apócrifo de Avellaneda, las diversas picarescas de la época –que, según él, no nacían casualmente en esos mismos años–, y, en especial, el *Guzmán* y el *Buscón*, a los que dedica sendos capítulos. En su exposición no sigue un esquema histórico o diacrónico, sino que apeña a los autores que le interesan en función de la exploración del asunto que trata en cada apartado o capítulo. Así, pasa de recordar a Michel Foucault (cap. IV) a traer a colación a Américo Castro (cap. V) y de Unamuno y Kierkegaard (cap. VI) a Ortega y Gasset (cap. IX) y, finalmente, analiza a Unamuno de nuevo (cap. XII). Muchos de estos autores son invocados como términos de comparación o referencias, pero varios son explorados con un interés similar al dedicado a Cervantes, como es el caso del mismo Unamuno, con un repaso extenso de sus novelas.

Uno de mis reparos es, justamente, a mi entender al menos, el peso excesivo del vasco en estas páginas, ya que entiendo que, si bien pudo ser un vehemente *quijotista* (como el mismo Bandera explica en su p. 199), no logro verlo como un cervantista preferible a los legítimos estudiosos de la obra de Cervantes. Y, por encima de ese prejuicio quizás corporativo, está para mí la falta de ecuanimidad y la aparatosa miopía crítica del bilbaíno, casi del todo incapaz, según mi entender, de deslindar los delicados (y humildes) matices cervantinos y generalmente sólo interesado en sus propias preocupaciones sobre la inmortalidad, el cainismo, la raza española, etc. Hay en las páginas de este nuevo libro un *unamunismo* ferviente, que llega a dedicar al análisis de la obra del rector de Salamanca secciones enteras (las pp. 192-204, por caso), aun a pesar de que el mismo Bandera, perspicaz siempre, se percató del notorio “anticervantismo” del vasco (p. 204) o cuando dedica largos párrafos a precisar todo lo que Unamuno no entiende o no ve en la obra cervantina (p. 208, por ejemplo), que es bastante. Y no extraña nada que se vea finalmente obligado a reconocer cosas como ésta: “Unamuno (...) acusa a Cervantes precisamente de lo mismo que Cervantes acusa don Quijote” (p. 215). Tampoco puedo permanecer impasible ante creencias unamunianas como la de que don Quijote le parecía más real que Cervantes o que él mismo (!), reproducidas en la p. 221.

En cierto modo, a mi ver, Bandera recupera el tino cada vez que Unamuno permanece lejos de su interpretación del texto cervantino, como vuelve a suceder en la pp. 223-233, con una precisa lectura de don Diego de Miranda y con un buen reajuste del criterio errado de

Américo Castro acerca de ese caballero. Pero en el capítulo octavo volvemos a tropezarnos con el ínclito vasco, ahora con una comparación entre *El curioso impertinente* y *Abel Sánchez*. Y no mucha más confianza me merece la invocación de la ahora muy jaleada María Zambrano, traída a colación en este libro con el mismo propósito de esclarecer en lo posible el sentido de la obra del manco ilustre (*ibid.*). A pesar de estos reparos, Bandera nos ofrece una exposición pertinente, clara y afinada de numerosas cuestiones cervantinas.

El lector observará precisamente que en este estudio se maneja una bibliografía modesta, considerando el asunto tratado por su autor y la amplia perspectiva adoptada. Pero no me refiero en particular a la lista final de obras citadas o utilizadas, sino también a los autores que este estudioso cita a pie de página. Y es, asimismo, curioso que entre sus fuentes también alternen los filósofos y escritores con los críticos especializados y los cervantistas. Vemos citados, así, a Kierkegaard, a Unamuno, a Machado, a Auden, etc., aunque también encontramos secciones centradas en las ideas de M. Bajtín o Américo Castro. Pero son menos éstas últimas.

Por lo demás, podría incluirse en ulteriores ediciones un índice de nombres citados. Y, algún detalle menor es, quizás, mejorable. Así, la cita indirecta que preside la introducción (p. 11n.), que podría haberse extraído de la fuente original sin apelar a la obra de S. Gilman. Algo similar sucede en las pp. 21n., 179n., etc. Y tampoco parece adecuado citar a Herodoto en inglés, como se hace en la p. 254, mientras que Ariosto se nos ofrece en el italiano original (pp. 255-257).

En suma, se trata de un libro diferente de los demás que ha suscitado el cuarto centenario, más bien al estilo de los ensayos filosóficos de 1905, pero en 2005. Está lleno de intuiciones, juicios certeros y, sobre todo, planteado y escrito por un autor dispuesto a hacer *tabula rasa* de la bibliografía cervantina para revisar *ab ovo* el estado de las cuestiones que todavía hoy preocupan a los estudiosos de la mejor novela clásica. Y, a pesar del riesgo que encierra este proceder crítico, hay que decir que el resultado de su esfuerzo es, cuando menos, digno de una buena lectura, que, a buen seguro, estará llena de fecundas sugerencias.

HÉCTOR BRIOSO SANTOS
Universidad de Alcalá

REYES CANO, ROGELIO: *Don Quijote en el reino de la fantasía. Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes* (Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2005, 221 pp.).

Don Quijote en el reino de la fantasía. Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes es el sugestivo título del volumen que en este año cervantino en cuya recta final nos hallamos y que comienza ya a escapárse-nos de entre las manos, acaba de editar la Fundación Focus-Abengoa. El libro, que aparece en fecha tan oportuna, no es fruto de última hora de este año del Centenario de la obra más universal de nuestra literatura. Su origen se remonta a 2003, pues recoge las conferencias que bajo el mismo título conformaron aquel año un ciclo celebrado en la magnífica sede de la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla, el Hospital de los Venerables, sito en el universal Barrio de Santa Cruz. Dicho ciclo

formó parte del proyecto que bajo el título de *Don Quijote y el mundo de lo imaginario. Una perspectiva interdisciplinar: pintura, literatura y música* organizó la Fundación mencionada adelantándose al Centenario, y que estuvo integrado, además de por el ciclo de conferencias, por una exposición de cuadros del pintor Muñoz Degrain de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional y por una serie de conciertos sobre la música europea para órgano en la época del *Quijote*.

El encargado de la edición que presentamos y coordinador de las conferencias en su día es el catedrático de Literatura Española de los Siglos de Oro de la Universidad de Sevilla Rogelio Reyes Cano, que viene desempeñando magistralmente desde nuestro punto de vista el papel en los actos cervantinos celebrados en Sevilla como presidente de la comisión nombrada para esta efemérides en la ciudad. Es dicho profesor el autor del prólogo a estas conferencias de alta divulgación, como él las califica, de *Don Quijote en el reino de la fantasía* y que, según leemos en el mismo, quisieron poner el acento “en la dimensión imaginativa y fabuladora del libro cervantino”, siendo seguidas por “un numeroso público que se interesó por los temas tratados y participó activamente en los coloquios”.

También a Reyes Cano correspondió la conferencia inaugural del ciclo que abre la publicación: *Cervantes y Sevilla: historia de una relación humana y literaria*, donde el autor lleva a cabo un esclarecedor análisis de las relaciones entre el escritor y la ciudad hispalense, rastreando con un olfato de experto investigador y con una mirada de avezado lector en los textos cervantinos escenarios y personajes de la Sevilla que él tan bien conoce de

los Siglos de Oro. Todo ello en apartados de títulos tan atractivos y bien elegidos como “Ascendencia andaluza”, “¿Contactos juveniles con Sevilla?”, “La Babilonia carcelaria”, “¿La fragua del Quijote?” o “La ciudad de las dos caras”, por citar solo algunos.

En la siguiente conferencia, *La cuestión del judaísmo de Cervantes*, su autor, Francisco Márquez Villanueva, a quien la Universidad de Sevilla ha rendido recientemente un merecidísimo homenaje y que tanto ha investigado a lo largo de su vida profesional sobre el tema, viene a extraer la conclusión de que el probable judaísmo de Cervantes no es clave de secreto alguno ni por sí mismo de la belleza de su obra, pero tampoco debe ser pasado por alto, “porque en rigor no es cuestión en todo esto de historia ni de literatura, sino de saber de qué espíritu somos”.

En *Aventuras de un lector del Quijote*, que recoge las palabras pronunciadas por José Manuel Caballero Bonald, que comienzan con la evocación de sus recuerdos como lector adolescente de una antología de los capítulos de la obra que desde la perspectiva actual le parecen los más divertidos, famosos y tal vez significativos, se sostiene que la constante recurrencia de Cervantes en su obra maestra a la presunta fuente de su historia, la crónica de Cide Hamete Benengeli, hace hincapié en que la credibilidad que le ofrece al novelista la misma no es, en absoluto, total, por lo que únicamente “con la colaboración de los lectores podrá acrecentar el contenido múltiple de su relato”.

Por su parte, Evangelina Rodríguez Cuadros, en *Don Quijote: de la libertad a la improvisación*, reflexiona con un discurso de suma coherencia sobre cómo es la literatura la que sirve de base al *Quijote* y no la realidad ni un “aburrido

realismo fotográfico”, preguntándose si “¿De verdad alguien seguirá apostando por el *Quijote* como un libro realista?” para responderse “No, definitivamente la historia de don Quijote no está hecha: se hace libremente ante nosotros (incluso la hacemos nosotros) para que aceptemos como verdad lo que queramos o no”.

No menos interesante que las anteriores es la conferencia de José Luis Díez *La huella del Quijote en la pintura andaluza del siglo XIX*, donde -como anuncia su título- se rastrea la abundante producción que la admiración y el interés del siglo XIX por el *Quijote* (sobre todo tras la eclosión del Romanticismo) motivaron en la pintura andaluza, según podemos apreciar en algunos cuadros de Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), Manuel García “Hispaletto” (1836-1898), José García Ramos (1852-1912) o el ya citado Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), entre otros.

Jean Canavaggio reconstruye documentalmente en *Cervantes en su vivir* las principales peripecias de la vida del autor, evitando en todo momento -pese al “laconismo de los documentos”- especular o fantasear sobre la misma para no desvirtuar, adulterar ni falsear la figura del autor, siendo muy consciente de que “reconstruir en sus etapas sucesivas la vida de Miguel de Cervantes, más allá de las estampas consagradas por la posteridad, no deja de plantear múltiples interrogantes” y concluyendo que Cervantes “estará siempre más allá de cualquier esquema reductor y no hay narración que pueda restituir su expansión vital”.

En su ameno trabajo *Mis conceptos sobre la ópera: Don Quijote*, Cristóbal Haffter describe de una manera detallada y sumamente interesante el proceso

creador de dicha ópera, una magnífica obra que profundiza en los ideales del caballero andante que le llevó más de tres años de trabajo componer en la década de los años noventa del siglo pasado para la reapertura del Teatro Real de Madrid.

La bajada de don Quijote a los infiernos: los límites de su aventura caballeresca es el título elegido por Pedro María Piñero para su conferencia, la penúltima del volumen, donde, según sus propias palabras en una nota, sólo busca introducir al lector menos iniciado en el estudio del *Quijote*. Dicha labor la lleva a cabo a través del análisis de uno de los episodios más conocidos del *Quijote*, el de la cueva de Montesinos, concluyendo que dicha cueva fue para el Caballero de la Triste Figura “lugar de sueño y de visiones extraordinarias, pero también lugar de desengaño”, dibujando el camino que lo llevaría a la muerte.

Cierra el libro la conferencia de clausura del ciclo “... *Y el habla popular se hizo arte*”: *el milagro de la lengua cervantina*, de Víctor García de la Concha, donde se trata de demostrar la búsqueda por parte de Cervantes de un estilo llano como una meta perseguida con el objeto de que establecer entre el autor y su lector “una relación análoga a la que puede existir entre el que cuenta cuentos y su auditorio”. En suma, “el milagro de convertir en arte el habla popular”. Magníficas son las reflexiones y comentarios de García de la Concha sobre algunas frases de la obra inmortal como el “Yo no puedo más” del capítulo XXIX de la segunda parte o el “se murió” del LXXIV de la misma.

No podemos pasar por alto, por último, la alusión a las magníficas ilustraciones que acompañan los textos de

las conferencias, que corresponden a las pinturas de Muñoz Degrain que integraron la exposición a la que aludíamos al principio.

Estamos, en definitiva, ante una valiosa e importante contribución a la inmensa bibliografía cervantina, que no puede ni debe pasar desapercibida entre los numerosos libros publicados con motivo del centenario para los investigadores y para los lectores en general, dado el carácter divulgativo a la vez que científico de los textos. Tanto el profesor Reyes, a cuyo cuidado ha estado la edición, como los autores de las conferencias, una nutrida y significativa representación del mejor cervantismo del momento, han acertado plenamente en su trabajo, que ve la luz gracias a la Fundación Focus-Abengoa.

JOSÉ VALLECILLO LÓPEZ
Universidad de Sevilla

ARIOSTO, LUDOVICO: *Orlando furioso*, edición, traducción y notas de José María Micó, Espasa-Calpe (Biblioteca de literatura universal), Madrid, 2005, xxxvi+2084 pp.

Decir a estas alturas que Cervantes era un admirador del *Orlando furioso* resulta de una obviedad insufrible. Más allá de las abundantes alusiones que realiza y de los guiños que le dedica (y no solo en el *Quijote*, sino en toda su obra, de *La Galatea* al *Persiles*), bastará con recordar el encendido elogio que formuló por boca de Pero Pérez, el sacerdote que confiesa ser su amigo, en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano: “si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto ninguno, pero, si habla en su idioma, le pondré

sobre mi cabeza” (I, 6). En su reiterada afirmación de que casi ninguna traducción conseguiría nunca emular el original, expresaba así su pasión desmesurada por los versos toscanos de Ludovico Ariosto. Desde esta perspectiva, no deja de ser irónico que solo en el cuarto centenario de la publicación del *Quijote* haya aparecido una traducción que muy posiblemente, como las que realizaran Cristóbal Suárez de Figueroa del *Pastor Fido* y Juan de Jáuregui del *Aminta*, mereciera los parabienes de Miguel de Cervantes.

No, no era nada fácil traducir el *Orlando furioso*, y buena prueba de ello son los intentos reiteradamente fracasados de Jerónimo de Urrea (1549), Hernando de Alcocer (1550), Diego Vázquez de Contreras (1585), Augusto de Burgos (1846-1847), Manuel Aranda y Sanjuán (1872), Vicente de Medina y Hernández (1878-1879), Francisco J. de Orellana (1883-1885) o Juan de la Pezuela, conde de Cheste (1883), unos en verso y otros en prosa. Fracasados pero extrañamente vivos todavía, pues alguna de ellas se ha reeditado no hace mucho (en 1988 y en 2002), y con todos los honores, en dos de las principales colecciones de textos clásicos. A partir de ahora, sin embargo, contamos no solo con una buena traducción, sino con una sabia recreación, digno émulo del original. A su innegable conocimiento del italiano (plasmado, por ejemplo, en sus traducciones de Montale o de las *Sátiras* del propio Ariosto) y de la lírica de la época (he ahí, sin ir más lejos, *El “Polifemo” de Luis de Góngora*), José María Micó une la cualidad de ser uno de los mejores poetas contemporáneos, por lo que el resultado no podía ser menos que excelente. Acertada muestra de sus desvelos por ofrecer una versión lo más ceñida posible al original es la forma adoptada por la traducción:

octavas de endecasílabos blancos cerradas por un pareado asonantado. De esta manera, libre de las imposiciones de la rima que conlleva la octava tradicional, pero al mismo tiempo libre de la falacia de la prosa y ceñida a la unidad estructural (y hasta musical) de los ocho versos del original, consigue transmitir una impresión muy próxima a la obra de Ariosto. Los endecasílabos, por su parte, se adecúan a los cambiantes tonos del libro: heroico, lírico, amoroso, zumbón, risueño... ciñéndose perfectamente a los que presenta el texto italiano, y exactamente lo mismo se hace con el léxico empleado en cada pasaje. Los abundantes chistes lingüísticos (basados en asociaciones de palabras, dobles sentidos o en referencias sexuales), por su parte, han sido sustituidos por otros de contenido similar en castellano. En suma, nos encontramos con mucho más que una traducción; nos encontramos ante una obra literaria de primer orden. No es extraño, en ese sentido, que el esfuerzo invertido por José María Micó al traducir los más de 38.000 versos de esta obra (esto es, más del doble que la *Divina commedia*), en los que ha invertido más de cuatro años, se hayan visto recompensados con el Premio Internazionale “Diego Valeri” di Traduzione Letteraria que se le ha concedido recientemente.

En cualquier caso, esta traducción es una excusa inmejorable para adentrarse en la lectura del *Orlando furioso*. Pero no en una lectura contemporánea, como la que haríamos de cualquier otro relato novelesco, sino en una lectura lírica, ajena a su enrevesado argumento, y que solo aspire a disfrutar del placer que le proporciona el texto: su musicalidad, sus escogidas palabras, su alarde de ingenio creador... No es este, desde luego, el lugar más adecuado para hablar de la

caótica trama de esta obra, repleta de personajes cuyas múltiples aventuras hay que contar en paralelo, y salpicada de digresiones de la más variada factura, cosa que hace poco menos que imposible su lectura lineal; otros estudiosos lo han hecho antes y con mucho mejor tino. Pero no estará de más señalar que los personajes de Cervantes nunca aluden a este texto en bloque, sino a algunos de sus episodios, ahora uno y ahora otro, y que el propio Alonso Quijano se vanagloriaba de poder “cantar algunas estancias del Ariosto”, las de aquellos pasajes que más le podían haber agradado.

Y será en esa lectura selecta, que disfruta de cada episodio por su valor intrínseco, y no por su pertenencia a un todo perfectamente organizado, donde el lector de Cervantes disfrutará más de esta obra. No solo verá en ella el origen de varios de los episodios emblemáticos del *Quijote* (algunos no señalados hasta ahora, como el combate “sobre las húmedas/ playas de Barcelona”), sino también un modelo para la mirada irónica que recibe el heroísmo caballeresco, para el diálogo cómplice con el lector (recuérdense, sin ir más lejos, las insinuaciones del autor sobre la virginidad de Angélica: “A lo mejor era verdad, mas nadie/ con dos dedos de frente lo creyera”), o para el papel central, incluso en la estructura de la obra, que toma la locura. Valga decir, simplemente, que en esta traducción se proponen dos correcciones para el texto del *Quijote*, atendiendo simplemente a lo que debía haber sido la lectura cervantina del *Orlando furioso*. Desde este punto de vista, y ahora que disponemos de esta excelente traducción, creo que no me arriesgo lo más mínimo al augurarle a la obra de Ludovico Ariosto un protagonismo futuro tan crucial en la elaboración

de la gran novela cervantina como el que tradicionalmente se ha atribuido al *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell.

También será una buena excusa para revisar el importante papel que desempeña el *Orlando furioso* en la configuración del género de la novela que desarrollará Cervantes. No en vano, será a la zaga de Ariosto y sus imitadores como se establecerán las diferencias entre el *romanzo* y el *poema heroico*. Y también será una inmejorable oportunidad para revisar algunas de las piezas más significativas de Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Alonso de Ercilla, Luis Barahona de Soto... Hasta el momento contábamos con los excelentes estudios de Maxime Chevalier, Thomas R. Hart o Ana Vián. Ahora, sin embargo, lo tenemos mucho más fácil para adentrarnos en ese campo por nuestra cuenta. Bienvenida sea pues, desde todos estos puntos de vista, esta traducción de José María Micó, que habrá de quedar para siempre como uno de los hitos indiscutibles en la historia de la traducción española. Y si no, al tiempo.

RAFAEL RAMOS
Universitat de Girona

RUBIO, FANNY (ED.): *“El Quijote” en clave de mujer/es*. Fanny Rubio (ed.). Madrid, Editorial Complutense, 2005, 667 pp.

Bajo la dirección de Fanny Rubio, la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto de Investigaciones Feministas nos ofrecen un volumen de varia lección dedicado, como anticipa el título, al tema de la mujer en el *Quijote*. El interés que despierta la condición de las mujeres del *Quijote* en la crítica contemporánea,

sobre todo en la anglosajona, ha hecho languidecer hasta sepultar en el olvido los esfuerzos por aproximarse al erotismo del *Quijote* de hace un siglo con obras como *Don Quijote o el amor* de Ramiro de Maeztu. Américo Castro con su método historicista se acercó a la obra de Cervantes con un talante innovador que comprendía la cultura de Cervantes como una toma de posición ante el mundo. A partir de entonces Cervantes se leería casi sin excepción en clave ideológica. Los frutos del nuevo método han venido abonando múltiples campos pero han sido especialmente granados en la lectura femenino-feminista –según el prisma ideológico que se adopte– tan prolífica en nuestro tiempo. Abre el libro una carta dirigida a Marcela de José Manuel Blecua, presidente de la Comisión Estatal del IV Centenario. En ella contrapone los dos discursos –el demostrativo y el argumentativo– que armónicamente tejen el episodio de Marcela, al tiempo que agradece a sus autoras la deferencia de haberlo elegido para escribir la carta proemial. Cierra el volumen un breve análisis, a modo de epílogo, de Iris M. Zavala. Su autora comprende el discurso cervantino como destrucción del discurso literario anterior y cifra en lo que denomina la ironía del desafío una de sus claves interpretativas: “ironía y humor, no comicidad como entretenimiento”, porque si Cervantes “inventó” a la mujer *Don Quijote* “es la brújula que nos orienta hacia las distintas posiciones femeninas de su época”. Propone una lectura *dialógica* y con ello parece querer decir *incompleta*, donde no hay ni lectura definitiva ni portadores de verdad trascendente alguna. La lectura escéptica de Iris Zavala trae a colación la idea medieval de que las generaciones venideras, como decía C. S.

Lewis, completarán y dotarán de sentido pleno a la obra. Sin embargo esta noción de la obra incompleta que jalona toda la literatura medieval sólo puede explicarse en el marco de la oralidad. Es ajena a las nociones relativistas de nuestro tiempo en las que se apoya la interpretación de Iris Zavala.

Las tres secciones de que consta el libro van asimismo precedidas por una introducción de Fanny Rubio en la que anticipa los temas, enfoques y propuestas sobre la condición femenina que irán apareciendo a lo largo de *“El Quijote” en clave de mujer/es*. Componen la sección primera “Homenajes” los artículos de Ruth el Saffar e Iris M. Zavala, Francisco Márquez Villanueva y Hans Jörg Neuschäfer. El primer artículo es un *collage* de textos de Ruth El Saffar montado por Iris M. Zavala, tributo obligado a esta figura señera de los estudios psicoanalíticos y feministas en el ámbito del cervantismo. Iris Zavala incluye dos artículos, una selección sobre Marcela y un resumen de *Beyond Fiction* de la cervantista americana. Ruth El Saffar tomando como marco las teorías del deseo y la teoría narrativa de René Girard y Edward Said, respectivamente, propone el triángulo del deseo como sustancia ficcional para luego revisar una “colección de mujeres que existen independientemente de los conflictos eróticos”. La liberación del triángulo erótico corre pareja, para El Saffar, a la liberación del propio autor. En *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, la historia de Marcela, una de las mujeres que logran sustraerse a ese triángulo erótico, la lleva a explorar los problemas de identidad como desafío a la norma patriarcal. De identidades, deseos y ausencias también se ocupan “Voces marginales y la visión del ser cervantino” y “Elogio de lo que

queda por decir”. Francisco Márquez Villanueva aborda desde otras laderas el personaje de Altisidora, una pseudodonce-lla que representa la negación del amor y cuya confabulación contra Dulcinea acaba fracasando ante los ojos del lector. Hans Jörg Neuschäfer nos presenta el episodio de Marcela interrelacionado con la acción principal. Cervantes no sólo critica los libros de caballerías y la novela pastoril sino que el episodio constituye un espejo en el que se refleja la acción principal.

En la segunda sección “Homenajes/ Pioneras” encontrará el lector cuatro trabajos de mujeres que abrieron camino en la tarea de analizar la presencia de las mujeres en el *Quijote*. A Cervantes la literatura se le había presentado y anidaba en su alma en forma de mujer, escribe en su ensayo María Zambrano. El amor, en palabras de Concha Espina, también revive en las mujeres del *Quijote* con alta y conmovedora poesía. No todas llegan al extremo de bondad posible pero su autor puso en algunas de ellas su mayor esmero, erigiéndolas en modelo, siempre ejemplar, de inteligencia, honestidad, discreción y fortaleza, y capaces de encarar los más amargos trances. Las mujeres del *Quijote* no se contienen, según Carmen Castro, en los límites de su propia figura, porque “son todas de todos”, como el resto de los personajes: “todos se pertenecen, y forman entre sí una trabazón densa y firme que es la novela”. Cierra la sección de homenajes el trabajo de Lidia Falcón, para quien Cervantes es mucho más “liberal que sus compañeros de letras” en el tratamiento de la mujer y, aunque evita hablar directamente de la sexualidad, campean al unísono erotismo y hazañas bélicas. A veces, a la autora se le va la mano. No había para qué hacer de Cervantes un escritor panfletario ni reprocharle la descripción de algunas manías femeninas, porque bien

PELORSON, JEAN-MARC: *El desafío del "Persiles"*, seguido de un índice onomástico por Dominique Reyre, Toulouse, *Anejos de Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003.

Desde la década de los 70, el interés de los cervantistas por el *Persiles* se ha incrementado de forma impresionante tal y como muestra el cotejo de las dos ediciones que mayor difusión han conocido. Mientras la de Juan Bautista Avall-Arce, en 1969, señalaba tan sólo 17 títulos en su bibliografía, la de Carlos Romero, en 2002, reúne más de 300 libros, artículos y contribuciones, entre los cuales más de la mitad se han publicado durante los treinta últimos años. El libro de Jean-Marc Pelorson, catedrático emérito de la universidad de Poitiers y fino conocedor del Siglo de Oro español, no se limita a añadir un nuevo título a esta lista, sino que nos ofrece una lectura rigurosa, acertada y amena de una obra que, a pesar de las múltiples aproximaciones que ha suscitado, sigue siendo para muchos un misterio. Valiéndose de su familiaridad con el mismo texto cervantino, del cual nos ha dado, hace cuatro años, una espléndida versión francesa, nos invita a acercarnos desde una doble perspectiva al "desafío" del *Persiles*. Desafío para Cervantes, ya que si se propuso "competir con Heliodoro", fue con el temor de que su libro, "por atrevido, saliera con las manos en la cabeza", aun cuando algún amigo le afirmara que había llegado "al extremo de bondad posible". Desafío, también, para el público actual a quien el hispanista francés destina su libro y en el cual incluye, además de los estudiantes universitarios impulsados por la necesidad de cumplir con sus obligaciones académicas, un número más amplio de virtuales y discretos lectores.

Así se explican las modestas dimensiones de este volumen: menos de 100 páginas, complementadas por dos apéndices y un utilísimo estudio onomástico, realizado por Dominique Reyre, catedrática de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, de todos los nombres de los personajes, en tanto que "constituyen los elementos fijos y las piezas claves del armazón del relato". Así también el orden según el cual se presentan los cinco capítulos de que consta. El capítulo inicial ofrece como un primer acercamiento al *Persiles*, tal como lo descubre un lector desprevenido. Un acercamiento que, si bien prescinde de una erudición farragosa, no por ello sorteja los escollos que suelen amenazar cualquier intento de explicación de la obra. Al contrario, se examinan, sucesivamente, los problemas que plantean su génesis, el anclaje histórico de la ficción, la desorientación geográfica (o sea el "dépaysement" francés) y, finalmente, la unidad del conjunto. Sin pasar por alto, ni mucho menos, la complejidad de estos problemas, Pelorson nos ofrece, sobre cada uno de ellos, unas conclusiones prudentes y sensatas: aboga por una elaboración lenta y accidentada, que nos induce a considerar el proyecto de novela "reformada" del canónigo del *Quijote* más como un programa estético que como un compendio de la historia septentrional; una cronología interna cuya reconstrucción, sumamente azarosa, debe tener en cuenta los efectos de distanciamiento temporal o de pátina del tiempo que se imponen a la lectura; una localización de las aventuras que, si bien se beneficia de los conocimientos que pudo sacar Cervantes de sus lecturas eruditas, se supedita constantemente al carácter "huidizo" de un texto que, por su misma índole, no podía sino alimentar el debate de los especialistas; por último,

aunque distinta a la de un mero “patch-work”, una “irreductible diversidad” que, en vez de someterse a unas lecturas alegóricas que, de manera general, pecan de excesivamente abstractas, debe contemplarse desde otro enfoque, el de unos “ejes estructurantes” que, precisamente, corresponden a cada uno de los siguientes capítulos del libro.

El primer eje elegido es el que nos proporciona la referencia cervantina a *Las Etiópicas*, de las que el *Persiles* viene a ser una manera de “pastiche”. Después de recordarnos los rasgos distintivos de la novela griega, y de hacerlo no de manera dogmática, sino a partir del placer que declara experimentar en tanto que lector y que nos hace compartir, Pelorson pasa a señalar cuál fue la huella de esta obra de Heliodoro en Cervantes, destacando además la probable mediación de la *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano. Valiéndose de este hilo conductor, aborda los problemas de narratología novelesca que plantea la historia septentrional: comienzo *in medias res*, relatos analépticos, intervenciones del narrador omnisciente en la retención autoritaria de la información del lector, delegación visual, cognitiva y emotiva a los personajes de la percepción de los acontecimientos, acciones paralelas y recapitulaciones, recursos destinados a suspender el interés y reforzar la tensión, prolepsis externas e internas. De este modo, el cotejo entre Heliodoro y Cervantes permite apreciar la novedad de las técnicas empleadas en el *Persiles*, sin olvidar un aspecto importante, la parodia de la novela griega que se observa en los episodios mágicos, en el tratamiento de lo maravilloso, en el distanciamiento explícito que marca de su sello tanto los comentarios irónicos o incrédulos de los oyentes de Rutilio o Periandro, como el

remedo del tono sentencioso propio de la escritura heliodoriana: otros tanto hitos de “una meditación, entre cariñosa y zumbona, sobre todas las facetas de la credulidad humana”.

El siguiente capítulo se centra en los aspectos lingüísticos e ideológicos de una novela “internacional”, calificativo que podría plantear ciertas dudas si Pelorson no lo pusiera entre comillas antes de aclarar su recto significado. Partiendo del problema de la intercomunicación lingüística entre personajes procedentes de diversas naciones, muestra primero cómo el plurilingüismo explícito, en virtud del cual cada ser habla su propio idioma, llegando a veces a dominar uno o dos más, sólo se observa en contados casos, a diferencia de un poliglótismo implícito que, no obstante, llega a borrarse muy a menudo en favor de un uso generalizado del castellano en tanto que denominador común de todos los hablantes. Solución convencional, por cierto, pero compatible con un concepto de la verosimilitud que, en vez de ser continua y homogénea, se integra en un proceso según el cual van alternando y mezclándose identificación y distanciamiento, es decir los dos polos opuestos de la ilusión literaria. Mientras que en *Las Etiópicas*, la lengua griega es “el elemento que cimenta una élite”, a pesar de la diversidad de sus creencias, por encima de la masa confusa de los bárbaros, en el *Persiles* es la religión católica la que une a los representantes de las diversas naciones que se oponen a la barbarie permanente en casi todas las islas nórdicas. Ahora bien, el contraste inicial entre barbarie y cristianismo, tal como se observa al principio, se va matizando conforme se descubre, a través del ejemplo de Antonio y de su familia, una barbarie “positiva” que se opone a la barbarie “negativa” cifrada en las costumbres

de los isleños del comienzo. En tales condiciones, el concepto de barbarie que se desprende de las aventuras setentrionales no tiene el significado absoluto que iba a cobrar en el siglo de las Luces. Pero, por otro lado, tampoco se puede ver en el hijo de Antonio, con su arco y sus pieles, una representación del mito del “buen salvaje” desarrollado en el siglo XVI a raíz del descubrimiento del Nuevo Mundo. En realidad, la línea divisoria entre buenos y malos no deslinda entre civilizados y bárbaros, como prueba la presencia, a lo largo de la novela, de una casuística cuyos casos evidencian otra forma de barbarie que se presta a juegos de inversión satírica: introducida por Transila al referir las deshonestas costumbres matrimoniales de su isla católica, se ejemplifica en moriscos, turcos y judíos que la encarnan de manera esporádica, dentro de la zona mediterránea de la Cristiandad por el que atraviesan los peregrinos. En vez de desembocar en una visión cerradamente maniquea, el mundo del *Persiles* integra de esta forma un rico y complejo sistema de relaciones, marcado por el sello de una fantasía creadora y que no deja de evocar el vaivén entre razón y locura que vertebraba el *Quijote*.

En un tercer acercamiento, se enfoca el *Persiles* en tanto que “novela del deseo”, si bien el título que lleva el capítulo se acompaña de unos puntos interrogativos que someten esta definición a un riguroso cuestionamiento. En efecto, detrás de la aparente impasibilidad de los protagonistas, cifrada en lo que el autor llama “la discreción de los cuerpos”, Pelorson, sin desestimar la trascendencia de los respectivos disfraces de Periandro y Auristela, no comparte la tesis de Combet para quien tales situaciones revelarían una latencia homosexual asignable, tal vez, al creador, a no ser que al texto o al

público. En cuanto a la figura del andrógino que Diana de Armas Wilson ha detectado en este juego inicial del doble disfraz, no le parece justificar, por ingeniosa y atractiva que sea, el desbordante entusiasmo feminista que la comentarista norteamericana acaba por atribuir a Cervantes. Tampoco podemos considerar el *Persiles* como una novela de educación sentimental. En contra de quienes opinan que los protagonistas van adquiriendo toda la sabiduría deseable, mereciendo de este modo la recompensa final del matrimonio, observa Pelorson que Periandro y Auristela, a pesar de ciertos altibajos en amor o en cordura, son “desesperadamente inmejorables”. Prosiguiendo en esta línea, me atrevería a decir que los “trabajos” que conocen y comparten no hacen más, a fin de cuentas, que confirmarlos en su identidad, su firmeza y su constancia. Ni el príncipe de Tule, ni la princesa de Frislanda llegan a interiorizarlos para convertirlos en la trama de su existencia o, mejor dicho, en la materia de una vida imaginaria y, en este sentido, nos dan la clave de una frustración que, hoy en día, experimentan muchos lectores. Pero *El desafío del Persiles* no se desliza por tan resbaladiza pendiente, sino que abre a nuestra reflexión dos temas sumamente sugestivos: por un lado, el de la mujer desconocida, el gran interrogante que trasciende, por decirlo así, las representaciones contradictorias del deseo amoroso, a veces fuente de desengaño, otras motivo de exaltación; y, por otro lado, el de los deseos sublimados encarnados por Manuel de Sosa, cuyo destino da lugar a un fino análisis en el cual el canto de cisne del enamorado portugués se compara, muy acertadamente, con otro canto de cisne, el del propio Cervantes cuando se despide, en su prólogo, de sus “regocijados amigos”.

El capítulo final, dedicado al carácter “transgresivo” de la novela, examina, entre otros aspectos, cómo Cervantes, en el *Persiles*, manifiesta su vocación profunda de cuentista, tema del clásico estudio de Michel Moner, pero sin someterse a los esquemas narrativos del cuento tradicional. Al contrario, elabora y desarrolla una narración cuyo final, lejos de ser un cabal desenlace, se nos aparece más bien como el “happy end”, completamente artificial, de una historia que hubiera podido prolongarse indefinidamente. Este final irónico es el punto conclusivo de una transgresión de las normas de la novela de aventuras “ejemplar”. Una transgresión ya presente en la trama sencilla que parece revelar el relato de Serafido y que concurren a ilustrar las distintas historias que se van mezclando con la historia principal, de tal forma que “el proceso de identificación con los héroes”, uno de los resortes de la novela de aventuras moderna, “sólo funciona a trechos”. Como se echa de ver, *El desafío del Persiles* no quiere alimentar una nueva controversia, imponiendo una interpretación que vendría a relevar aquéllas que se han dado hasta nuestros días. En cierto modo, no pretende ser más que una introducción a la lectura de la novela: la mejor introducción, en mi opinión, a partir de un balance crítico en el cual la claridad de los juicios emitidos se compagina con una notable ecuanimidad frente a las controversias entre especialistas. Ahora bien, más allá de esta finalidad pedagógica, Jean-Marc Pelorson, en la sabia ordenación de los capítulos de su libro, abre nuevas y numerosas pistas a una investigación desapasionada y serena. Taller de lectura, el *Persiles* se nos aparece también, a la luz de sus conclusiones, como una obra abierta, capaz de despertar un reno-

vado interés, tanto por sus modalidades narrativas como por los interrogantes que plantea sobre un amplia gama de cuestiones: desde la convivencia entre naciones hasta la soledad del deseo masculino frente a la Mujer o las variaciones en torno al tema de la hidropepsia, evocadas en uno de los apéndices, sin olvidar, por supuesto, el placer de saborear, con todos sus matices, los “armónicos incesantes” de la prosa de Cervantes.

JEAN CANAVAGGIO

JURADO SANTOS, AGAPITA: *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII. Para una bibliografía)*, Kassel, Reichenberger, 2005, 257 págs.

Con la colaboración del Departamento de Lengua y Literatura Neolatina de la Universidad de Florencia, aparece este nuevo volumen de la ya extensa colección de Editio Reichenberger, que recoge la vasta bibliografía cervantina de las imitaciones y continuaciones barrocas. Parece tratarse de una reelaboración de la tesis doctoral de Jurado, defendida durante el curso 2000-2001 y continúa también la labor iniciada en una conferencia publicada en las actas *Otro Lope no ha de haber* (2000), dedicada al mismo asunto. La autora recopila ahora las “numerosas obras del siglo XVII que toman de Cervantes tramas, motivos, personajes e incluso el título (...), y que han recibido poca atención por parte de la crítica”. La misma Jurado asegura con honestidad, a renglón seguido (p. 1), que esas obras habrían sido fichadas ya por los repertorios usuales de L. Rius,

A. González de Amezúa, M. Herrero-García, Icaza, A. Bonilla o C. Real de la Riva, entre otros, o de las tesis doctorales de G. G. La Grone (1937) o de M. García Martín (1980).

El hecho es que, por primera vez, tenemos ante nosotros una lista exhaustiva de estas piezas de la época inmediata a la publicación de la inmortal novela de 1605-1615 y de sus compañeras cervantinas. Y también podemos ver ahora cuáles de esas obras son imitaciones en primer o segundo grado, refundiciones, reelaboraciones, etc., e incluso aquellas que no lo son en absoluto, como aclara en la p. 2 con un ejemplo palmario. Ello no quiere decir que todo el panorama quede claro, pues algunas obras no son, hoy por hoy, fechables, y por tanto no es nada hacedero establecer todavía la anterioridad o la posteridad de unas piezas con respecto a la narrativa de Cervantes.

El caso más palmario de este fuerte inconveniente es, como ella misma indica, el famoso *Entremés de los romances*, sobre el que la crítica lleva siglos debatiendo, como en el caso del *Lazarillo* y el folclore coetáneo. Hasta se sugiere aquí que existen obras del XVII que inspiraron a Cervantes al crear sus propias obras o se afirma la preexistencia de ciertos motivos teatrales aprovechados luego por el manco alcalaíno (p. 3).

Esta bibliografía recoge obras, elementos y motivos de los mejores contemporáneos: Lope de Vega, Tirso, Aguilar, Ávila, Calderón, Castillo Solórzano –que imitaría a Cervantes en novela y teatro-, Guillén de Castro, Coello, Diamante, Matos Frago, Pérez de Montalbán, Moreto, Rojas Zorrilla, Alarcón, Solís, Vélez de Guevara, entre otros menos conocidos, esto

es, la nómina de los dramaturgos más importantes del siglo.

La autora destaca la tendencia de los mejores estudios anteriores a rebuscar influencias y fuentes descuidando al mismo tiempo “el análisis de la comedia misma” o sin hacer un verdadero análisis intertextual moderno, “que ponga sobre el mismo plano las piezas en estudio” (pp. 5-6). Para aclarar su método no recurre, sin embargo, a las habituales autoridades anglosajonas en *intertextualidad*, sino a las más familiares (y sensatas) del campo del Siglo de Oro: nombres tan respetables como los de M. G. Profeti y L. Terracini, además del infaltable C. Segre. Y anuncia que se propone deslindar delicadamente, además, las transformaciones forzadas por el cambio de género, desde la novela hacia el teatro (p. 7).

La autora dice recoger “sólo obras ya citadas en trabajos anteriores, por lo que no excluyo que pueda ampliarse la lista de comedias y entremeses”. Y señala la edición príncipe y las demás ediciones del XVII de dichas piezas (p. 8), siguiendo los criterios de catalogación de Profeti en su propio repertorio de Pérez de Montalbán, esto es, la autoría y atribuciones, las fechas, colecciones, procedencias, la descripción exterior y del contenido de cada obra, la transcripción de títulos, elencos y primeros y últimos versos (p. 9). Cada obra cervantina va seguida de sus presuntas imitaciones en comedias y entremeses, primero los manuscritos y después los impresos.

La precisión de su búsqueda y su catálogo ha descubierto los errores de catalogación de las bibliotecas más importantes para estos fondos antiguos, errores e inconsecuencias que todos los estudiosos conocemos. Y la lista de esas

bibliotecas debe impresionar a los especialistas más avezados, pues contiene bastantes decenas de instituciones, muchas de ellas poco accesibles o privadas, como la nutrida biblioteca personal irlandesa de D. W. Cruickshank, por ejemplo. En ella sólo reseñaré un ligero despiste: no hay Facultad de Letras en la Universidad de Sevilla (p. 16), sino Facultad de Filología.

Quizás no es totalmente acertado afirmar, como hace Jurado al margen, que las huellas de la novela cervantina en la narrativa contemporánea sean “escasas” (p. 8), aun cuando sus rastros en el teatro puedan ser, como parece a la vista de este libro, mucho más numerosos en comparación. Especialmente después de que, por ejemplo, J. I. Ferreras haya estudiado hasta el cansancio los tipos de novela del XVII y señalado uno, fundamental, que denomina precisamente “novela corta o cervantina” (*La novela del siglo XVII*, Madrid, 1987), rúbrica que quizás convenga ya que vaya sustituyendo como marbete crítico al malhadado de *novela cortesana* que inventara González de Amezúa, y que poco significa ya en nuestros días.

La bibliografía instrumental que usa la autora incluye las últimas aportaciones críticas de M. Presotto y de E. Rull (ambas inéditas) o la del prolífico H. Urzáiz (*Catálogo de autores*, 2002), entre otras novedades importantes. Figuran en ella los más sólidos especialistas en la investigación cervantina y de la bibliografía teatral. Debe ser éste uno de los beneficios de que este trabajo haya sido antes una tesis doctoral, aunque llama la atención también, por lo mismo, la aparatosa lista de trabajos citados de la profesora Profeti, directora de esa tesis y notable especialista en la cuestión. En cambio, no aparece el nuevo catálogo de

piezas menores (o breves) de A. de la Granja y M. L. Lobato, de gran importancia para el especialista (*Bibliografía descriptiva del teatro, español*, 1999). La bibliografía parece concluir en 2002 y en ella se producen algunos pequeños despistes, pues omite varias fechas de obras consignadas. Quizás podría mejorarse también el método de cita seguido en la bibliografía, que sigue el peculiar sistema italiano: los títulos de artículos en cursiva, igual que los de los libros o revistas, lo que induce a confusión al lector. Hay unos útiles índices de autores y editores al final de la obra.

El orden seguido en el catálogo es: el *Quijote* y sus derivaciones en la comedia –cuatro piezas– y el entremés –nueve obritas–, las obras derivadas de las novelas intercaladas en la magna novela cervantina, que suponemos son todas comedias, hasta 10. Siguen *La Galatea*, con dos imitaciones en sendas comedias, las *Novelas ejemplares*, con bastantes derivaciones –dieciséis entre piezas mayores y menores–, y el *Persiles*, con dos comedias inspiradas en él. En suma, un panorama variado y en el cual casi no quedan textos cervantinos por cubrir, con la excepción curiosa de algunas *Ejemplares* no imitadas por nadie.

A este propósito, aunque la vocación de este trabajo es, sobre todo, descriptiva, acaso podría incluirse en lo sucesivo un pequeño balance de lo expuesto, con las razones presumibles de los contemporáneos para imitar o no ciertas piezas o para insistir mucho en algunas, por ejemplo.

En fin, se trata de una bibliografía exhaustiva, útil, bien hecha y necesaria que puede resultar de gran provecho para todo tipo de investigadores que, bien desde el mundo del teatro, bien desde el de la historia literaria o el cervantismo, pretendan abordar la cuestión de

las imitaciones de la obra de Miguel de Cervantes.

HÉCTOR BRIOSO SANTOS
Universidad de Alcalá

VIVAR, FRANCISCO: *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid, 2004. Biblioteca Nueva.

Como su título indica, este libro no es sólo sobre la *Numancia*, sino que la interpretación de ésta se enmarca en un estudio de la permanencia de un mito que se pretende fundacional para una identidad nacional, la española. Se trata, pues, de una lectura, como se dice ahora, que plantea un interesante problema interpretativo.

En el significado de la *Numancia* se pueden distinguir dos aspectos. De un lado el patético, es decir, el suicidio voluntario de la ciudad entera, que prefiere la muerte a la esclavitud; de otro la sublimación del primero mediante la memoria colectiva, de suerte que el sacrificio de la ciudad ibérica lo eleva Cervantes a símbolo y lección para sus contemporáneos. La crítica ha resuelto hasta ahora de diferentes maneras el engarce entre ambos aspectos, pero en esencia creo que se pueden distinguir tres posiciones. Para quienes acentúan el componente patético, cosa natural después de Auschwitz y en tiempos en que el nacionalismo no tiene buena fama en medios intelectuales, las figuras alegóricas quedan casi sin contenido. Están luego los que reconocen el nacionalismo de la obra y se proponen investigarlo, entre los que hay que situar el libro que nos ocupa. Finalmente, hay quienes se resisten a aceptar que Cervantes pudiera respaldar el imperialismo español u opinan que,

siendo la obra perfectamente ambigua, ni se puede cargar a Cervantes con ese respaldo ni mucho menos con el surgimiento del mito. Y nótese que la discusión se desliza imperceptiblemente de la obra de Cervantes a la propia figura de su autor.

El comienzo del libro de Vivar es explícito: “El autor mezcla la épica con la tragedia para hacer de la *Numancia* la epopeya de los orígenes españoles, como imperio y como nación —o si se prefiere protonación—.” (13). Aunque con una restricción que aparece al final del “Prefacio”, que muestra la incomodidad de tratar con este tipo de cuestiones, y en la que aparecen los dos componentes de que hablé arriba: “El mito de Numancia llevado a su extremo permite dar sentido a la matanza y a la crueldad, convierte lo inhumano en heroico. Ahora bien Cervantes muestra la verdad de la guerra —en el dolor y el horror de los numantinos— y que la lucha por la libertad es una causa noble” (14), noble en comparación con las razones para la guerra de Irak, que el autor critica *expressis verbis*.

El libro está dividido en dos partes, la primera de las cuales está consagrada al análisis de la *Numancia*, la segunda a la pervivencia del mito en obras dramáticas posteriores e incluso en un episodio futbolístico de la Copa del Rey del año 1996.

El primer capítulo se acuerda del diálogo de los melios, en el libro V de la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, uno de los momentos más sobrecogedores de la literatura de la Antigüedad, que ya a Nietzsche le parecía terrible. Se acuerda además de Maquiavelo y de Michel de Montaigne a fin de situar mejor el contraste entre la fuerza del poderoso y la resistencia del débil, celoso de su libertad, lo que, naturalmente conduce al análisis de la figura de Esci-

pión. Se fija en las expectativas positivas –incluso entre los numantinos– que, basadas en la fama de su virtud, preceden a la llegada del general romano. La inversión dramática hará luego que Escipión se muestre arrogante, menosprecie a los sitiados, y ello, si no de la victoria militar, le prive del triunfo (Roma sólo aprobaba éste si se hacía desfilar a los vencidos en el cortejo del vencedor). Aquí interviene el recuerdo de las advertencias de Maquiavelo acerca del peligro de llevar al contrario a la desesperación. Vivar insiste en la arrogancia de Escipión, lo que me parece mucho más acertado que los excesos de quienes olvidan que Cervantes ha citado en varias ocasiones los versos de la *Araucana*: “Y tanto el vencedor es más honrado/ cuanto más el vencido es reputado”, por ejemplo en *DQ* II, 14. ¿Qué valor tendría vencer a un miserable? Además de que Cervantes fue soldado, de lo que nunca renegó, y no podía ignorar que la táctica de Escipión es la propia de un general competente, que ahorra las bajas propias. Por otra parte, estando en posesión de la ventaja militar, confiar la solución del cerco a un combate singular sería lo mismo que tomar en serio la andante caballería, y, repitámoslo, Cervantes sabía bastante bien, a juzgar por el relato de la caída de La Goleta (*DQ* I, 40) en manos de los turcos, en 1574, lo que es la defensa de una plaza fuerte.

El segundo capítulo, *Pro patria mori*, se basa en un conocido artículo del autor, publicado en *Cervantes* 20,2 (2000). En él se vincula el surgimiento del nacionalismo con el Humanismo, movimiento, en efecto, de claro contenido político (basta con haber leído a Garín, además de a los propios humanistas). Recuerda Vivar que los años de composición de la *Numancia* corresponden al momento de optimismo por la unidad de la Península

Ibérica bajo Felipe II; enlaza tierra y habitante y se detiene en “la muerte elegida”, y en el componente espectacular de ésta.

En “Historia, nación e imperio”, tercer capítulo, se aborda el nexo entre providencialismo y formación de la imagen histórica de España en la época del Imperio, sin olvidar el doble modelo, no sólo bíblico, sino también humanístico: la *Eneida* entera está construida como profecía de la futura grandeza imperial romana; los troyanos, derrotados por los griegos, después de fundidos con los pueblos itálicos, acabarán dominando Grecia de acuerdo con el plan divino, de forma parecida a como los derrotados en Numancia son antecedente de los españoles que dominan Italia hacia 1580 (y no estaba tan lejano el saco de Roma).

Finalmente, en “Historia, poesía y memoria”, se aborda, recordando a Petrarca y su *África*, a Herrera y a Ercilla, el discurso de la memoria, tal como lo recoge la propia *Numancia* en el parlamento de Teógenes y por medio del episodio de Bariato. Se trata ahora, sencillamente, de la formación del mito, para lo cual es pasaje privilegiado además el de la Fama que cierra la obra.

La segunda parte del libro analiza cuatro versiones del mito posteriores a la cervantina, que cubren el período comprendido entre la comedia nueva y el presente. De la *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, de Rojas Zorrilla, destaca Vivar la contaminación entre el cerco de Numancia y la pérdida de España por culpa de Florinda y el conde don Julián. La *Numancia destruida*, del ilustrado Ignacio López de Ayala, antepone al individuo el amor a la patria. En cuanto a *Numancia, tragedia española*, de Antonio Sabiñón, representada en 1816, contraponen el imperio viejo y astuto que es

Roma con el pueblo joven e ingenuo que es España; de este modo, será el engaño el instrumento de dominación que Roma emplea, aunque en el futuro será ella la dominada. El último ejemplo examinado por Vivar es *El nuevo cerco de Numancia* (2002) de Alfonso Sastre, con la que Vivar se muestra mucho más crítico que con las anteriores. Y en este último caso, por aquello de que aborda la realidad más inmediata –el imperio es ahora los Estados Unidos, y Numancia Irak–, hubiera sido de desear algo más de equidad interpretativa. En otras palabras, acordarse del conjunto de la obra de Sastre, y situar *El nuevo cerco de Numancia* en relación con esa trayectoria y la situación que la ve surgir y definirse. Desde luego, Hannah Arendt, a la que se usa para criticar a Sastre, se tomó en *Eichmann en Jerusalén* muchas más molestias para entender a Adolf Eichmann, y eso que no debemos a éste nada más que su contribución al Holocausto.

Hay un sexto capítulo, “Paisaje y memoria”, que, contrastando descripciones del paisaje numantino, parte de la identificación entre individuo, paisaje y colectividad, recorre luego la historia de las excavaciones arqueológicas y aterriza finalmente en las versiones del cerco de diferentes manuales y guías turísticas durante el franquismo. Y todavía un séptimo capítulo, “Memoria colectiva y fútbol”. En él se alude (149), sólo se alude –lo que contrasta con la atención prestada en esta segunda parte del libro a las cuatro obras arriba mencionadas– a las representaciones anterior y posterior a la guerra civil, las de Alberti y Sánchez Castañer, respectivamente, como ejemplos de actualización de Numancia. Y es lástima, porque según parece la segunda versión, la interpretada en el franquismo, fue mucho más respetuosa con el

texto cervantino que la otra, lo que ofrece materia a la meditación. A continuación viene el examen de cómo la retórica periodística y televisiva revive el mito a propósito de los partidos entre el CD Numancia y el FC Barcelona en la Copa del Rey de 1996. El caso sirve a Vivar para demostrar tanto la vigencia de esta mitología como la contribución del espectáculo deportivo –no es lo mismo que el deporte: aquél se contempla, éste se practica– al nacionalismo.

La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito resulta ser, pues, un libro muy interesante, sobre un problema polémico, y que suscita varias cuestiones que merecen reflexión. Las primeras sobre terminología, nacionalismo y poder; y además sobre Cervantes y su obra. Entiéndanse unas y otras como direcciones posibles para la discusión. Los románticos sabían que sólo lo muerto no provoca comentario alguno.

Creo que sería conveniente distinguir entre ser español y ser españolista, pues es posible –y creo que deseable– lo primero sin necesidad de asumir la mitología que implica lo segundo, y no sólo en el caso de España. Pero es que, además, se acostumbra a emplear términos como ‘nación’, ‘nacionalismo’, o ‘el poder’, de forma más bien abstracta e intemporal. Y no basta con hablar de ‘pre’ o ‘protonacionalismo’, pues parece entonces que la ideología de que se trata hubiera de conducir indefectiblemente al nacionalismo en su forma plena. No estaría de más recordar la diferencia que introduce José Álvarez Junco en su *Mater dolorosa: La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), entre “patriotismo étnico” y “nacionalismo” propiamente dicho. El primero consiste en el sentimiento de identificación de un colectivo con un territorio, una religión y una historia, y es

el que se puede apreciar en formación en época de Cervantes y al que, presumiblemente, responde éste. El segundo implica conexión entre una cultura oficial y el poder estatal, y entre la legitimidad de este último y su sanción por la personalidad colectiva o popular. De donde se infiere que con un poder como el de los Austrias, señores de reinos, el nacionalismo en sentido moderno era imposible, y que hay que esperar al siglo XIX, cuando se constituye un estado centralizado, para poder hablar de tal. Por eso es de lamentar que el libro de Vivar no se detenga más en las versiones del mito en los siglos XIX y XX. Que es cuando surge lo específico de España, imperio derrotado cuando los demás triunfan, lo que puede contribuir a explicar la pervivencia de un relato que, al fin y al cabo, es el de una derrota, por mucha sublimación que la acompañe.

Pero es que además, en la crítica reciente a propósito de la *Numancia* se aprecia cada vez más, al par que la comprensión de ésta como tragedia de la identidad, cierta incomodidad para aceptar que Cervantes pudiera identificarse con el Imperio español y presentar, recordando la gráfica expresión de Casaldueiro, a los sitiadores como sitiados. ¿Cómo podría no hacerlo el soldado de Lepanto? es más bien la pregunta. ¿Es imprescindible proyectar sobre el autor la imagen que pretendemos de nosotros mismos para poderlo valorar? Más bien hay que precaverse contra ello. Como ha dicho Anthony Close, enterarnos de que Cervantes aborrecía al Duque de Lerma o al Santo Oficio no aumentaría lo más mínimo su gloria. Lo que se relaciona con la “indistinción estética” de Gadamer, concepto clave de su *Verdad y método*, la obra mayor de la hermenéutica contemporánea. La conciencia estética tiende a la abstracción, es decir, a prescindir de las

implicaciones ideológicas de las obras, y debe ser criticada recordándole que la mayor parte de las obras que nos importan no fueron concebidas ni valoradas en su momento como “de arte”. Criticar es valorar, y sigue siendo un problema abierto el de integrar la interpretación moral o política, o tropológica, por recordar el término medieval, con la estética. El libro que reseñamos, precisamente, afronta con decisión la contribución de la *Numancia* a la constitución de un mito identitario susceptible de utilización nacionalista, con lo que se mueve entre la interpretación tropológica y la anagógica. El riesgo de análisis como el suyo es más bien el contrario, el de ver en las obras documentos históricos y no monumentos con valor estético. Por eso conviene recordar la equilibrada advertencia con que cierra su prefacio y que podemos parafrasear ahora: se propusiera Cervantes lo que se propusiera, la vieran los primeros espectadores como la vieran, no hay duda de que la *Numancia* constituye una extraordinaria obra de arte que “muestra la verdad de la guerra”.

FERNANDO ROMO FEITO
Universidad de Vigo

TRIGUEROS, CÁNDIDO MARÍA: *Teatro Español burlesco o Quijote de los teatros (1802)*, prólogo de Francisco Aguilar Piñal, edición, introducción y notas de María José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca: GES XVIII (Universidad de Salamanca), Plaza Universitaria Ediciones, 2001, 157 pp.

El *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros* es el título de una curiosidad literaria, un texto satírico del

siglo XVIII escrito por el autor dramático Cándido María Trigueros. Esta edición reproduce la de 1802, modernizando grafía y puntuación.

El prólogo, escrito por Francisco Aguilar Piñal, presenta al gran público este dramaturgo, crítico y satírico, gran admirador de Lope de Vega y que refundió algunas de sus obras al neoclasicismo, dando paso a la pequeña obra editada a continuación.

Y es la propia editora, María José Rodríguez Sánchez de León, la que elabora la Introducción en la que contextualiza al *Teatro español burlesco* como respuesta a las ideas de ciertos personajes, como Vicente García de la Huerta en su *Theatro Hespáñol* (1785), contrarias a los reformadores neoclásicos y a grandes poetas del barroco español, siendo destacados sus comentarios desfavorables hacia Miguel de Cervantes. Trigueros, sin embargo, fue un gran admirador suyo, tanto que realizó varios estudios cervantinos y refundió *La Galatea*.

Esta pequeña obra responde a un esquema seguido en el siglo XVIII por otras que emplean el texto cervantino o a su personaje central para hacer crítica literaria o combatir malas costumbres de la sociedad de su tiempo. Un buen ejemplo de ello es *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla, o *Saynete nuevo: apelación que hacen los poetas del Quijote juycioso, al Quijote saynetero* (1769) de Manuel del Pozo, o *Rutzvanscandt o el Quijote trágico* (1786) de Juan Pisón y Vargas. Todas ellas toman como excusa el elemento cervantino para criticar o debatir sobre la literatura de la época y, en muchos casos, sobre el teatro, y escriben una página de la repercusión que el texto de Cervantes tuvo en la cultura dieciochesca.

La Introducción también da cuenta de la historia textual de la obra en cuestión escrita en primera persona bajo el seudónimo (conocido por todos a través de la Nota que precede al texto) del Maestro Crispín Caramillo, hombre analfabeto que siente verdadera pasión por las comedias de capa y espada áureas y pretende una revalorización del teatro burlesco a través de la publicación de una selección de doce comedias españolas de las más grandes de este género. Su obcecación de ignorante le llevará a una serie de peripecias en las que diversos personajes ilustrados se reirán de su pretensión de dar al gran público una obra maestra.

Este personaje ridículo y paródico sirve a Trigueros para satirizar la profesión cómica y las costumbres de cierta clase social sin estudios embobada por un entretenimiento del que extrapolaban ejemplos de conducta moral erróneos. Por lo tanto, Cándido María Trigueros escribe una comedia burlesca o de disparates, subgénero teatral del siglo XVII basado en la distorsión y la deformación, a través de la cual desmitifica ciertos valores literarios inherentes a la comedia nueva, revalorizando los neoclásicos. Así mismo ensalza a Miguel de Cervantes y su inmortal personaje Don Quijote, aunque podría decirse que Crispín Caramillo es un *Quijote de los teatros* en cuanto se halla cegado por el amor al drama y no ve la realidad tal cual es, pero se trata de un bufón carente de la altura moral del personaje cervantino.

Esta edición del *Teatro español burlesco* acerca al gran público una obra interesante para el lector y reveladora para el estudioso de la manera de pensar de un hombre ilustrado. Rebosa ironía, aquella que Cervantes elevó a la categoría de arte.

MACARENA CUIÑAS GÓMEZ
Universidad de Vigo

MARTÍNEZ MATA, EMILIO, ed.: *La recepción del Quijote en su IV centenario. Insula 700-701*, 2005, 40 pp.

Si, como parece ser, el número de textos cervantinos es limitado pero las interpretaciones que suscita son infinitas, la masa de comentarios que se solapan, que rescriben lo ya dicho o que simplemente copian de lo ya hecho anteriormente—críticos que, por ejemplo, se plagian a sí mismos—cada vez resulta ser más voluminosa. Una de las avenidas críticas más seductoras—y por tanto menos cercanas a esta lamentable saturación de lo obvio—resulta ser, como ya he comentado en otra ocasión (“Cervantes, aquí y ahora”, *Insula* 697-698, 2005, pp. 2-4), la que explora la recepción crítica del escritor alcañino en su posteridad. Creo, por tanto, que la idea de Emilio Martínez Mata de dedicar un número doble monográfico al tema es sumamente acertada—a pesar de que no todos los ensayos se rijan por este criterio temático—porque algunos de los artículos aquí contenidos aportan información de primordial interés con respecto a las lecturas quijotescas de su posteridad.

El monográfico se abre con una muy breve Introducción de Martínez Mata que da paso a doce aportaciones de distinta naturaleza y que se podrían dividir entre aquellas que se ciñen al tema anunciado y las que ofrecen indagaciones de otro sesgo. Los dos primeros artículos son particularmente interesantes porque sin duda abren nuevas avenidas de exploración. El primero de ellos es “La ‘Epístola al lector’ a la edición de las *Obras* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610): ¿Un viejo-nuevo texto cervantino?”, y va firmado por Alberto Blecua. A partir de un análisis de paralelismos léxicos y estilísticos

presentes en la escritura cervantina junto a una serie de circunstancias históricas que señala en la conclusión del trabajo, Blecua propone con extrema “cautela crítica” (6) que la epístola “Al Lector” y la “Dedicatoria” (a nombre de frey Juan Díaz Hidalgo) que anteceden las poesías del aristócrata renacentista podrían ser, en realidad, de Cervantes. A fin de cuentas, el autor del *Quijote* ya había firmado el primer soneto de los preliminares a esta edición (“Miguel de Cervantes a Don Diego de Mendoza y a su fama”) y, como han señalado tanto Francisco Rico como el propio Blecua, la mano cervantina se hace sentir en los prólogos de algunas obras impresas a cargo de Francisco Robles, en cuya casa se vendieron estas *Obras* de Mendoza; de ser así, estaríamos ante una de las novedades filológicas más significativas de los últimos años. Junto a la aportación de Blecua, destacan las reflexiones no menos apasionantes de Javier Blasco y su “Avellaneda, secular enigma cervantino”, donde vuelve a lo expuesto en *Baltasar Navarrete, posible autor del Quijote apócrifo (1614)* [Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Beltenebros Minor, 2005], apoyándose también en la existencia de un documento exhumado por Anastasio Rojo que identifica a Avellaneda con el dominico Baltasar Navarrete (1560-1640), catedrático de teología de la Universidad de Valladolid y más que seguro autor de *La pícaro Justina*. Blasco se opone a la tesis reciente del importante libro de Juan Antonio Frago, *El Quijote apócrifo y Pasamonte* (Madrid, Gredos, 2005) el cual, en la línea de Martín de Riquer, ofrece un amplio número de datos para la identificación de Jerónimo de Pasamonte como autor del *Quijote* que tanto enfureció a Cervantes.

A los ensayos de Bénédicte Torres (“Leer el cuerpo en *Don Quijote de La Mancha*”), Mary Malcolm Gaylord (“Decir y hacer en *Don Quijote*”) y Anthony Cascardi (“Historia e iconoclasma moderno en el *Quijote*”), les sigue el trabajo de Martínez Mata titulado “No hay tal cosa como escribir sobre asuntos populares.’ Lecturas españolas del Quijote”, en donde se vuelve sobre la recepción cervantina de Mayans y Lord Carteret, y el de Dominick Finello (“El *Quijote* entre los románticos y los neoclásicos”), quien se centra en la figura de Nicolás Díaz de Benjumea y José María Asensio y Toledo, cuyas ideas provocaron encendidos debates en las tres últimas décadas del siglo XIX.

Carme Riera, que publicó este año el ensayo *El Quijote desde el nacionalismo catalán, en torno al tercer centenario* (Barcelona, Destino), analiza en “Casticismo y nacionalismo en torno al *Quijote*” algunos de los elementos del significado político del *Quijote* en tiempos de su tercer centenario en una España en la cual un cierto sector de la intelectualidad del cambio de siglo—de Almirall a Prat de la Riva, de Mariano de Cavia a Miguel dels Sants Oliver—se apropió de la obra maestra cervantina como símbolo del enfrentamiento entre Cataluña y España. Dos poemas inéditos de Pedro Salinas exhumados de la Houghton Library en la Universidad de Harvard articulan el estudio de Montserrat Escartín Gual titulado “Don Quijote visto por Pedro Salinas”, en donde vemos cómo el poeta rescata una imagen del hidalgo loco que aún el objeto de burla con la fuente de cordura. Cristoph Strosetzki firma un sugestivo trabajo que lleva como título “El *Quijote* en los autores latinoamericanos Lizardi, Febres Cordero y Alberdi” y Anthony Close matiza algunas conclusiones de su

ya conocido *The Romantic Approach to Don Quixote* (de próxima aparición en español), añadiendo nuevas reflexiones sobre lo que han sido algunas tendencias importantes de los últimos años; se trata sin duda de un útil trabajo para todos aquellos que quieran un detallado resumen de los pilares de la crítica cervantina del siglo XX. En su ensayo “A partir de dos sonetos del *Quijote*: estructura y ritmo del endecasílabo cervantino”, José Montero Reguera comenta una serie de sonetos cuya estructura y tono pueden ser conectados con el de la trama en que se insertan. Cierra el monográfico “*Don Quijote en teoría*” de Gonzalo Pontón, quien traza algunas de las directrices críticas de la teoría literaria del siglo XX—formalismo ruso, Auerbach, Spitzer, Foucault—en relación al clásico cervantino; sirven estas páginas finales, en cierta forma, de perfecto paralelo a lo ya reseñado un poco antes por Anthony Close: el *Quijote* desde la práctica y desde la teoría a lo largo de todo un siglo. Se puede concluir por ello que quien siga interesado por estos y otros aspectos de la recepción diacrónica de Cervantes y su obra maestra tendrá en estas páginas un útil referente crítico.

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS
University of Michigan, Ann Arbor

ALLEN, JOHN J.-FINCH, PATRICIA S.: *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. Coslada (Madrid), Cátedra, 2004, 243 pp.

Comenzando con unas observaciones sobre el *Quijote* del rey don Juan Carlos contrapuestas a una foto del monumento de Coullant Valera de la Plaza de España (Madrid) y terminando con la respuesta a

una pregunta de Gabriel García Márquez dirigida al Subcomandante Marcos con un cartel de Edward Hopper en la página de enfrente, este libro de gran formato corre toda la gama de la influencia de la obra maestra de Cervantes en el pensamiento y arte del occidente. La reacción inmediata al tomo es agradable a causa de la acertada disposición en página de las obras de arte y los textos. En la cabecera de la página a la izquierda hay una cita de un crítico conocido y en la parte de abajo el título y el nombre del artista de la obra de arte que se reproduce en la página opuesta, dejando, efectivamente, una página casi en blanco para dar relieve a la pieza artística retratada.

La disposición de los artistas y autores es más o menos cronológica, con una representación muy importante de figuras del siglo XX. Las citas de los autores más importantes se sacan principalmente de las literaturas españolas, francesas e inglesas, aunque hay extensa representación de autores rusos y alemanes. El tema principal de las citas es el lugar primordial que tiene para estas figuras el *Quijote* en el desarrollo de la literatura. Muchos consideran a Cervantes no sólo el fundador de la novela moderna sino también uno de los tres o cuatro autores más importantes del Occidente. Es sorprendente el número de autores e intelectuales que nombran a Cervantes como su autor favorito y primera inspiración y que afirman, como nuestro William Faulkner, que han hecho una lectura anual de la obra, aunque hay que confesar que con afirmaciones tan halagadoras para Cervantes y su obra estos autores no corren ningún peligro de ser cuestionados por sus gustos personales o tomados por tontos. También esta antología incluye versos

sobre el *Quijote* que cuajan muy bien con el propósito del estudio.

En cuanto a las obras artísticas, representan toda clase de producción, desde un gravado del año 1605 a pequeñas esculturas de estilo abstracto. Estas ilustraciones reflejan la influencia omnipresente del *Quijote* y subrayan que la influencia de la novela no se limita a la creación literaria y que ha sido la inspiración de artistas de toda clase. Uno de los encantos de este libro es que reproduce pocas cosas archiconocidas y nos presenta artistas y creaciones nuevas, poco vistas, incorporando muchas obras del Museo Iconográfico del *Quijote* en Guanajuato, México que ostensiblemente tiene una colección de primera calidad que merece un conocimiento más extenso.

Al manejar este libro me surge una pregunta intrigante. ¿Por qué es corriente que los autores e intelectuales expresen su admiración por Cervantes y el *Quijote* mientras tales afirmaciones no son tan frecuentes entre los pintores y otros artistas que también han respondido a la fuerza inspiradora quijotesca? Efectivamente, en esta obra Delacroix es el único pintor citado entre los comentaristas, y sus observaciones no tienen que ver con el impacto intelectual que ejerce el *Quijote* sobre nosotros sino con la triste vida literaria de su autor. “Algunos han brillado con un esplendor incomparable al final de una carrera larga y oscura como fue el caso de Cervantes.” La única respuesta adecuada que veo para esta cuestión es que al pintar los artistas hacen su propio comentario sobre el *Quijote* y que no necesitan palabras para demostrar la fuerza de la obra en la mentalidad artística.

En resumidas cuentas, el resultado de los esfuerzos de los profesores Allen y Finch es una nueva y grata

experiencia visual para los que queremos gozar de una interpretación pictórica del *Quijote*.

Para confirmar mis observaciones sobre la alta calidad artística de esta obra, otros también se han dado cuenta de su mérito, y la Editorial Anaya ha escogido esta presentación artística para su “regalo de Navidad” (2004), produciendo una edición no venial de 1500 ejemplares numerados, con la fecha del 7 de diciembre de 2004. El formato de esta segunda edición es un poco distinto del de la edición primera. De 251 páginas, con un recuadro en la portada con una elegante reproducción de la pintura de Honré Domier y colocado dentro de un estuche, este volumen, que es un poco más alto y estrecho que el otro, representa un regalo navideño ideal para 1500 afortunados.

ERIC W. NAYLOR
The University of the South

PAYÁN, MIGUEL JUAN, coord.: *El Quijote en el cine*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2005.

Este volumen propone un recorrido por los *Quijotes* que han sido llevados al cine, pero también en términos más amplios por otras huellas que han ido dejando las aventuras y desventuras del Caballero Encantado en la pantalla, incluido el cine de animación y la televisión, así como en otras películas cuya estructuras narrativas o arquetipos míticos pueden remontarse a los consolidados por la pluma de Cervantes.

El libro se abre con un repaso general de David Felipe Arranz por algunos de los hitos cinematográficos del Quijote, deteniéndose en las versiones del mejicano

Roberto Gavaldón, con Cantinflas en el papel de Sancho y Fernando Fernán Gómez haciendo de Alonso Quijano, o en los de Georg W. Pabst, Grigori Kozintsev y Arthur Hiller, aunque en constante diálogo, no solo con otras versiones, sino también con otros géneros, como la comedia norteamericana, el western –no olvidemos aquel *Don Quijote del Oeste*, de Robert Butler de 1971– o las *road movie*, o buscando la comparación con otras versiones de obras literarias, como la que hizo Georges Lampin de *El idiota*, de Dostoievski. Se trata sin duda de algo más que una “introducción”, que marca la amplitud de miras que caracteriza el volumen.

El primer capítulo propiamente dicho, de carácter colectivo, se abre con un interesante apartado de Fernando Gil-Delgado sobre los Quijotes en el cine mudo. Para los amantes de fechas y pugilatos, queda aquel *Don Quichotte* de la compañía francesa Gaumont; un minuto de proyección, lamentablemente perdido, que data de 1898, ganando la mano al *King John*, de Herberth Beerbohm Tree, primera versión cinematográfica de una obra de Shakespeare. Tras estas páginas nos adentramos en el grueso de este capítulo y parte central del libro, consistente en una selección de los Quijotes más relevantes, desde el realizado por el director británico Maurice Elvey en 1923 hasta el reciente de Manuel Gutiérrez Aragón en el 2002, protagonizado por Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias. Entre ellos podemos destacar, además de los ya citados de Pabst (1933), el ruso de Kozintsev (1957), discípulo de Eisenstein –seguramente uno de los más interesantes–, el de Butler (1971), el musical de Hiller (1972) o el de Gavaldón (1973), los hitos españoles, encabezados por Luis Arroyo (1947), según la versión teatral de

Baty, *Dulcinea*, con Humberto Pérez de la Ossa de asesor, e interpretado por Ana Mariscal en el papel de Aldonza, al que le siguieron el de Rafael Gil (1947), con música de Ernesto Halfter e interpretación de Rafael Rivelles, Fernando Rey, Manolo Morán (que había de bordar el papel del Barbero) o Sara Montiel, entre muchos otros nombres de aquellos años, o el tratamiento místico y trascendental de la *Dulcinea*, de Vicente Escrivá (1963), en la estela del cine nórdico —“entre las mejores películas españolas de la década de los años 60”, a juicio de Arranz—. Cada película va acompañada de la ficha técnica y artística, del argumento y un comentario general, firmados por los diferentes autores que intervienen en el volumen. Dada las diferencias entre los articulistas y el deseo de no coartar las preferencias de cada uno, de lo que nos advierte Juan Payán al comienzo, la extensión de los argumentos como de los comentarios varían en cada caso, desde una o dos páginas hasta las siete que le dedica Jesús Usero Cañestro al *Don Quijote* de Peter Yates, del 2000, con John Lithgow y Bob Hoskins.

Se siguen nueve capítulos de carácter más breve. Jesús Usero se ocupa de esa tradición maldita que parece haber acompañado algunas de las empresas de rodaje del Quijote. No olvidemos la cinta inacabada de Orson Welles (1992) —con todo “probablemente lo mejor que se ha hecho en cine a partir del célebre escrito”, como afirma Juan Luis Sánchez en la respectiva ficha—, con Francisco Regueira en el papel protagonista y la propia intervención de Welles haciendo de él mismo. No obstante, Jesús Usero se centra en la aventura española del ex Monty Pitón, Ferry Gillion, luchando contra los molinos de viento que se encontró en esta España manchega

cuando trató de rodar su película; lo que dio lugar al documental de Keith Fulton y Louis Pepe, *Lost in La Mancha*, de 2002. En un libro de estas características no podía faltar la debida atención a aquella serie de dibujos animados con la que toda una generación de niños, y probablemente otras de no tan niños, se familiarizó con las aventuras del Hidalgo y su escudero. A los Quijotes animados dedica su estudio Pedro Eugenio Delgado, para centrarse en la producción de Cruz Delgado de 1978. Estos 39 episodios constituyen la serie más vista de toda la producción española, superando aún a *Farmacia de guardia*. Tras estos simpáticos dibujos, a los que pusieron voz Fernando Fernán Gómez y Antonio Ferrandis, mientras que Juan Larrondo se encargaba de aquella popular melodía que abría y cerraba cada episodio, estaba el asesoramiento literario de nombres como Manuel Criado de Val o Guillermo Díaz Plaja. Y junto a la popular serie no podía faltar ese otro hito en el imaginario del Quijote para los grandes públicos, lo que obviamente había de pasar nuevamente por la televisión antes que por el cine; aunque con razón dice Juan Payán que ambos medios han convivido cada vez más estrechamente. En mitad de una rápida revisión de los numerosos Quijotes televisivos, el autor se centra en esos cinco capítulos dirigidos por Manuel Gutiérrez Aragon y protagonizados por las figuras de Fernando Rey y Alfredo Landa, otra de las parejas fundamentales en el imaginario visual del Quijote. Juanjo Ocio Costales retoma el enfoque de los arquetipos míticos apuntado por Arranz para recorrer la historia del cine desde la perspectiva del mito quijotesco; así llega a Darth Vader de *La guerra de las galaxias*, pasando por cintas tan legendarias como *Cowboy de*

Medianoche, Con faldas y a lo loco o el *Drácula*, de Bram Stoker. Los tres capítulos siguientes, firmados respectivamente por Juan Luis Sánchez, Jesús Usero y Gloria Scola, están dedicados a los intérpretes que han dado vida a cada uno de los personajes centrales, Don Quijote, Sancho y Dulcinea. A los actores y actrices que ya hemos citado, habría que añadir los nombres de Feodor Chaliapín, en la versión de Pabst, Alec Guinness, en la de Rodney Bennett (1985), Peter O'Toole, en la de Hiller, o Sophia Loren, también en la de Hiller. El libro se cierra con unas páginas de Gonzalo Sanz Larrea, quizá demasiado breves para dar cuenta de los espacios físicos y vitales de Cervantes.

En el prólogo, Miguel Juan Payán nos advierte que el libro está movido por un impulso casi lúdico de un grupo de estudiosos que a su admiración por la obra del autor manchego suma su afición y dedicación al mundo cinematográfico. Diera la impresión que un arte más joven, como el cine, permite acercamientos más creativos que otros campos hondamente legitimados por la erudita tradición académica. Detrás de este posicionamiento late un respeto reverencial por el campo literario, máxime cuando está representado por una de las cumbres de las letras universales. Es por esto quizá que el coordinador del volumen asegura desde el comienzo que “ninguna película puede emular ni aún superar a la buena literatura y todavía menos a la literatura excelente” (7). Esta idea, convertida casi en un lugar común —“siempre gustó más la novela que la película”—, es inevitable desde cierto punto de vista; pero desde enfoques más pendientes de darle a la literatura lo que es de la literatura y al cine lo que es del cine (proporción que puede hacerse

extensible al teatro, medio también aludido en estas páginas), exige ser revisada desde la clara conciencia de que más allá de comparaciones siempre enriquecedoras cada medio tiene su historia, sus lenguajes, su modo de comunicación y su cultura. De esto se da buena cuenta en este libro, donde, más allá de las explicaciones del prologuista acerca de la diversidad de miras que han guiado las distintas aportaciones, se presenta un recorrido documental e histórico por el cine del siglo XX, que ha sido también su medio cultural por excelencia. Por ello a su indudable aportación de datos se le añade el mérito de constituir un valioso material para la memoria de esa cultura que vio nacer tan peregrina invención literaria. Nos queda la curiosidad por esos Quijotes pornográficos de los que nos avisa Gloria Scola en su repaso por las Dulcineas.

ÓSCAR CORNAGO
CSIC

Por ásperos caminos. Nueva música cervantina. Texto: Juan José Pastor Comín. Interpretación musical: Ensemble Durendal dirigido por Sergio Barcellona. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. ISBN: 84-8427-385-7.

El paso del tiempo tiene sus ventajas. Una de ellas es la periodicidad que nos ofrece cíclicamente para celebrar efemérides y conmemoraciones varias. En este caso, nada menos que la que corresponde al IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*. Rara será la actividad científica, artística o cultural, por alejada que esté de la literatura, que

no se apunte a los fastos del centenario. Especialistas de diversas disciplinas aportarán estudios y reflexiones en relación a la obra cumbre de nuestra literatura, y casi nadie va a estar dispuesto a dejar pasar la ocasión sin hacer oír su voz; y menos la música, por razones obvias. Tendremos oportunidad, después, de agradecerle al paso del tiempo la perdurabilidad de tal o cual proyecto, o la fugacidad de tal o cual propuesta, que, en este último caso, no hará más que evidenciar el oportunismo de su acción. Estamos seguros de que el disco compacto *Por ásperos caminos* –preparado por el filólogo (con amplias dotes de musicólogo) Juan José Pastor Comín y el violista y director Sergio Barcellona–, aunque oportuno, no va a pertenecer al segundo grupo de propuestas, si no al primer grupo de proyectos, al de los que quedarán para el futuro. Y esto por varias razones: por el rigor científico, por la fiabilidad de la propuesta, por el concepto de interdisciplinariedad perfectamente justificado y empleado, por el buen gusto en la interpretación y en la confección del libreto, etc. Veámoslo.

Aunque antes conviene volver atrás en el tiempo, porque este CD se gesta en los años inmediatamente anteriores al Centenario, en el seno de la *Cátedra Cervantes* (fruto del convenio de colaboración entre la Universidad de Castilla-La Mancha y Texas A&M University) y dentro del marco general del *Proyecto Cervantes* dirigido por Eduardo Urbina. En efecto, la tesis doctoral de Juan José Pastor Comín *Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*, presentada en la Universidad de Castilla-La Mancha y defendida en el mes de septiembre de 2004, ha puesto al día buena parte de la investigación filo-

lógica y musicológica que, desde hacía cincuenta años, se había realizado sobre la música en las obras de Cervantes.⁶ Dotada de un gran aparato metodológico, como es privativo en los estudios de teoría de la literatura, la tesis se adentra en los vericuetos de la obra cervantina para dilucidar, entre otras cosas, qué tipo de relaciones pueden establecerse entre los lenguajes literario y musical, y hasta dónde puede llegar la cohabitación entre ambos discursos. Hemos tenido oportunidad de conocer este trabajo y podemos dar fe de la enjundia de su planteamiento y de los logros obtenidos en su desarrollo y exposición. Nos alegra sobremedida, también, comprobar cómo este trabajo lo ha emprendido y culminado con total acierto un filólogo que tiene en su haber el Premio Extraordinario en Contrapunto y Fuga por el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid. Todo un dato a tener en cuenta que haría sonrojar a más de uno, puesto que se trata de un caso clarísimo de preparación académica interdisciplinaria que se da en un mismo investigador, formado en las aulas universitarias y en las clases del conservatorio.

No deja de ser significativo el hecho de que, a partir de un trabajo de investigación realizado con todo el rigor científico y académico necesario, pueda surgir una grabación discográfica bien planificada y definida. Ello nos da pie a dos reflexiones: la primera es que, además de su aportación al conocimiento humano –algo específico en el estudio de las humanidades, pero que, en honor a la verdad, sólo es conocido y valorado por una exigua minoría que nos dedicamos a estos temas–, encontramos en ella un componente pragmático en lo referente a la difusión social y goce cultural útil para sectores de la sociedad no tan

minoritarios. O sea, que de la vertiente puramente teórica de las ciencias humanas, podemos pensar en una vertiente más práctica que dé sentido social a nuestra labor. Convendría que nuestras instituciones públicas y privadas no olvidaran que las humanidades también pueden ofertar arte y cultura; y no sólo que no lo olvidaran, sino que, además, lo apoyaran. La segunda es que la música vocal española antigua con textos poéticos profanos tiene en su ámbito histórico de creación, en su desarrollo artístico, en su íntima relación con el texto poético y en su valor patrimonial, una densidad cultural susceptible de ser valorada y estudiada convenientemente. Y, en este sentido, sólo la filología y la musicología unidas pueden llevar a cabo este propósito. El resultado está ahí: un CD que difunde nuestro patrimonio en las mejores condiciones posibles de rigor literario y musical, y de veracidad histórica.

Generalmente las grabaciones discográficas de música antigua suelen ir acompañados de textos de divulgación e información musicológica que sitúan las obras en su contexto histórico, social y estético. Pero pocos discos contienen un estudio filológico y musicológico tan minucioso y detallado para cada composición como el que consta en el libreto del CD que comentamos. Y en nuestra opinión no está fuera de lugar una explicación tan detallada como la que nos muestra Pastor Comín, en lo referente al rastreo de cada poema musicado en la obra cervantina y en las fuentes poético-musicales de la época. Todos debemos de empezar a ser conscientes de que la música tiene idéntica importancia que el texto, y que la musicología, bien entendida, tiene la misma prestancia científica y rigor metodológico que la filología o cualquier otra disciplina humanística.

Lo que sucede también es que la musicología tiene una leyenda negra a sus espaldas, en muchos casos, ganada a pulso. El problema que surge en la ciencia musicológica es que cuenta entre sus filas con practicantes que se dedican a ella sin una formación musical completa y sólida, y ello menoscaba ciertamente su credibilidad. Es impensable que un filólogo no conozca el lenguaje del que van a tratar sus estudios e investigaciones. Un hispanista que no sepa español “algo tiene del imposible”, como diría el cura después de escuchar la novela del *Curioso impertinente*. En cambio, en la musicología española puede llegar a ser, incluso, hasta escandalosamente (para)normal que un musicólogo no sepa el lenguaje musical. Algo que tendría que ser un imposible metafísico, llega a ser moneda de curso legal. Para levitar, pero real y verdadero. De esa manera no es de extrañar que un disco sobre la música en *El Quijote* lo tenga que hacer un filólogo con conocimientos musicales que para sí quisiera más de un musicólogo. Pero no nos extrañemos: estamos en el país de Don Quijote, y las quijotadas están a la orden del día.

Pastor Comín, en sus *ásperos caminos*, que no son ásperos, en absoluto, sino suaves y fáciles de transitar, nos guía con mano sensible y culta. Cualquier pasaje de la obra cervantina que pertenezca a la producción dramática, poética o narrativa de nuestro gran escritor, leído con predisposición musicológica, contiene referencias musicales de todo tipo que Pastor Comín ha sabido captar y trasladar a la amplia selección de veintidós piezas, entre las que se hallan romances, canciones y danzas, que conforman la hora de buena música que nos ofrece esta grabación. Estas composiciones ilustran o, incluso, llegan a condensar líricamente

determinados pasajes de la producción cervantina, y reunidas como están, en un todo unitario y coherente, sirven a la perfección para pintar musicalmente el paisaje sonoro de la época de Cervantes. No en vano para conocer bien cualquier época hay que saber, entre otras cosas, cómo era la música de entonces, qué se cantaba y cómo se cantaba. Y a la realidad musical de la época nos acerca la interpretación musical del Ensemble Durendal, dirigido por Sergio Barcellona. Este conjunto vocal e instrumental está formado por cantantes e instrumentistas especializados en la interpretación de la música antigua con instrumentos originales y siguiendo criterios historicistas. Cinco cantantes y ocho instrumentistas nos ofrecen una lectura musical de las piezas del disco correcta, sensible, esmerada y atenta. Nada que objetar a todo ello. Es posible que con mayores medios económicos se hubiera obtenido una mejor toma de sonido y se hubieran pulido algunos detalles técnicos que hubieran contribuido a la obtención de un producto musical más acabado y perfecto, pero sospechamos que conseguir una gran financiación de las instituciones públicas para apuestas culturales, en el fondo, tan selectas y minoritarias y tan poco rentables como la presente, significa adentrarse *por ásperos caminos*. Nos resultan muy conocidas las composiciones “¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!” y “Prado verde y florido”, ambas de los hermanos Guerrero, Pedro y Francisco, respectivamente. La primera con texto de Garcilaso, la segunda con texto anónimo, ambas conservadas en el *Cancionero musical de Medinaceli*, y las dos con esas sonoridades tan hermosas, sutiles y evocadoras. El buen gusto que preside la interpretación musical se traslada también a la presentación formal y

editorial del CD, que es sugerente y bella. Forma un pequeño libro de setenta páginas que alberga en su interior toda la información necesaria para que quien quiera pueda leer escuchando o escuchar leyendo. Las ilustraciones de escenas quijotescas están tomadas de la edición de *El Quijote* (México, Ignacio Cumplido, 1842) que la Universidad de Castilla-La Mancha reeditó en facsímil (Miguel Ángel Porrúa, librero-editor, 1995). Todo un acierto. Nos ratificamos: el trabajo quedará como referencia ineludible para conocer y disfrutar mejor la música en las obras de Cervantes.

LOLA JOSA

Universidad de Barcelona

MARIANO LAMBEA

CSIC. Departamento de Musicología

Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote. Selección de textos poéticos y fragmentos de *El Quijote*: Lola Josa. Selección y revisión de obras musicales: Mariano Lambea. Interpretación musical: La Grande Chapelle dirigida por Ángel Recasens. Comunidad de Madrid, Lauda, 2005. Depósito legal: M-10844-2005.

Cuando tratamos los temas “música” y “quijote” podemos referirnos a la música en *El Quijote* o a *El Quijote* en la música. En este último caso es evidente que trataríamos de las obras musicales que, a lo largo de la historia de la música, han tenido como fuente de inspiración determinados pasajes, personajes o situaciones de la obra cumbre de Cervantes, desde la primera de ellas conocida, *The Comical history of Don Quixotte* (1694) de Henry Purcell, hasta la

última de nuestros días que, a buen seguro, no tardará en producirse en este mismo año del IV Centenario. Pero el disco compacto del que hemos de tratar no se refiere a este tema ni contiene música inspirada en *El Quijote*, sino que contiene la música de la propia época de *El Quijote*, la que posiblemente le hubiera gustado escuchar a don Miguel mientras escribía su novela. La filóloga Lola Josa, profesora de Literatura Española de la Universidad de Barcelona, y el musicólogo Mariano Lambea, investigador de la Institución Milá y Fontanals del CSIC, han recreado las *aventuras y encantamientos* que vivió el memorable hidalgo don Quijote de la Mancha. “Músico y peregrino y significativo” título para un disco que promete algunas novedades en el panorama discográfico español surgido al calor del centenario; de ellas trataremos en las siguientes líneas.

Para la elaboración del CD, Josa y Lambea han trabajado conjuntamente aplicando una metodología interdisciplinaria. Han tomado determinados pasajes de *El Quijote*, los más sugerentes a su criterio, y han incluido inmediatamente después de cada uno de ellos un poema concreto con referencia al contenido del pasaje. Estos poemas podían estar ya incluidos en la novela o ser ajenos a ella. Después han indagado en las fuentes poético-musicales de la época cuáles de esos poemas se habían conservado con su música y cuáles no. Para los que no tuvieron música, han buscado una que se adecuara y adaptara convenientemente a su contenido poético, practicándole el pertinente *contrafactum*, técnica, como se sabe, muy utilizada en la época. Con este trueque semántico entre músicas y poesías han conseguido atemperar la expresividad y encauzar la aprehensión del concepto poético y la memoria del referente

melódico, posibilitando una simbiosis poético-musical que alcanza siempre las cotas más preciadas de refinamiento estético y valor artístico. Para llevar a cabo su propósito los dos investigadores se han visto obligados a retocar algunas poesías para introducir los nombres propios del argumento cervantino, de la misma manera que han tenido que modificar estructuras musicales y adaptar fragmentos y repeticiones a tal o cual verso. Por ello su trabajo ha consistido en una recreación poético-musical para don Quijote, recreación que contiene dieciséis composiciones: trece de carácter profano con texto en castellano, dos religiosas con texto en latín y una instrumental.

Los poemas elegidos para las trece obras profanas obedecen a los siguientes criterios y se clasifican de la siguiente manera:

Fragmentos de romances antiguos incluidos por Cervantes (núm. 4).

Fragmentos de poemas de otros autores incluidos por Cervantes (núm. 10).

Poemas anónimos y de otros autores no incluidos por Cervantes (núms. 1, 2, 3, 5, 6 [primera cuarteta] y 7).

Poemas compuestos por el propio Cervantes (6 [segunda cuarteta], 11, 12, 14, 15 y 16).

Evidentemente, la novedad más significativa de esta grabación es la musicalización de textos del propio Cervantes. Que yo sepa nadie ha llevado hasta ahora al disco poemas del escritor con música de la época. Los compositores de nuestro siglo XVII no pusieron música a los poemas cervantinos. Josa y Lambea se la han buscado con total acierto y esmerado gusto, como sólo ellos podían hacerlo dada su labor de edición interdisciplinaria de los tonos

humanos contemporáneos a Cervantes. Es todo un hallazgo la música de un tono anónimo del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* que sirve para que, inmediatamente antes “del temeroso espanto cencerril y gatuno que recibió don Quijote en el discurso de los amores de la enamorada Altisidora”, nuestro caballero andante cantara acompañándose de una vihuela “con una voz ronquilla aunque entonada [...] el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto: Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las almas, / tomando por instrumento / la ociosidad descuidada [...],” (núm. 14). Música expresiva interpretada admirablemente por La Grande Chapelle dirigida por Ángel Recasens. De la misma manera, han atinado en el cierre del disco, musicando el epitafio de don Quijote con música perteneciente a un villancico a seis voces de Joan Pau Pujol. A una lúgubre introducción instrumental con predominio de percusión le sigue la exposición del bellísimo tema melódico a cargo del contratenor; después van entrando sucesivamente el resto de las voces logrando una polifonía evocadora, envolvente, que sugiere al oyente que nuestro famoso caballero andante no está solo en su postrera hora y que son muchos los que lloran su final.

Josa y Lambea no han querido dejar pasar la oportunidad de homenajear a Cervantes en este IV Centenario, cantando sus propios poemas con las músicas que, sin duda, a él le hubiera gustado escuchar o, incluso, muy posiblemente, su espíritu libre y sensible llegó a escuchar. Sin duda han hecho un acto de justicia poética y con su aportación han conseguido también que los nombres de los personajes de la ficción cervantina,

como el propio don Quijote, Alonso Quijano, Dulcinea o Sancho Panza, figuren puestos en música, así como los lugares de La Mancha o del Toboso. Es evidente que en este trabajo Josa y Lambea han puesto la filología y la musicología, respectivamente, al servicio de la poesía y de la música. Y hay otra cosa que también es evidente, y es que Lola Josa sabe literatura y Mariano Lambea sabe música: ahí está el resultado.

La Grande Chapelle está formada por un grupo de cantantes e instrumentistas del más alto nivel, especializados en la interpretación de la música antigua con instrumentos originales y criterios historicistas. Su prestigio nacional e internacional está fuera de toda duda, como atestiguan las críticas elogiosas que reciben en sus conciertos y grabaciones. La clave de su éxito radica en la cuidadosa selección de las voces y de los instrumentos, y en la musicalidad y talento de su director, el maestro Ángel Recasens. Al ser cantantes extranjeros quizá hubiéramos deseado una mayor inteligibilidad de los textos poéticos, pero, a lo que presumo, éste es un problema endémico ya en la interpretación de la música vocal antigua. También hubiéramos deseado la presencia de un recitador para los fragmentos de *El Quijote* seleccionados. Todo lo referente a la producción musical y a la edición ha corrido a cargo de Albert Recasens, experto musicólogo y buen conocedor de todos los entresijos que reclama la elaboración de un disco. Sin duda, a él le debemos, además de otras muchas cosas, el cuidado de la edición y la selección de ilustraciones, entre las que destaca la de la cubierta, nada menos que un óleo sobre lienzo datado en 1650 y perteneciente a la Colección Stirling de Keir (Escocia).

Como musicólogo considero necesario añadir algunas reflexiones finales que suscita un trabajo de estas características. Me avala mi dedicación profesional y mi experiencia en la elaboración de discos, pues dirijo la colección “Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial”, que hasta el presente consta de varios CDs, y, en consecuencia, modestamente, sé de lo que trato.

Los musicólogos, al facilitar a los músicos prácticos las partituras necesarias para sus interpretaciones, desarrollan una actividad que, con frecuencia, está a medio camino entre la ciencia y el arte, y que encuentra la culminación y justificación de su propósito en la plasmación sonora de su trabajo. Quiero incidir con mi comentario en una situación que empieza a ser preocupante. En España se practica una ciencia musicológica bifronte: por un lado, la musicología de los musicólogos músicos perfectamente conscientes de que su trabajo debe estar al servicio de la música, y capaces, entre otras cosas, de realizar trabajos que atañen a la práctica de la música; y, por otro lado, hay otra musicología más preocupada por todo lo que circunda a la música que por la música misma. El gran problema que tiene planteado hoy la musicología española es que no se exige a los que la practican unos conocimientos sólidos de música. El resultado es una conciencia musicológica escindida, para cuya terapia nada mejor que la realización de proyectos como el presente CD.

JOSÉ SIERRA PÉREZ
*Real Conservatorio Superior de
Música. Madrid*

LENNOX, CHARLOTTE: *La mujer Quijote*, edición de Cristina Garrigós; traducción de Manuel Bronzano, Madrid, Cátedra, 2004, 517 pp.

Este libro es un buen ejemplo de los modos y maneras en que el mundo recibió el *Quijote* de Miguel de Cervantes y lo hizo suyo. La autora, al parecer norteamericana (aunque este es punto aún impreciso, pues quizá naciera en Gibraltar), pasó pronto a Londres, donde llevó a cabo una activa vida literaria durante la segunda mitad del siglo XVIII, hasta su muerte en 1804. A pesar de su gran actividad, sus últimos años fueron de gran miseria, por lo que estuvo acogida desde 1792 a los cuidados de la Royal Literary Fund, creada para ayudar a los escritores sin recursos. Lennox escribió mucho y en distintos géneros literarios: narrativa, teatro, periodismo, traducción, erudición. En el fondo, es el perfil de quien no sólo está herido por la literatura, sino que además quiere vivir de ella. En este sentido, Lennox sería un representante más de aquellos literatos y artistas que a lo largo del siglo XVIII buscaron más su independencia que el mecenazgo y pretendieron la valoración de su actividad por el hecho de ser útiles a la sociedad. Aunque su labor se desarrolló en Inglaterra, pasa por ser la primera novelista norteamericana.

Como se sabe, fue en las islas británicas donde primero se vieron las condiciones, renovadoras en un sentido, fundacionales en otro, de la novela de Cervantes, y fue allí donde antes se comenzó a escribir a imitación del *Quijote*. Pero pronto se utilizó también su novela como modelo crítico de muchos aspectos de la realidad cotidiana. Si en España es frecuente encontrar ese uso de la novela con carácter satírico, también lo es en las diferentes literaturas de la Europa dieciochesca.

En el caso de *La mujer Quijote*, o del *Quijote con faldas* como se conoció aquí en el siglo XVIII al ser traducida, Lennox no se aleja del modelo cervantino y, si Cervantes censuró los libros de caballerías (es decir, una literatura antigua, cuyo mundo referencial aludía a una estética y unos valores ya en declive), la autora ponía en cuestión un tipo de narrativa que igualmente se sentía vieja e inverosímil en el siglo XVIII y que era criticado por muchos en la época: el de los romances heroicos, llenos de conductas y actitudes (no sólo amatorias) que se veían fuera de lugar en un siglo moderno como era el Setecientos.

Aunque Arabella, que es el nombre de la protagonista, sufra la burla e irrisión de cuantos la rodean, lo mismo que le sucedía a Don Quijote, Lennox, como Cervantes, se siente en realidad más cerca de su personaje que de los que le rodean porque, una como otro, tienen nostalgia de aquel mundo de valores eternos que ya desaparece, de aquellas actitudes de respeto a la palabra dada, frente al mundo en el que viven, caracterizado por la hipocresía.

Por otro lado, elegir a una protagonista le permite a Charlotte Lennox plantear varios problemas. Desde el de la condición de las mujeres (en este caso, mujeres de clase alta), hasta el del tipo de educación y de lecturas que debían tener, pasando por el de la mujer como objeto de cultura pero también como sujeto cultural. En este sentido, como señala la editora, la novela es fundacional, pues sirvió de modelo a escritores posteriores para crear una saga de “mujeres Quijote”. La obra tuvo buena acogida y buenas críticas de parte de las figuras literarias más importantes del momento. Tanto el doctor Johnson (que apreciaba mucho a la autora), como Richardson

(autor él mismo de novelas famosas como *Clarissa* o *Pamela*), la apoyaron sin reservas, y Henry Fielding, responsable de notables relatos al estilo cervantino, reseñó favorablemente *La mujer Quijote* cuando apareció en 1752.

Como sucede en la narrativa de esa época, que está muy comprometida con el entorno en que nace y al que se refiere, la novela de Lennox no sólo plantea cuestiones de orden literario, sino, sobretodo, problemas sociales, insistiendo en el cambio que se daba en la realidad, en cómo la burguesía alcanzaba cotas de poder y cambiaba el mundo, en cómo las mujeres conseguían mayor presencia en esa sociedad que, por un lado, estimulaba su independencia pero, por otro, tenía que hacer difíciles amaños para que continuara manteniendo su antiguo papel en ella. La autora se vale del contraste entre realidad y ficción para poner de relieve los diferentes discursos ideológicos y sociales del momento y para reivindicar el papel de las mujeres en la nueva sociedad. No hay que olvidar que se está desarrollando en un ambiente esencialmente masculino, y que fueron ellos los que le ayudaron en su carrera literaria.

La novela, que tuvo numerosas ediciones en la segunda mitad del siglo, trata muchos asuntos y es de gran riqueza, por lo que el lector y el crítico se pueden acercar a ella desde diferentes puntos de vista. En este sentido, es interesante observar el modo en que se plantea el problema de la razón y de la emoción respecto del amor. Cuando finalmente Arabella cede en su “locura”, no lo hace, como tampoco lo hizo Don Quijote, desde el razonamiento, sino más bien desde la sentimentalidad y el afecto, lo cual nos está hablando de la condición no solo racional del siglo ilustrado, como habitualmente se repite de forma tópica.

Cristina Garrigós ha planteado todos estos problemas y otros en una enjundiosa introducción bien documentada, en la que demuestra conocer el panorama de la narrativa inglesa de la época y, desde luego, los distintos acercamientos a la novela. Ante su importante despliegue de erudición y análisis, se echa en falta el capítulo, habitual en esta colección de "Letras universales", relativo a la fortuna de la novela en España, que

fue publicada en 1808 por Bernardo M^a de Calzada, cuyo prólogo, sin embargo, se incluye. Por su parte, Manuel Broncano ofrece una traducción que se lee bien y que acerca el texto a los lectores de esta época, sin dejar de lado algunos guiños al estilo y lenguaje del siglo XVIII.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC