

KRZYSZTOF SLIWA, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Kassel, Reichenberger, 2005, 833págs.

El pasado año tuvimos ocasión de celebrar con innumerables publicaciones el IV centenario de la primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Buena parte de los títulos que entonces vieron la luz no fueron sino interesadas aproximaciones a la vida u obra del escritor alcalaíno que nacieron sin otro propósito que llamar la atención sobre sí mismas y sus autores –esa desgraciada autorreferencialidad del discurso crítico que ambiciona ser literario–, razón por la cual todas ellas han sido llamadas a desaparecer sin pena ni gloria tras el turbulento paso de la efeméride. Otros libros magníficos, sin embargo, alejados de la mercadería intelectual que aportan el nombre propios de relumbrón editorial, han de permanecer como pozos refrescantes que perforan y sondean las fuentes próximas a nuestro autor y dignifican las tareas centenarias que, de otra manera, bien hubieran parecido una feria

de bulas y privilegios que todavía avergüenzan a cuantos aman sinceramente la literatura. Libros como el del profesor Krzysztof Sliwa, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Reincherberger, Kassel, 2005), profesor en Fayetteville State University (Carolina del Norte, EEUU), merecen ser destacados no sólo por su excepcional aportación a la controvertida y difuminada vida de Cervantes, sino, muy especialmente, por las dudas e interrogantes que suscita acerca de cuantas supuestas revelaciones e informaciones han sido aceptadas y proclamadas en los estudios cervantinos sin salvoconducto documental alguno.

Lejos de las estrechuras positivistas, el profesor Sliwa sabe conducirnos por la difícil espesura de nuestros archivos, poblada de partidas de nacimiento, documentos judiciales y notariales, informes económicos, cédulas de poder o testamentarias, todos ellos laboriosamente coleccionados y ordenados, desbrozando cuantas informaciones confirman o desmienten las anteriores biografías cervantinas, cuyo número hacen legión. Generoso

desde el prólogo con cuantos en esta ardua tarea le han precedido –su tesis doctoral *Historia de las biografías de Miguel de Cervantes Saavedra* no es sino la mejor evidencia de un conocimiento excepcional–, subraya en todos ellos el alcance de sus contribuciones cifrado en sus aportaciones documentales. En este sentido reconoce que si bien Gregorio Mayáns i Siscar, responsable de la primera biografía cervantina, tuvo que acudir a la conjetura y la fantasía para establecer los hechos fundamentales en la vida de Cervantes, debemos a otros autores como Pellicer, Fernández de Navarrete, Jerónimo Morán, León Máinez, Fitzmaurice-Kelly, Pérez Pastor, Cotarelo y Mori, Astrana Marín, o Jean Canavaggio y Donald P. McCrory más recientemente, la exhumación progresiva de cuantos testimonios nos aproximan a una visión más veraz de sus circunstancias vitales.

Consecuencia inevitable de uno de sus últimos trabajos –*Documentos cervantinos. Nueva recopilación* (Peter Lang, New York, 2000)–, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* recoge y sintetiza, cuantos testimonios hoy podemos conocer de sus tatarabuelos, padres, hermanos, esposa y parientes relativos como los Palacios, Salazar, Vozmediano y Quijadas. Recorramos algunas de las aportaciones más interesantes. De su tatarabuelo paterno, Pedro Díaz de Cervantes, sabemos que pudo nacer a principios del siglo XV y que vivió en Córdoba. Su hijo –y bisabuelo cervantino– Ruy Díaz de Cervantes, pañero de profesión y sin título de bachiller, casó con Catalina de Cabrera y tuvo tres hijos: Catalina y María de Cervantes, ambas monjas del Convento de Jesús Crucificado de Córdoba y Juan de Cervantes, quien casó con Leonor Fernández de Torreblanca, abuelo paterno de Miguel de Cervantes, y a quien nuestro autor ya dedicara su libro *El licenciado Juan de Cervantes* (Reichenberger, Kassel, 2001). Tras un examen exhaustivo de la documentación, el

licenciado Juan de Cervantes se describe como un hombre “ambicioso, inquieto, andariego, trapisondista, de un carácter violento e irascible. Su vida fue azarosa y dramática, de intensidad emocional que refleja un espíritu elevado y singular [...] El haber sido hijo de un traperero no le impidió ser un hombre educado y culto, que entendía el sistema legal y sabía llevar cuentas” (pág. 72). Especialmente hábil en la relación entre vida y obra, el profesor Sliwa nos detiene en algunos textos como *La Gitanilla* donde el propio Cervantes reconoce las dificultades que como representante de la justicia debió pasar su abuelo. Estas sutiles relaciones provocan que su figura cobre, por su carácter, un singular relieve dentro de la biografía cervantina.

Tras examinar el contexto familiar de la abuela paterna de Cervantes, Leonor Fernández de Torreblanca, hija de una importante familia –los Díaz de Torreblanca– en el ejercicio de la medicina, el profesor Sliwa se entretiene en María de Cervantes, hermana de Rodrigo de Cervantes, padre de nuestro escritor, de quien nos ha llegado la documentación de los pleitos con quien fuera su amante Martín de Mendoza, conocido como “el gitano”, arcadiano de Guadalajara y Talavera. Los documentos de la época son extremadamente meridianos en lo que concierne a la descripción de las mancebías: “si saben, creen, vieron y oyeron que Martín de Mendoza tuvo amores y acceso carnal con María de Cervantes [...] y después acá la ha tenido por su amiga y manceba públicamente [...] y si saben que el licenciado Juan de Cervantes trajo tratos y maneras con Martín de Mendoza, diciendo que había tenido que hacer con María, su hija, que mandase y prometiese y diese a ella y él contías de maravedís y cosas so color de casamiento para Maria. Y que Martín de Mendoza respondió que si la querían casar o llevar que no le daría ni prometería nada, pero que si se la dejaban, para que él la tuviese por su amiga

en su casa o en casa del licenciado Juan, que les daría e prometerían lo que querían y pedían” (pág. 92). Su tío paterno, Andrés de Cervantes, alcalde de Cabra, constituye una figura enigmática tanto por lo que desconocemos de su relación con su hermano Rodrigo, padre de Miguel, como por sus casamientos con dos viudas de patrimonios considerables.

Centrémonos en los padres y hermanos de nuestro escritor. De Rodrigo de Cervantes, su padre, sabemos que fue sordo desde la infancia y pudo aprobar los exámenes para *médico zurujano*, si bien no hay testimonio alguno de tal diploma. Probablemente se codeara con las más ricas familias complutense una vez que la familia ganara 600.000 maravedíes en el pleito arriba reseñado contra Martín de Mendoza. Es seguro que por falta de trabajo (dos mil estudiantes se nos dice en *El coloquio de los perros* que hacia 1605 estudiaban medicina) marchara a Valladolid para poder así mantener a su madre Leonor, a su esposa, Leonor de Cortinas, a su hermana María y a sus cuatro hijos: Andrea, Luisa, Miguel y Rodrigo. Allí tuvo que salir fiador de su hermana en el pleito interpuesto por Gregorio Romano, acreedor de María y le valió dos veces la cárcel, pese a aducir y serle reconocida la hidalguía. En realidad, de haber tenido ganada esta ejecutoria de hidalguía no hubiera ido a la cárcel por deudas, pues a Rodrigo le hubiera bastado con presentarla. Tal y como el profesor Sliwa señala, tuvo ésta que ser probada por testimonios que hoy nos revelan mucho acerca de la familia en la que Miguel de Cervantes se crió. Se recogen así algunos testimonios de Fernando de Arenas y Cristóbal de Vega (pags. 143-144) que nos ilustran sobre sus usos sociales y costumbres: “Sostuvo haber tratado a los Cervantes por gente noble según su traje y manera de vivir y que nunca había oído decir que les hubiera sido repartido ningún pecho ni otro tributo. Los vio juntarse y acompañarse con gente noble de Al-

calá de Henares donde jugaban de cañas y torneos y participaban en otros ejercicios de hidalgos. De la misma manera, los vio tratarse sus personas muy honradamente teniendo buenos atavíos, caballos, mozos, gran fausto y gasto, como gente noble” (pág. 143).

Leonor de Cortinas —madre de nuestro escritor y cuya familia es reseñada en las págs. 166-178—, tuvo un papel especial dentro de la liberación de su hijo. El proceso aporta las informaciones tanto de compañeros de cautiverio (véase la de Juan de Estéfano, pág. 159) como la actitud de una mujer valiente y tenaz que compareció entre 1575 y 1580 hasta diez veces, ignorando en seis ocasiones a su esposo y en otras cuatro haciéndose pasar por viuda, con el fin de conseguir para los Padres Trinitarios el dinero necesario que procurara el rescate. De sus hermanos subrayemos lo esencial. La hermana de Cervantes, Andrea, no llegó a desposarse con Nicolás de Ovando, con quien tuvo una hija ilegítima, Constanza. En 1609 tomaría, junto a Catalina de Palacios, esposa de Cervantes, y el noviciado de Magdalena, también hermana del autor del *Quijote*, el hábito de la Orden Tercera de San Francisco en Madrid, congregación de carácter seglar. No quedan testimonios tampoco de la relación entre Miguel y su hermano Rodrigo, compañero en Lepanto y muerto en Flandes hacia 1601 en campaña. Los sueldos devengados por su condición de alférez nunca fueron a su muerte cobrados por la familia y esta pobreza del soldado es, tal y como señala Sliwa, duramente criticada en el capítulo XXXVIII de la *Primera parte* del *Quijote*, índice claro de las fisuras sociales y económicas que habrían de resquebrajar la España imperial. Finalmente, Magdalena, la hermana menor, nació seguramente en una de las prisiones que su padre Rodrigo hubo de sufrir por cuenta del acreedor Gregorio Romano. Confidente del escritor, “vivió vida de beata, resignada, buscando consuelo en la religión”.

Llegamos así al capítulo III, núcleo central del libro. Analizando la fecha de nacimiento de Cervantes, Sliwa subraya el desfase en dos años de la partida de bautismo de Alcalá y las confesiones que de su edad hiciera éste en contadas ocasiones y, con cierta prevención nos indica que el hecho de que los datos pongan de manifiesto que tanto él como sus parientes mintieran ante la autoridad para conseguir algún provecho obliga a la cautela ante sus propias aseveraciones. Tras recorrer la nómina de lugares que contaron con homónimos cervantinos, subraya la veracidad de Alcalá frente a burdas falsificaciones del XVIII como las de Alcázar de San Juan. Confirma el uso que hizo Cervantes de su apellido Saavedra –discutido a menudo por la crítica–, quizá obligado para no ser vinculado en su solicitud de favores y privilegios con el Miguel de Cervantes que matara a Sigüera en 1569. Del mismo modo descarta su condición judaica al demostrar a través de sus textos un innegable caudal de citas neotestamentarias (págs. 227-238). De su infancia Sliwa describe con amenidad los juegos y canciones que pudieron serle familiares (pág. 241-244) y destaca su instrucción a cargo de Juan López de Hoyos, la confirmación del encuentro con Lope de Rueda en Sevilla, así como su formación jesuítica. Citando al profesor Anthony Close y tras enumerar los libros escolares del momento, nos ilumina acerca de lo que fue una educación humanística preuniversitaria completada por un autodidactismo que permitió a Cervantes conocer la literatura todos los géneros de literatura española e italiana. Por otro lado, si bien su marcha a Roma al servicio del Cardenal Giulio Acquaviva –para la cual necesitó los testimonios de Pirro Boqui y Francisco Musaqui, italianos allí conocidos, así como de Getino de Guzmán, alguacil de Madrid, para probar su ejecutoria de limpieza de sangre– pudo estar motivado por el enfrentamiento con Antonio de Sigüera (con pena de amputación de la

mano derecha y destierro de diez años), no hay seguridad alguna de que el agresor fuera nuestro escritor, dados los homónimos de edad cercana al alcaláino registrados en Consuegra, Lucena, Sevilla, Madrid, Madridejos, Córdoba, Herencia, Toledo, Esquivas, etc...

De su estancia en Italia y cautiverio, Sliwa nos refiere a los compañeros literarios por los que nuestro autor sintió predilección y a quienes rindió tributo en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* (pág. 278), así como la impresión que Italia dejó en su obra con testimonios de *El licenciado Vidriera*, la *Novela del Curioso Impertinente* o el propio *Persiles*, donde ser recoge la impronta de las academias literarias italianas (pág. 289). La captura es ilustrada por fragmentos de la *Epístola a Mateo Vázquez* (de la que niega su condición apócrifa, págs. 309 y ss.), *El trato de Argel*, el *Persiles* o *La Española Inglesa*, al igual que los intentos de huida (págs. 302 y ss.). Otros lugares sirven para testimoniar la fe católica cervantina, tanto en su composición de versos divinos como en la descripción de la tolerancia turca hacia los cristianos durante su cautiverio, un tiempo amargo que finalmente, en 1580, diez días antes de su nacimiento (probablemente el 29 de septiembre, fiesta de San Miguel), concluyó con el rescate oficial de “Miguel de Cervantes, natural de Alcalá de Henares, de edad de 31 años, hijo de Rodrigo de Cervantes y Leonor de Cortinas, vecinos de Madrid, quien fue mediano de cuerpo, bien barbado, estropeado del brazo, mano izquierda, cautivo en la galera del *Sol*, yendo de Nápoles a España y estuvo en manos del Rey Azan Bajá” (pág. 354).

De los años que siguen a su primera novela, *La Galatea*, y tras examinar la condición de Cervantes como poeta (págs. 375 y ss.) Sliwa esboza la importancia de algunos personajes tales como el italiano banquero Adán Vivaldo, posible auxilio cervantino en su encarcelación en 1597 por la quiebra de otro ban-

quero, Simón Freire de Lima. La pronta separación de su esposa Catalina se explica, a pesar de los problemas que con escasa fundamentación la crítica ha señalado entre ambas familias (pág. 396), por la necesidad de dinero al tener a su cargo a diez personas: sus padres, su esposa y suegra, sus dos cuñados menores, sus hermanas Magdalena y Andrea, a su sobrina Constanza y a su hija ilegítima Isabel, fruto de una relación con Ana Franca. Su labor como comisario del Rey Prudente es exhaustivamente documentada desde la primera de ella (22 de septiembre de 1587) hasta sus prisiones en Sevilla, subrayando el celo cervantino en el embargo de bienes eclesiásticos aun cuando este proceder le supusiera pena de excomunión impuesta por el Arzobispado de Sevilla (págs. 422-423). Extremadamente anotado y de difícil lectura, pueden entresacarse testimonios que confirman no sólo la rectitud del proceder cervantino en la gestión de los caudales públicos (pág. 455), sino también su conocimiento de ese otro inframundo bien representado en sus novelas, el de la picaresca sevillana y, especialmente, el de las casas de juego (pág. 462 y ss.). Contratos como el de Rodrigo de Osorio, autor de comedias y empresario de teatros, por el que Cervantes se comprometía a entregar seis comedias evidencian que como comisario jamás dejó la pluma, si bien éste no pudo llegar a buen término por la orden de prisión dada contra Cervantes por ciertos procedimientos irregulares en Écija.

La publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es analizada desde su título y las difíciles implicaciones del adjetivo “ingenioso”, hasta la conformación original del título (*El ingenioso hidalgo de la mancha*), pasando por la condición emblemática de la marca tipográfica de la portada, perteneciente a la antigua imprenta de Pedro Madrigal, suegro de Juan de la Cuesta (págs. 529 y ss.). La estancia en Valladolid recorre exhaustivamente el proceso por la muerte en

duelo de Gaspar de Ezpeleta un 27 de junio de 1605, proceso por el cual la familia de Cervantes se vio implicada y encarcelada por los testimonios de una vecina, Isabel de Ayala, a pesar de que este noble herido de muerte, que había seducido Inés Hernández, esposa del escribano Melchor Galván, pudo haber sido ser asesinado por el cónyuge ofendido o por algún familiar de la mujer (pág. 540-548). Junto a este desventurado incidente Sliwa nos relata una nueva amargura cervantina: las infidelidades de Isabel, hija ilegítima de Cervantes, con Juan de Urbina, así como de las vicisitudes que acompañaron a la reparación del honor y a su casamiento en 1608 con Luis de Molina, vecino de Cuenca.

Al margen de estos sinsabores familiares, el libro se detiene en las academias que nuestro escritor pudo conocer o frecuentar: *El Parnaso* o *Salvaje* (por ser fundada por Francisco de Silva), donde, como anécdota, Cervantes cedió unos anteojos a Lope, la *Academia Imitatoria*, la *Academia de los Humildes de Villamanta*, la *Academia del Conde de Saldaña*, la *Academia de Madrid* (todas ellas trasunto de la burlona academia de los manchegos de Argamasilla, véanse las págs. 565-572), y se nos informa de algunas fiestas literarias relevantes (*San Juan de Aznalfarache*, tertulias hispalenses, etc...). El prestigio de nuestro escritor en Francia es constatado en el encuentro entre el cardinal arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas al embajador francés Noel Brûlat, enviado a España para la unión de Luis XIII y Ana de Austria (hija de Felipe III y Margarita de Austria). Con amenidad el profesor Sliwa explica otras circunstancias más próximas a la literatura, tales como el cambio de librero de Robles a Villarroel (pág. 600) y rastrea los posibles conocimientos médicos cervantinos que le permitieron describir con tanta verosimilitud la muerte de su caballero (pág. 608). Esta parte central concluye con la muerte de Cervantes y conti-

núa la estela fúnebre de la desaparición de sus próximos hasta el fallecimiento en 1652 de su hija Isabel. El libro concluye, a modo de anexo, con un acercamiento a su familia política, desde sus abuelos, Gonzalo de Salazar y Catalina de Vozmediano, pasando por sus suegros Fernando de Salazar y Catalina de Palacios, su cuñado Francisco de Palacios Salazar, la hermana de su suegro María de Cárdenas, hasta llegar a las familias de Palacios, Quijada y Salazar.

En definitiva nos situamos ante una obra de carácter monumental de la que resulta difícil sintetizar todas sus excelentes cualidades y de la que hemos intentado únicamente subrayar algunos aspectos fundamentales para conocer cómo vida y obra se mantienen en dependencia mutua. Tal vez, en sucesivas ediciones deban ser cuidadas algunas erratas que entorpecen su lectura: “sordura” por “sordera” (pág. 130), “le había a enseñar” por “le debía [de] enseñar” (según su condición hipotética u obligada, pág. 241), “ergabense” por “egrabense” (pág. 282), “estoy desacuerdo” por “estoy en desacuerdo” (pág. 417), o “hasta que puto” por “hasta qué punto” (pág. 329), todas ellas sin duda sin importancia. Más grave, al menos en el ejemplar reseñado, es la confusión en el epígrafe de la pág. 627, pues repite la impresión de la pág. 631 y confunde indebidamente al lector. No obstante, estos detalles menores son propios de obras cuya dimensión les hará perdurar en el tiempo como indiscutibles referentes, más allá de la vorágine celebrativa a la que más arriba aludíamos, y por ello serán sin duda subsanados en sucesivas reediciones. El enorme esfuerzo, entusiasmo e ilusión del profesor Sliwa dispuesto en la árida tarea de recabar de nuestros archivos la información pertinente debe ser sin duda encomiado por su pertinaz tesón y ejemplar honradez, hecho desgraciadamente ausente con demasiada frecuencia en determinados ámbitos universitarios. Por esta razón no podemos sino felicitar a

autor y editor por este feliz proyecto de inexcusable y obligada consulta.

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha

FRANCISCO RICO, *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, Colección Imago Mundi, Coedición con el Centro para la Edición de Clásicos Españoles y la Universidad de Valladolid, 2005, pp. 566.

El libro de Francisco Rico se puede leer al menos desde dos perspectivas distintas. Las reseñas que conozco hasta el día en que entrego las reflexiones de mi lectura se han fijado preferiblemente en el enfoque filológico-ecdotico, mientras ahora nos situamos en una revista de antigua tradición cervantina. De hecho, se trata de un largo estudio que, aunque privilegia sin ninguna duda problemas básicos de la edición de textos -sobre todo impresos, pero sin excluir los manuscritos-, reviste un carácter igualmente fundamental para la crítica literaria sobre el conjunto de las obras de Miguel de Cervantes.

Planteándose cuestiones teóricas de primaria importancia sobre la edición de textos, Rico pone en tela de juicio la labor de los filólogos modernos, en especial de los estudiosos del siglo XX, que han editado textos publicados a partir de la invención de la imprenta. De *La Celestina* al *Lazarillo*, del *Guzmán de Alfarache* a las comedias de Calderón, los problemas de método se presentan más o menos de la misma forma, diferenciándose naturalmente en los elementos peculiares de cada texto. Por consiguiente, las soluciones encontradas por el editor de un libro u otro, en una etapa sucesiva, pueden facilitar el trabajo de otros filólogos, configurando poco a poco el panorama de las posibles erratas que un escritor de los si-

glos XVI y XVII debía tener en cuenta al publicar una obra.

Rico, cuyo volumen es el resultado de una larga meditación sobre las disciplinas que proporcionan los instrumentos necesarios a la edición de textos, empieza dando una definición de la Ecdótica tal como él la entiende y que, aunque ha sido citada ya, reproduzco con la voluntad de no traicionar su pensamiento: “Cuando digo *ecdótica*, pues, pienso antes en una actitud que en una disciplina que por ahora habita menos en la realidad que en el deseo y que, en cualquier caso, tendría que ser «impura, mestiza, proteica» [...]. El legado de experiencias de la *philologia perennis*, la robusta filología de los humanistas y de quienes los sucedieron en la universidad moderna, sigue proporcionando una base inexcusable, pero claro está que también insuficiente. A una edición cabal le cumple hacerse cargo, discriminadamente, de múltiples saberes, técnicas y enfoques.” (p. 11).

De esta afirmación inicial deriva su enfrentamiento con cierta manera de practicar el método lachmanniano, método predominante en la labor filológica de la segunda mitad del siglo pasado. Los conceptos de estema *codicum* y *editio princeps*, que han constituido los cimientos de la enseñanza de Karl Lachmann, han obsesionado a muchos de los discípulos que han querido trabajar en la misma línea del maestro provocando fetichismos poco objetivos. Rico discute ampliamente los dos principios con el apoyo de las consideraciones reunidas durante años de cuidadosa lectura de los estudios que de varias partes le podían socorrer en su investigación, y pasa a ilustrar el recorrido derivado del mestizaje invocado. Una asombrosa documentación de trabajos leídos y meditados, aceptados y descartados, soporta su propuesta, que, dentro de los límites de la ‘probabilidad’ que acompañan toda ciencia, tiene ahora unos puntos firmes, imprescindibles, para emprender de manera actualizada la edición

de un texto entre los muchos producidos por la cultura de los Siglos de Oro.

Con su libro Rico se sitúa en los umbrales del tercer milenio y pone en discusión los criterios y certezas que habían animado la tarea de muchos filólogos activos hasta ahora, contestando, con respecto al *Quijote*, la idolatría hacia la *editio princeps*, sobre todo de la Primera parte, en cuya versión facsimilar se han basado las ediciones del siglo XX. Para empezar, delinea una historia de las ediciones de la obra que revelan en los editores de los siglos XVIII y XIX una actitud inteligente y abierta en su posición filológica. De Mayans y Siscar a Hartzembusch se plantea el problema de las diferencias existentes entre las ediciones madrileñas de 1604 y 1605 y la de 1608 que, aunque relacionadas entre ellas, presentan soluciones diversas frente a los que se han llamado ‘descuidos cervantinos’, olvidos, incongruencias, errores tipográficos etc. Todos ellos afectan especialmente a algunos componentes del libro que, en sendos apartados de los capítulos que lo integran, el autor denomina con su nombre técnico.

En el proceso de publicación de un libro el ‘autógrafo’ quedaba colocado en la posición más alejada del impreso. Un amanuense, oficialmente encargado, escribía la copia que constituiría el ‘original’; éste se enviaba al Consejo de Castilla y desde allí al Censor que aportaba sus correcciones; mientras tanto, nada impedía que el autor hiciera sus correcciones en el borrador. A partir de este momento nadie podía asegurar que el texto que ‘componedor’ y ‘cajista’ tenían que disponer en las ‘formas’ del pliego, distribuyendo el contenido en las ‘planas’ correspondientes, fuera el resultado concreto de las sucesivas revisiones. Del proceso, sumariamente indicado, se desprende la importancia del ‘original’ manuscrito, donde se iban indicando las enmiendas de última hora y sobre todo la numeración de las líneas que compondrían una pági-

na, siendo esta operación un peligro evidente para la intromisión de soluciones arbitrarias por parte de componedor y cajista.

En el curso de dichos pasajes el 'corrector' se ocupaba de la 'ortografía' y de la 'puntuación', que, por consiguiente, en la mayoría de los casos hoy no se pueden atribuir a los autores, respondiendo más bien a los criterios de la tipografía. En la composición de las planas de un cuaderno la imprenta normalmente no disponía de los tipos necesarios para llenar todas las planas, de manera que la descomposición de algunas de ellas impedía volver atrás para aportar alguna corrección que sucesivamente se revelase oportuna. Toda la composición no seguía un avance lineal, sino que estaba confiada al mismo tiempo a operarios diversos que, incluso, podían atender a varios libros a la vez.

Esta síntesis da cuenta de lo que Rico ilustra no sólo con su detenido y puntual discurso, sino con abundancia de preciosas láminas que atestiguan la actividad de una imprenta de los siglos XVI y XVII y que Rico ha ido reuniendo a lo largo de su investigación, movido por su incansable afán de encontrar documentos para verificar las conjeturas suyas y ajenas. Esta parte del extenso y succulento estudio que representa *El texto del "Quijote"* y que, repito, es el resultado de una ingente labor de minuciosa investigación, está destinada a un público de lectores interesados en las disciplinas que arrojan luz, en general, en torno a la manera de considerar un libro impreso del Siglo de Oro. La ejemplificación fundamental del antedicho proceso se da, por cierto, en el libro a través de las 'erratas' de la novela de Cervantes, con cuya explicación se han entretenido apreciados cervantistas en la segunda mitad del siglo pasado, proponiendo en la mayoría de los casos el perfil de un Cervantes caprichoso y burlón, propenso a crear trampas al lector, casi desinteresándose de la correcta interpretación de sus palabras. Rico, por su parte,

prefiere ocuparse de los estudiosos que han ido añadiendo a las preexistentes indicaciones nuevas conjeturas, útiles para el avance de los estudios, aunque no siempre modernamente motivadas. De Stagg a Flores, de Eisenberg a Martín Morán, de Avalor-Arce a Lathrop, de Casasayas a Sevilla Arroyo, de Moll a Pontón, entre otros, Rico dialoga con todos ellos, subrayando el relieve de algunas observaciones cuyo desarrollo, le permite, ahora, proponer nuevas lecturas; en éstas, a las proverbiales distracciones de Cervantes al redactar la que sería una de las obras maestras de la literatura mundial, se oponen las prisas de los operarios, al tener un plazo corto para la entrega del libro, y la limitada disponibilidad de los instrumentos materiales necesarios para la composición de la imprenta.

Pero si la composición de la Primera parte fue en su etapa de 1604 desigual y episódica, no pasó lo mismo con el texto de 1615, mucho más lineal y coherente ya en su primera impresión, aunque no menos falto de erratas. Sin embargo, en relación con el robo del asno, la confrontación de las integraciones y correcciones registradas en las tres ediciones de la Primera parte - así las entiende Rico en base a las variantes que presentan-, con las alusiones que al mismo episodio se hacen en la Segunda, desconcierta al lector atento. Lo que se pone en evidencia es la posibilidad de que, si Cervantes quiso corregir las incongruencias de 1604 en su revisión de 1605 (Rico no tiene duda alguna sobre esta intervención del mismo autor), y en la probable de 1608, no tuvo en cuenta sus propias correcciones en la continuación de 1615. Se plantea en este punto el gran problema del editor actual de la novela: ¿cuál es la edición de la Primera parte que hay que publicar junto a la Segunda? Por mucho que el estudioso investigue, con la perseverancia y escrupulosidad de un detective, sobre los rompecabezas que caracterizan los primeros ejemplares impresos del *Quijote*, no con-

sigue encontrar una aclaración definitiva, por lo menos respecto a este asunto, mientras la alcanza en el caso de muchos errores individuales, que se pueden explicar teniendo presente en su justa medida los pasajes que el texto sufría en su camino desde el manuscrito autógrafo del autor hasta las copias impresas en venta. Muchas de estas correcciones, que en algunos casos se apoyan también en el análisis de la lengua y estilo de Cervantes, tales como se manifiestan en la totalidad de sus obras, constituyen un soporte insoslayable en la interpretación de varios pasos que han parecido ambiguos o incomprensibles hasta la edición de 1998, socorriendo en su labor también al crítico literario, como he anticipado al comienzo de esta reseña, y no sólo en la lectura de la novela cervantina, sino también en el acercamiento a cualquier texto de los siglos en cuestión.

Aproximándose a la última parte de su libro, Rico extiende su reflexión a las sugerencias derivadas del desarrollo de la crítica literaria en las últimas décadas del siglo XX y de los comienzos del tercer milenio. Considerando el recorrido de un libro según el eje horizontal que del autor, emisor de un texto en lingüística, procede hacia el lector, el receptor, el autor coloca en un extremo las prácticas y los soportes que contribuyen a la realización del texto mismo y en el otro las recientes consecuencias derivadas de la actitud metodológica en su tiempo llamada *Rezeptions-Aesthetik*. En el medio, Rico sitúa la historia de las distintas ediciones del *Quijote* a lo largo de los siglos con la ayuda de la herramienta informática, que hoy permite al lector construirse el hipertexto de un libro. Respecto a ello no se puede ignorar la valiosa tarea llevada a cabo y todavía por completar por parte de Eduardo Urbina y su equipo en la Texas A&M University, con el apoyo de la *National Science Foundation* (NSF) y de la Cátedra Cervantes de la Universidad de Castilla-La Mancha, respecto al proyecto *Edi-*

ción variorum electrónica del Quijote (EVE DQ).

Pero el autor, por su cuantiosa y cuidadosa labor editorial de clásicos españoles, sabe bien que al ‘lector real’ no se le puede entregar un texto múltiple y, además, en soporte informático. Hay que proporcionarle un solo libro con el que pueda entretenerse y gozar de “la vigencia estética y humana del *Quijote*”, como lo hicieron los lectores reales de las ediciones pasadas. De esta consideración procede la edición del *Quijote* de 1998 (*Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. R. Con la colaboración de J. Forradellas, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2 vols.) con sus sucesivas reimpresiones y la nueva edición de 2004 (*Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605 – 2005, dirigida por F. Rico, con la colaboración de J. Forradellas, con estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, 2 vols.), revisada para las celebraciones del cuarto centenario, y cuantas ediciones se realicen en el futuro bajo la supervisión suya o de otros estudiosos, que quieran adecuar su labor a las líneas fundacionales de la propuesta metodológica del maestro.

En resumidas cuentas, la opción de Rico fue privilegiar la *princeps* de 1604, dejando en el Apéndice las integraciones de los capítulos XXIII y XXX con una detallada explicación en nota sobre las variantes de la tres ediciones, aclaraciones que afectan en menor medida también al capítulo XXV. De esta forma, el conjunto de las dos Partes mantiene cierta coherencia interna, mientras al lector que quiera documentarse se le proporcionan los elementos para entender las vacilaciones e imprecisiones del autor y de la imprenta.

A los múltiples elementos que se tratan en los capítulos que integran el volumen se añaden los que Rico analiza en los

Excursos, cuyo contenido había sido publicado ya en revistas. En el conjunto se aclaran varios elementos de la composición del *Quijote* que al crítico literario le facilitan nuevas claves para perfeccionar su interpretación: de los epígrafes de los capítulos a la Tabla, del título de las dos partes de la novela y de su conjunto a la falsa atribución de la Dedicatoria al Duque de Béjar, del coste y ganancia del *Quijote* de 1604 al apellido del hidalgo, por citar los ejemplos más evidentes.

En síntesis, podemos concluir que editar un texto, después de conocer la historia material de su composición y su vida editorial, tiene que facilitar la solución de muchos problemas textuales, reduciendo el margen de arbitrariedad o probabilidad de las correcciones aportadas y, sobre todo, atenuando la responsabilidad del autor estudiado, que en su tiempo entregara a la imprenta un manuscrito fidedigno. De la lección magistral de Francisco Rico esperamos fecundos resultados.

MARIA CATERINA RUTA
Università di Palermo

JOSÉ MONTERO REGUERA, *Materiales del 'Quijote': La forja de un novelista*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006, 175 pp.

La pluralidad de materias aquí tratadas y que el título anuncia relacionadas con el *Quijote* puede hacer pensar en un libro vario que es desembocadura de diversas propuestas analíticas, que las reúne y aglutina. Y así es, en efecto, puesto que el lector tiene oportunidad de ir reconociendo, a través de la decena bien cumplida de sus capítulos, algunos trabajos previos que se ven ahora remozados y puestos al día. Podemos calibrar ahora con mejor tino la empresa creativa a que se entrega un Cervantes *novelliere*, un autor aficionado a las tablas, capaz de hacer confluír novela y teatro, un Cervan-

tes poeta que inventa para sus hidalgo libros y lecturas, un Cervantes que presencia el orto de un nuevo mundo editorial y engalana su prosa, un autor que concede el don de la risa y de la sonrisa a sus criaturas, que vive el Humanismo, la erudición y su parodia, un alcafaín universal que constituye el paradigma del maridaje vida-literatura y que inaugura el camino de la novela moderna. De todo ello se trata esmeradamente en este libro, verdadero prontuario de saberes cervantinos que, de la mano de su autor, el profesor José Montero Reguera, viene a reformular y asentar un buen número de ideas y logros anteriormente rastreados en forma de artículos y ponencias en congresos y encuentros científicos. Sus monografías dedicadas a *El Quijote y la crítica contemporánea* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997) y *El 'Quijote' durante cuatro siglos. Lecturas y lectores* (Universidad de Valladolid, 2005), además de publicaciones en revistas especializadas constituyen, entre otros quehaceres cervantinos, el mejor aval para acometer un libro como el presente. Un libro que anclado en la noción de forja galdosiana, de fragua de la novela, se nutre de una muy eficaz tensión entre dos tiempos: el de Cervantes y el ulterior de la novela, decimonónica en su fijación canónica. No es baladí que la cubierta del libro se ilustre con un lienzo de Mariano de la Roca y Delgado, *Miguel de Cervantes preso imaginando el 'Quijote'*, de 1856.

El procedimiento que sigue Montero Reguera es el de estudiar la magna obra cervantina en su proceso de conformación a lo largo del tiempo. *Materiales del 'Quijote': La forja de un novelista* nos ayuda a entender qué trasiegos hubieron de producirse en el devenir vital y literario de un autor que emprende la redacción del *Quijote* después de verse sometido a muchos quebrantos biográficos y a ese "cierto desencanto de la República literaria [que] había hecho derivar su espí-

ritu hacia un escepticismo e ironía que preside muchas de sus composiciones posteriores a 1600” (p. 7). El rastreo de esos años que faltan hasta ver cumplido el tránsito de su vida ha sido objeto de una minuciosa reconstrucción, no en vano es entonces cuando Cervantes se entrega a una labor de escritura verdaderamente febril que se verá coronada por la fama. Acaso menos conocidos, los veinte años anteriores, de silencio editorial desde *La Galatea* pero decisivos, como este libro demuestra en la *forja* del novelista, son el tiempo de cristalización de muchos proyectos y designios del escritor que, sin dejar de cultivar su trato con las Musas, opta por eludir y postergar su cita con el lector. Partir de las fechas inmediatamente anteriores a la gestación del primer *Quijote* ayuda “a comprender el proceso de amalgamamiento de materiales que condujeron, no sólo a la creación del libro, sino, ulteriormente, a sentar las bases de la novela moderna” (p. 8).

En ese origen están las tentativas teatrales que en forma de algunas comedias y entremeses, además de romances, pergeña a finales del siglo XVI. Pero Cervantes estaría también en el secreto de la escritura de novelas cortas en esas mismas postrimerías y ese talento y experimentación serán claves para idear algo distinto, las bases de la novela moderna. Prueba de ello es la intercalación de novelas en el *Quijote* de 1605 o el que se haya podido determinar un *Ur-Quijote* coincidiendo con la primera salida del hidalgo. Precisamente de ambas formas –la teatral y la de la *novella*– se nutre la narración larga de Cervantes, donde abundan las indicaciones escénicas, los planteamientos dramáticos, en definitiva una concepción teatral. No es descabellado atribuir a Cervantes el cultivo de un cierto tipo –la novela teatral– del que participarían *Rinconete* y *Cortadillo*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas* o algunas de las novelas intercaladas en el *Quijote* (p. 34). Precisamente a ubicarla en el resquicio que media entre no-

vela y teatro y a efectuar una lectura teatral de la misma se destina el capítulo centrado en *La gitanilla*, “obra que termina en boda, como toda comedia nueva que se precie, práctica que el propio Cervantes criticó expresamente en los finales de sus comedias *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*” (p. 40).

Como recuerda Montero Reguera, fue la poesía la actividad literaria más recurrente y constante de la trayectoria de Cervantes y son setenta y ocho las composiciones que diseminó en el *Quijote*. Tal novedoso recurso exigía una reflexión en torno al corpus que sustancia conclusiones tales como el predominio del arte menor (45 composiciones frente a 33 de arte mayor), sobre todo en la segunda parte, la amplia variedad de estrofas y metros si bien son sonetos y romances los que se llevan la palma, el grado de originalidad de los poemas palpable en 35 composiciones y más intenso en 1605 y que esa situación se invierta en 1615, porque “la poesía, progresivamente, pasa a ser un recurso auxiliar del escritor en función de su cada vez mayor sabiduría novelesca” (p. 59). Es obvio el conocimiento del romancero y el medular garcilasismo de Cervantes, visible en su despedida en el prólogo del *Persiles* como demuestra José Montero en pp. 60 y 96. También lo es el dominio de la poesía cancioneril, presente también en esa despedida, y el elogio de Quevedo. Destaca el manejo del endecasílabo y de algunos efectos de la rima. El Catálogo de la poesía que el *Quijote* contiene y que se recoge como Apéndice es un índice taxonómico extraordinario.

Muy interesante y perspicaz resulta el examen de la biblioteca del hidalgo epónimo, inusual biblioteca y desproporcionada además de extrañamente incompleta. La conclusión es reveladora: “A través de un extraño hidalgo que lee libros de ficción, Cervantes enseña a leer crítica y activamente un libro; crea, pues, el lector, la lectura moderna” (p. 79). Por otra

parte, otros aspectos como los editoriales, la estrategia de publicación de la obra cervantina, no escapan tampoco al cierto análisis de Montero Reguera, que hace ostensibles muchos extremos valiosos como el de la diversas portadas de las obras cervantinas, menos cuidadas que la póstuma, más armónica, así como de los textos preliminares y sus premuras de tiempo. Es, sin duda, excelente la sección que lleva por título “‘Aquí se imprimen libros’: Un nuevo mundo editorial”.

Pocas veces se habrá desentrañado tan bien el estilo cervantino, proverbialmente llano, en términos de su factura conscientemente como en “Una prosa engalanada”: la presencia de la “cadencia eufónica” en la dicción cervantina, digno tributo a fray Luis, la singularidad de una lectura pausada y en voz alta como la requerida por el ingenio de Cervantes, las asonancias internas, la aliteración, ciertas estructuras sintácticas simétricas y bimembres predilectas, la especificidad no meramente informativa o didascálica de los títulos de los capítulos, verdaderos textos literarios...”la minuciosa labor cervantina de selección y lima: Cervantes pule, mide, modela sus palabras y frases” (p. 107).

Difícil cuestión la del humorismo que José Montero no se arredra en abordar con ayuda de los mejores pertrechos conceptuales y críticos ofreciendo al lector pinceladas muy interesantes de la fluencia irónica. Más enjundioso se muestra en el capítulo dedicado a ahondar en algunos lugares cervantinos y a constatar, con frase de Pedro Salinas, “la tristeza del positivismo” y la inanidad de la búsqueda de modelos o fuentes en el caso de una obra y un autor que abominan de toda erudición mostrenca y artificial.

En este concatenado recorrido de trancos cervantinos que nos adentran en su taller creativo es razonable situar hacia el final el capítulo titulado “Vida y literatura”, detenido repaso de posos biográficos que sabe esquivar falacias diversas y presuntos corolarios que ahincarán el pensa-

miento de Cervantes en situaciones de ficción.

No falta un epílogo que recapitula los síntomas de modernidad que incardinan el *Quijote* en el camino de la novela moderna. El libro se acompaña además de una Bibliografía selecta y de un Índice onomástico muy útiles. Muy leves son, y ni siquiera dignas de mención, tan pulcro es este libro, las erratas deslizadas.

Cabe destacar lo muy operativa que es la forma de parcelación interna de los capítulos y el colofón de conclusiones parciales que los acompaña. De este modo, el lector tiene a su alcance los elementos necesarios para ir conformando el proceso a cuyo seguimiento es invitado desde el principio. La vertebración del libro es por ello manifiesta. Su presentación y redacción –sobria y decantada– son el mejor vehículo para una frondosa cristalización de materiales conducentes a mostrar cómo Cervantes fue haciéndose novelista.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
Universidad de
Santiago de Compostela

FRANCISCO LAYNA RANZ, *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales de la Segunda Parte del Quijote*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2005. 441 págs.

En el prólogo a *La eficacia del fracaso*, reflexiona Francisco Layna en torno a las muchas vicisitudes a que toda interpretación del *Quijote* se expone. En este respecto, reconoce Layna la existencia de dos corrientes interpretativas divergentes: la tradición filológica, de pretensiones esencial y exclusivamente científicas; y la “teoría de vanguardia” (12), que rebusca entre y a lo largo del millar de páginas del *Quijote* su alcance filosófico y sus marcas culturales. En este prólogo se alude a los ensayos de Unamuno, Ortega, Madariaga

y Maeztu, ejemplos de lo que a principios del siglo XX Francisco de Icaza denominó “interpretaciones parasitarias”, obsesionadas por dar respuesta a la cuestión de la decadencia española. Layna secunda el parecer de Icaza, para quien esta suerte de reflexión filosófica en torno al *Quijote* —ejemplificada por los antedichos pensadores y por otros como Clemecín, Menéndez Pelayo o Schevill— se halla predestinada a desembocar en el fracaso más estrepitoso, por cuanto se desvía temerariamente del saber filológico. De otro lado, reconoce Layna las aportaciones de Anthony Close y de Paul Julian Smith, quienes escudriñan los fondos del *Quijote* pertrechados de un completo aparato crítico. Frente a esta dicotomía en el proceder de los exegetas cervantinos, Layna proclama una verdad taxativa que quizá se haya escapado a muchos: “El *Quijote* es excepcional [...] porque nada en él se resuelve definitivamente” (17). Habiendo hecho examen de conciencia, este crítico pretende interpretar, sopesando el contexto cultural y filosófico de la época en cuatro largos capítulos, los (aparentes) fracasos de don *Quijote*.

El primer capítulo, titulado “Don Quijote en auxilio de un mentiroso”, estudia el personaje de Basilio. El auxilio que don Quijote presta a otros personajes expone la calidad humana del ingenioso hidalgo y, sobre todo, su ejemplaridad cristiana. Layna aborda esta cuestión con mucha prudencia. Siguiendo la senda abierta por críticos como Lumbreras, Auden, Hatzfeld y Vilanova, Layna reconoce el espíritu paulino de don Quijote, en virtud del cual se el cual justifica el cristianismo de su empresa caballeresca. Los fracasos que el protagonista sufre en la Segunda Parte constatan la honorabilidad de su identidad católica. Apunta Layna que el fracaso final de don Quijote (i.e. su regreso a la aldea) pudiera interpretarse, en principio, de dos modos divergentes: quien acredite en la recepción

romántica de la novela cervantina querrá vislumbrar tras el fracaso una merecida victoria; de modo similar pudiera mantenerse que cuanto acontece al protagonista ha sido dispuesto de modo que este lleve a cabo su misión. Como alternativa a estas posturas, Layna apunta la más obvia: que don Quijote comporta una serie de ideales que se tornan anacrónicos para una sociedad ensimismada en un proceso de cambio. Ello propicia y justifica que las aventuras del hidalgo manchego se conviertan en una frenética sucesión de desventuras (o fracasos).

El segundo capítulo lleva por título “El dinero” y en él se estudia la relevancia del dinero en la sociedad española, con atención especial al efecto que causó en el mercantilismo, la pobreza y la malicia. Layna se refiere al discurso de Sancho al regresar de Barcelona a la aldea manchega (capítulo 72 de la Segunda Parte), cuando se declara “no muy rico” y expresa que don Quijote ha concluido su singladura caballeresca “vencido de los brazos ajenos”. Estima Layna que Sancho ha logrado una victoria relativa, pues, habiendo fijado sus aspiraciones personales en la adquisición de riquezas materiales, regresa al fin con los dineros que le pagó su amo por los azotes para el desencantamiento de Dulcinea. Esta situación final, en que la pareja de protagonistas aparece, en palabras de Sancho, derrotada, incita a Layna a reflexionar en torno a la identidad de ambos. Trae este crítico a colación el consejo que el hidalgo da a su escudero: que tema a Dios y que se conozca a sí mismo, por cuanto el conocimiento de uno mismo confiere la excelencia humana. Layna explica minuciosamente el valor que al *autoconocimiento* (como lo llama) se daba en los siglos XVI y XVII, para lo cual alude a dos textos de la época: *El ciudadano* de Juan Costa y *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo. Estos filósofos destacan la dificultad que entraña alcanzar el conocimiento de uno mismo, pero explicitan que el logro de

ello constituye la más alta distinción moral que una persona pueda ganar en la vida. También define Layna el autoconocimiento conforme a las teorías de Platón: el autoconocimiento encierra sabiduría y prudencia, es la derrota de la ira y de la concupiscencia, se fundamenta en la razón y limita las aspiraciones profesionales. Y el autoconocimiento, continúa explicando este crítico, comporta la esencia de la moral cristiana. Llevada al *Quijote*, esta cuestión alcanza sobrado interés por cuanto la razón, de la que se precisa para alcanzar el autoconocimiento, se contrapone a la locura. Antes de recobrar la cordura, don Quijote experimenta un vía crucis y —de acuerdo con *Primera parte del conocimiento de sí mismo* de Fray Antonio Navarro y *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada— el sufrimiento permite purgar toda mácula espiritual. Las derrotas de don Quijote constituyen, conforme a la escolástica de su tiempo, una victoria espiritual. Apunta Layna que las dos formas más comunes de alcanzar el autoconocimiento son el estudio del cuerpo y el estudio de los límites de cada uno, según expresa Areusa en *La Celestina* al declarar: “me vivo sobre mí desde que me sé conocer”. En el *Quijote*, el pasaje de mayor complejidad, en este sentido, se halla al final del texto, cuando el caballero, en su lecho de muerte, reniega de su condición de caballero andante. Argumenta Layna que “esto querrá decir que esa victoria es la negación de sí mismo” (214). Nuestro crítico resuelve esta aparente incongruencia citando a don Quijote, cuando en el capítulo 8 de la Segunda Parte arenga a Sancho: “nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos”. De esta suerte, Layna entiende que, en la Segunda Parte de la obra, el protagonista pretende lograr el autoconocimiento.

El tercer capítulo, “Melancolía y victoria de don Quijote”, se inicia con una alusión a la teoría de Lezek Kolawosky

según la cual la Contrarreforma supuso, además de una reacción contra la Reforma, una revisión profunda del Catolicismo. En tiempos de Cervantes, explica Layna, se servía a Dios mediante el servicio a las instituciones católicas y se expresaba la fe, como indicaba San Ignacio de Loyola, por medio de las obras. En función de ello, al buen católico era imperativo vivir una existencia de servicio y de acción. Toda suerte de melancolía revelaba, pues, un estado espiritual impuro, e incluso, a creer de Pérez de Valdivia, era prueba de herejía. La “tristeza espiritual es —argumenta Layna— el resultado de un fracaso” (226). Tras ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, embarga a don Quijote la melancolía. Antes, en el capítulo 70 de la Segunda Parte, Altisidora lo había motejado “don vencido”. El fracaso del ingenioso hidalgo en Barcelona sugiere a Layna la culminación un azaroso periplo en que el sufrir no ha cesado. Layna difiere de quienes, como Américo Castro, piensan que el desenlace del *Quijote* llega a una victoria interior y espiritual del protagonista. Para este crítico, que don Quijote resulte vencedor de sí mismo por voluntad propia implica que la victoria “es una culminación de un proyecto construido a tal fin” (266). Layna cree, con E. C. Riley, que Cervantes muestra en su novela la vida como un proceso, y reconoce la idea promulgada por John Allen de que la victoria de don Quijote refleja el espíritu de la Contrarreforma, lo que se justifica sobradamente con el análisis en torno a la melancolía acometido en este capítulo. Seguidamente toca este crítico la cura de don Quijote. Oponiéndose a Edwin Williamson, no cree Layna que el hidalgo recobre la razón, porque “Cuestionarse lo que uno es no ayuda a dejar de serlo” (268). De Sancho estima, con Ivonne Jehenson, que, lejos de experimentar la quiqotización promulgada por Madariaga, se “sanchifica” (269), esto es, que retiene su psicología original. Junto a la melancolía del

desenlace, se percibe en la Segunda Parte, y a diferencia de la Primera, una tendencia en don Quijote hacia la prudencia. Layna pone de ejemplo el pasaje en que, al haber observado Sancho que Trifaldi tiene la misma voz y el mismo rostro que uno de los criados baratarios, el caballero le insta a que calle y observe. Así, don Quijote separa la temeridad de la valentía, lo que obliga a considerar nuevamente su locura. Tras haber rechazado la posibilidad de que recupere la cordura, Layna retoma las ideas de Allen respecto de la dicotomía *hero-fool* en don Quijote; aunque reconoce, con Anthony Cascardi, que el *Quijote* no se presta a lecturas concluyentes y estima que en la risa no cabe toda la esencia del personaje cervantino.

El último capítulo, “Las componendas del perdón”, se inicia con una reflexión en torno a la imagen de los moriscos en los textos de Cervantes. En este terreno también concluye Layna que resulta en todo punto inapropiado asignar a la obra cervantina una u otra postura ideológica, antes de recriminar a aquellos críticos que conceden “credibilidad absoluta a lo dicho entre líneas para negársela por sistema a las mayúsculas del texto” (296). Del papel de los moriscos se pasa a lo heroico. Señala Layna que don Quijote, en su primera salida, se corresponde con el modelo de individuo heroico retratado por Hegel, y apunta la oposición entre la edad de oro en que don Quijote cree vivir y la sociedad burguesa. Se contempla así al hidalgo manchego como un personaje en pos de su identidad, y se presenta la novela como un análisis de la construcción de la identidad. Ello lo constatan tres aseveraciones enunciadas por don Quijote: “Yo sé quien soy” (I, 5), “Yo me lo sé” (II, 1), y “No hay otro yo en el mundo” (II, 70). Don Quijote sabe y acredita en quien es: un caballero tal que los héroes de sus libros de caballerías. Sin embargo, este convencimiento se tuerce en el transcurso de la historia: al principio de la Segunda Parte, “Yo me lo sé” refleja un aná-

lisis consciente, por parte del protagonista, de sus aventuras. La transición psicológica del caballero manchego se manifiesta palmariamente en el modo en que aprende de sus errores, al pagar por los destrozos causados a los harineros del Ebro y a Maese Pérez. Tras haber sido vencido por el Caballero de la Blanca Luna, afirma don Quijote que “No hay otro yo en el mundo”, en lo que, argumenta Layna, “ya no tiene que defender ante los demás su condición de caballero andante, sino la de agente de su propia acción” (382). Esta evolución en la psicología de don Quijote faculta a Layna para entender que la victoria del ingenioso hidalgo, derivada de la derrota, estriba en haber entendido —o, al menos, columbrado— su fracaso como modelo de unos valores pretéritos.

La eficacia del fracaso logra con creces el objetivo que se marca en el prólogo: interpretar diversos aspectos del *Quijote* sin trasvasar las marcas del más riguroso análisis filológico. A lo largo de las cuatrocientas páginas de su estudio y exhibiendo una erudición encomiable, Layna nos alecciona, en una prosa florida y amena, en torno a la textura cultural de la novela cervantina. El resultado no defraudará a los cervantistas más exigentes, quienes, tras la lectura de *La eficacia del fracaso*, conocerán mejor a don Quijote, paladín de valores y virtudes cristianas, y entenderán que —no obstante la perentoria imposibilidad de elaborar exégesis terminantes— los aparentes fracasos de don Quijote y Sancho devienen una victoria moral.

J. A. G. ARDILA
University of Edinburgh

MAURICE MOLHO, *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005, 642 pp.

Hay un momento de singular relevancia en los estudios sobre el *Quijote* durante el siglo XX, unos años en los que se

reconsidera y analiza con profundidad un aspecto básico de la creación cervantina: el folklore. Este aspecto permitía imbricar inextricablemente el texto quijotesco con la España donde surge y, al tiempo, proyectarlo hacia el futuro como uno de los elementos constitutivos de la novela moderna. Insinuado ya en los inicios del siglo XX, aún más, afirmado explícitamente tanto desde la vertiente filológica e histórico-literaria (Menéndez Pelayo, Américo Castro) como desde la creadora (Antonio Machado), el *Quijote* se definió como un “Monumento folklórico”, pues incorporaba abundantes elementos de la cultura popular: oralidad, mitos, refranes, tradiciones ancestrales...; y a recopilar todos (o una parte importante) de esos elementos se dedicó uno de los cervantistas más importantes del siglo XX: Francisco Rodríguez Marín, quien no pasó de acumular datos y refranes o señalar algunas de aquellas tradiciones. Pero esto no condujo a ningún avance importante en la exégesis quijotesca, como así vio, clarívidamente, Antonio Machado en unas páginas, de extraordinaria importancia para el caso que me ocupa ahora, procedentes de su *Juan de Mairena*: “Un Refranero del “*Quijote*”, por ejemplo, aun acompañado de un estudio, más o menos clasificado, de toda la paremiografía cervantina, nos diría muy poco de la función de los refranes en la obra inmortal. Recordad lo que tantas veces os he dicho: es el pescador quien menos sabe de los peces, después del pescadero, que sabe menos todavía. No. Lo que los cervantistas nos dirán algún día, con relación a estos elementos *folklóricos* del *Quijote*, es algo parecido a esto: Hasta qué punto Cervantes los hace suyos; cómo los vive; cómo piensa y siente con ellos: cómo los utiliza y maneja; cómo los crea, a su vez, y cuántas veces son ellos el molde del pensar cervantino. Por qué ese complejo de experiencia y juicio, de sentencia y gracia, que es el refrán, domina en Cervantes sobre el concepto escueto o reves-

tido de artificio retórico. Cómo distribuye los refranes en esas conciencias complementarias de Don Quijote y Sancho. Cuándo en ellos habla la tierra, cuándo la raza, cuándo el hombre, cuándo la lengua misma. Cuál es su valor sentencioso y su valor crítico y su valor dialéctico. Esto y muchas cosas más podrían decirnos” (Véase O. Macri, Ed. Antonio Machado, *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989, pp. 1996-1997).

La puerta quedaba abierta, pero no fue traspasada hasta mucho tiempo después, fuera de nuestras fronteras, allende los Pirineos, en el país que vio morir a Antonio Machado. En 1976 apareció en la editorial madrileña Gredos el libro de Maurice Molho *Cervantes: Raíces folklóricas*. Como su autor informa, este libro es el resultado de las lecciones impartidas por él en la Sorbona durante los años 1973 a 1975, y ofrecieron nueva luz sobre una obra y un personaje cervantinos: *El retablo de las maravillas* y Sancho Panza. Tales páginas constituían espléndidas ejemplificaciones del capítulo inicial del volumen (expuesto originalmente en un coloquio celebrado en la Casa de Velázquez en la primavera de 1973) donde Molho reflexionaba sobre el concepto de “popular” aplicado a la literatura. Las páginas quijotesas fueron especialmente innovadoras, pues mostraban con sagacidad cómo Sancho Panza constituía un ejemplo muy logrado de un arquetipo folklórico: “Al recuperar una figura folklórica como la del tonto-listo para introducirla en un libro de entretenimiento destinado a los grupos hegemónicos, el intelectual le quita sus aspectos más inmediatamente contingentes, y conforme a su vocación, que es reelaborar y transmitir el legado cultural, universal por definición, no retiene del objeto popular más que lo que en él se presta a la universalización. El tonto-listo, reinterpretado en Sancho Panza, conserva de su definición originaria su poder subversivo; pero, en vez de

subvertir su simpleza en astucia sobreponiéndose al Ogro o casándose con la princesa, triunfa maliciosamente del amo o sale en defensa de sus propios mitos promocionales. Es la misma función liberadora de antes, pues sigue siendo funcional el muñeco folklórico; pero ahora no se ejerce para compensar la situación socioeconómica del grupo dominado, sino que se interioriza en cada uno de nosotros, que la asume identificándose con la precariedad del personaje y triunfando con su mismo triunfo” (p. 335).

La importancia del análisis de Molho no quedaba en mera arqueología histórico-literaria, sino que mostraba al lector cómo Cervantes había trabajado con el arquetipo: “La tesis que aquí se defiende, reafirmando en cada una de nuestras lecciones, es que precisamente ese juego de contrastes dinámicos, y no otra cosa, lo que Cervantes ha ido a pedir a la tradición folklórica como principio constructor de su personaje. El folklore no le ha entregado a Sancho Panza, sino que le ha dado con qué concebirlo y edificarlo. En otros términos, Sancho no es personaje del folklore tradicional, pero es representativo de una mecánica siempre operante en toda tradición folklórica” (p. 256).

El libro se convirtió pronto en auténtico “Turning point” de los estudios cervantinos, verdadera muestra de la clarividencia y profundidad de análisis del profesor de la Sorbona (por las mismas fechas, justo es decirlo, Máxime Chevalier seguía planteamientos similares, aun cuando con resultados distintos, como el propio Molho observó en nota al pie, p. 272), y abrió un camino que luego ha transitado con importantes resultados el mejor cervantismo francés del último tercio del siglo XX: Augustin Redondo, Monique Joly, Michel Moner.

Este acercamiento daba nuevo valor a la presencia del folklore y lo popular en el *Quijote*, que de inmediato fue relacionado con las tesis de uno de los grandes teóricos del siglo XX: Mijail Bajtín. Si lo

popular constituía, en efecto, un elemento de extraordinaria importancia para imbricar el texto cervantino en la España aurisecular, así mismo constituía una de las claves de su modernidad, de la creación de un género nuevo: la novela, en el sentido moderno del término. Con precisión lo ha relatado Augustin Redondo al comienzo de su *magnum opus* cervantina: “Por los años de 1974-1975, después de leer en la Sorbona nuestra tesis de “Doctorado de Estado” sobre Antonio de Guevara, empezamos a interesarnos vivamente por las tradiciones culturales y más directamente por las relaciones [...] entre cultura “popular” y cultura “erudita” de las elites [...] Ello nos empujó a tratar de comprender las características de la cultura “popular”. Nos atrajo especialmente el significado que podían cobrar los ritos festivos, entre los cuales las festividades carnavalescas ocupaban un lugar predilecto. Fue entonces cuando descubrimos el sugestivo estudio de Claude Gaïgnebet sobre el Carnaval, publicado precisamente en 1974, el cual nos llevó a leer, sobre el mismo tema, el documentadísimo libro de Julio Caro Baroja que había salido unos diez años antes. Dando un paso más, conocimos luego el penetrante trabajo de Mijail Bajtín traducido asimismo español por esos años. Este crítico ponía de relieve el papel fundamental desempeñado por la “cultura popular” carnavalesca en la elaboración de la obra de Rabelais. Si globalmente aceptamos la orientación de Bajtín, bien nos dábamos cuenta de que, sobre todo a partir del Renacimiento, el Carnaval había ido subiendo los gradas de los palacios y que los fenómenos culturales “populares” y “eruditos” se presentaban raras veces, en el Siglo de Oro, con una pureza que permitiera aislarlos radicalmente, ya que lo que dominaba era el intercambio, la geminación cultural” (*Otra manera de leer el “Quijote”*, Madrid: Castalia, 1997, pp. 11-13). Tales circunstancias condujeron a su primer y magistral artículo sobre el *Quijote*: “Tra-

dición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho al episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*", publicado en el *Bulletin Hispanique* (LXXX, 1978, pp. 39-70).

Cuando Molho se acercó al *Quijote*, "nada dos predestinaba a tal tema", afirma en el prólogo a *Cervantes: raíces folklóricas*. Discípulo de Rafael Lapesa, con quien elaboró su tesis doctoral sobre *El fuero de Jaca* (Zaragoza, CSIC, 1964, LXXII + 664 pp.), se había dedicado sobre todo a los trabajos lingüísticos (de ahí su extenso trabajo sobre *Sistemática del verbo español (aspectos, modos, tiempos)*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols., de 360 y 779 pp.), algunos de vertiente literaria: *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977. Pero ya nunca abandonó a Cervantes. Fruto de esa dedicación cervantina es un número muy considerable de trabajos que han sido ahora reunidos por Jean-Claude Chevalier y Marie-France Delpont, y epilogados por Jean-Pierre Étienne. Casi todos publicados (y aun expuestos antes en los más prestigiosos foros del hispanismo), unos pocos inéditos hasta ahora, ejemplifican esta continuada dedicación cervantina que se inició con el estudio y traducción al francés de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros* (1970); luego siguieron *Cervantes: raíces folklóricas* (1976) y se remata en este *De Cervantes*, volumen aparecido diez años después del fallecimiento de Molho. Libro, en efecto, póstumo, pero que salvo el título, debido a los editores, fue dispuesto por su autor en todos sus detalles, incluida esa joyita prologal, "Leer a Cervantes", espléndido compendio de las ideas de Molho sobre Cervantes, al tiempo que síntesis de su método y sistema de trabajo, los de un verdadero filólogo: "El análisis lingüístico no se limita a los chistes, siempre reveladores, sino que busca aclarar, mediante una lectura palabra por palabra, las capas sucesivas —el levis-traussiano hojalde— de la significación.

En efecto, la literalidad no se limita al discurso inmediato o superficial: el lenguaje tiene un espesor que hace que signifique a niveles cada vez más profundos de sí mismo, produciendo valores y significaciones simbólicas ocultas detrás del término primario que las evoca" (p. 10).

El libro se organiza siguiendo un orden de lo general a lo particular: introducción y visión de conjunto, aspectos biográficos ("Cervantes, él", pp. 39-94), y estudios sobre las distintas obras cervantinas, en secuencia cronológica: teatro, *Novelas ejemplares*, los dos *Quijotes* y el *Persiles*. Salvo algunas consideraciones generales en los capítulos prologal y biográfico quedan fuera la *Galatea* y la poesía.

Sugerentes, esclarecedores todos ellos, mueven también al debate y la discrepancia. ¡Qué bien lo ha reflejado Jean-Pierre Étienne!: "Más que un maestro, era un capitán aventurero de la filología. Lo que el quería —requería— no eran tanto discípulos como compañeros de viaje por los textos. Filólogo en el sentido pleno de la palabra, es decir, lingüista e historiador de la literatura, ambas cosas a la vez. Embarcaba a la gente para una vuelta al mundo, con no pocas incógnitas. Pero era así: había que aceptar el peligro de las hipótesis impertinentes para tener acceso a un posible descubrimiento. Había que correr el riesgo de los desvíos a veces incómodos para aproximarse mejor, y con más eficacia, al objeto cuestionado, ceñirse a él y sacar todas las consecuencias del microsistema elaborado a través del abrupto recorrido. Éste era el método de Maurice Molho" (p. 629)

Lamentablemente, don Mauricio ya no está con nosotros; ya no podemos dialogar con él: ¿verdaderamente fue Cervantes un solitario? (p. 38); ¿es el *Quijote* de Avellaneda "engendro de varias manos, todas ellas dispuestas a servir al lobby lopesco"? (p. 109); ¿es don Quijote un mentiroso? (p. 407). Cuantas preguntas más...

Las dimensiones del libro (642 pp.), la diversidad de los temas abordados, la singularidad de muchos planteamientos (v.g. las páginas dedicadas al *Persiles*), los nuevos caminos que luego han seguido otros estudiosos (psicoanálisis, erotismo, magia, brujería...), los sugerentes análisis de personajes y episodios (Sancho, Cipión y Berganza, Andrés, Cueva de Montesinos, etc.) muestran la relevancia del cervantismo de Maurice Molho. Ahora reunidos constituyen instrumento de extraordinario valor para el lector interesado en estos temas, así como verdadero testamento intelectual de su autor.

* * * * *

Cuenca. Primavera de 1986. Un estudiante bisoño de filología hispánica asiste a la clausura de un congreso sobre la literatura de los siglos XVI y XVII en la iglesia barroca de San Miguel. Nunca antes había asistido a un evento de esas características. A lo largo de una semana había asistido a numerosas conferencias de muy diverso tipo, entre Madrid y Cuenca. El director del congreso presenta al conferenciante que cerraba las sesiones: profesor en la Sorbona, lingüista, especialista en Góngora, Quevedo, Cervantes... La luz tenue de la iglesia barroca daba un especial encanto a la ceremonia de clausura. Don Mauricio se levanta y empieza a hablar: lo hace sobre un soneto de Gabriel Bocángel y Unzueta, escritor entonces desconocido para ese muchacho. La sala abarrotada estaba sumida en un silencio absoluto de respeto y admiración. Don Mauricio se levantaba, exponía más que leía. Una cerrada ovación dio fin a sus palabras. Pocas veces ese muchacho había asistido a una conferencia tan densa, tan bien expuesta, tan equilibrada en forma y contenido; es más se había dado cuenta de que la literatura es letra, sí, pero también voz, palabra, y que a través de ellas se trasmite, se “ganan corazones”, como decía Pedro Salinas. Don

Mauricio ganó más de un corazón para la literatura aquella tarde conquense. Hoy, muchos años después, aquel otrora filólogo bisoño escribe estas líneas sobre el último libro de Molho. Y no encuentra mejor manera de concluir sino con las palabras del maestro desaparecido, pero no olvidado: “*Scripta volant*, que es lo mismo que *Verba manent*, ya que las palabras que escribe el soplo, por fuerza son aire y se perennizan en el aire” (“El soplo y la letra”, *Edad de Oro*, VI, 1987, p. 199).

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad de Vigo

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Leer el “Quijote” en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur, Biblioteca Litterae, 2006, 508 págs.

Gran conocedor de los libros de caballerías, José Manuel Lucía Megías lleva varios años dedicándose al que considera como el mejor de ellos, el *Quijote*, en cuya iconografía centra más especialmente sus investigaciones. A partir del riquísimo material acumulado por él en su *Banco de imágenes del Quijote*, ha orientado su actividad editorial hacia este campo, aprovechando el interés despertado por las conmemoraciones del cuarto centenario cervantino. Así es como ha coordinado una obra colectiva, *La imagen del “Quijote” en el mundo*; participado en la elaboración del volumen *Cuatrocientos años de don Quijote por el mundo*; reeditado, en colaboración con Patrick Lenaghan, *Les Aventures du Fa-meux Chevalier Dom Quixot de la Manche et de Sancho Pansa son escuyer*, una serie de estampas que Jacques Lagniet dio a conocer en Francia a mediados del siglo XVII; publicado, por fin, una selección de imágenes de siete destacados artistas, titulada por él *Los primeros ilus-*

tradores del “*Quijote*”¹. Ahora bien, en vez de limitarse, como la mayor parte de sus predecesores, a una aproximación meramente descriptiva, José Manuel Lucía Megías ha querido enfocar esta vez, desde una perspectiva innovadora, el conjunto de imágenes de la obra cervantina. Emprendida por él en una serie de estudios parciales², su paciente labor acaba de desembocar en este nuevo volumen que, además de recoger y ampliar el material anteriormente utilizado, lo ordena e interpreta en función de una tipología rigurosa, estableciendo “las claves que expliquen qué aspectos de la obra se han ido valorando y cuáles se han abandonado durante los cuatro siglos que nos separan de su aparición” (pág. 20). Haciendo hincapié en la elección de los personajes y de los episodios ilustrados, en la técnica de representación de los artistas de los siglos XVII y XVIII y en las finalidades perseguidas por ellos, define y examina, uno tras otro, los cuatro modelos iconográficos a los que corresponden cuatro modos distintos de leer el *Quijote*.

1. J. M. Lucía Megías *La imagen del “Quijote” en el mundo*, Madrid/Barcelona, 2004; Gonzalo Armero (ed.), *Cuatrocientos años de don Quijote por el mundo*, TF Editores, Madrid, 2005; J.M. Lucía Megías y Patrick Lennaghan, *Les Aventures du Fameux Chevalier Don Quixot de la Manche et de Sancho Pansa son escuyer*, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, S.A., Madrid, 2005; J. M. Lucía Megías, *Los primeros ilustradores del “Quijote”*, Madrid, Ollero y Ramos, Madrid, 2005.

2. “Modelos iconográficos de *El Quijote* (siglos XVII-XVIII): I. Primeras notas teóricas”, *Litterae*, 2 (2002), págs. 59-103; “Los modelos iconográficos de *El Quijote* (siglos XVII-XVIII):

II. De las primeras lecturas al modelo iconográfico holandés”, *Litterae*, 3-4 (2003-2004), págs. 9-59; “Modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XIX (una primera aproximación a una herramienta de trabajo)”, *Actas de las VII Jornadas de la Asociación Española de Bibliografía*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, págs. 103-131.

Dichos modelos no se configuran desde el principio, o sea en el momento en que salen a luz, entre 1605 y 1615, las dos partes de la novela. Se observa en efecto un período preparatorio durante el cual, no sólo en España, sino también en Francia, Alemania e Inglaterra, se van configurando, entre fiestas, desfiles, portadas y estampas, las primeras imágenes de la inmortal pareja y de sus aventuras. Entre ellas, hasta hace poco, se solía incluir, además de la colección de Jacques Lagniet, los 34 cuadros del château de Cheverny tradicionalmente atribuidos a Jean Mosnier. La investigación realizada sobre el particular por Lucía Megías, lejos de confirmar esta atribución, tiende a indicar, al contrario, que estos paneles fueron compuestos en una fecha mucho más tardía, a imitación de grabados sacados por los editores del siglo XVIII de los cartones de tapicería de Charles Antoine Coypel. Por cierto, tanto estas imágenes como las que publicó Lagniet consagran la visión cómica de dos figuras de risa, pero no acompañan las primeras ediciones, sino que conservan su autonomía. Hay que esperar la segunda mitad del siglo XVII para que salgan a luz ediciones ilustradas, con arreglo a los cuatro modelos precitados, en dibujos y en grabados constantemente copiados, imitados y reelaborados, según expone el autor en un importante capítulo teórico. A partir de esta fecha, el contrapunto iconográfico del texto cervantino va a cumplir una triple función dentro de un proceso de lectura coetánea, es decir paralela a la del texto: destacar, complementar e interpretar “la voz y la letra en gestos, formas y, en ocasiones, colores, gracias a un particular lenguaje” (pág. 39).

El primero de estos modelos es el holandés, así llamado porque nace en Dordrecht en 1658, en el taller de Jacob Savery. Retomado en Bruselas por Juan Monmartre, en 1662, y, diez años más tarde, en Amberes, por Jerónimo y Juan Bautista Verdussen, tiende a convertirse,

en nuestra opinión, en modelo hispano-flamenco. Los oficiales y maestros que participan en este programa, entre los cuales, además de Savery, cabe destacar Frederick Bouttats, trabajan todos en la configuración de un determinado tipo de lectura: el de un texto de entretenimiento y, más precisamente, si hemos de creer a Lucía Megías, un texto caballeresco que venía a acabar con todo lo que se consideraba negativo de la literatura de entretenimiento, todo lo que se había merecido la condena del Canónigo, al final de la Primera parte de la novela de Cervantes. Dicho modelo, con la lectura que establece, va a conocer una difusión europea, de la que dan fe ediciones en francés, alemán, inglés y español, no sólo durante el siglo XVII, sino más adelante: así lo demuestran por un lado, a partir de 1674, fecha de la propuesta iconográfica de Diego de Obregón, los *Quijotes* de surtido destinados a un público cada vez más extenso y, por otra parte, siguiendo esta vez el modelo editorial de los *Quijotes* cultos, las dos ediciones que la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reyno manda imprimir en 1771 y 1777 en Madrid, en los respectivos talleres de Joaquín Ibarra y de Antonio de Sancha. Dos testimonios de una misma voluntad de dar nuevos aires a un viejo modelo por todos conocido y por todos claramente identificable.

Por las fechas en que sale a luz la edición de Ibarra, un segundo modelo, francés esta vez, triunfa por toda Europa al cabo de un proceso de medio siglo. Tiene su punto de partida en los 28 cartones de Charles Antoine Coypel, realizados en su mayoría entre 1715 y 1727 para la manufactura de los Gobelinos. Los motivos tratados por Coypel no tardan en ser recogidos, a iniciativa del propio artista, en una serie de estampas de gran tamaño que, mediante la intervención de los grabadores más reputados del momento, como Surugue, Cochin o Ravenet, fomentan el éxito de este nuevo modelo que, dado que

no ha nacido para la ilustración de una determinada edición, corresponde a un programa iconográfico abierto. El lenguaje utilizado en estas estampas pone énfasis en escenas de Corte como las que suceden en casa de los duques, convirtiéndolas en un verdadero espejo de los salones aristocráticos. Por ello, en tanto que se incorporan a las ediciones populares que, a partir de 1732, se publican en Francia, el programa de Coypel es retomado por Pierre de Hondt, quien imprime en La Haya, en 1745, *Les principales aventures de l'admirable don Quichotte*, una edición de lujo acompañada de nuevas estampas grabadas por Picart le Romain, uno de los maestros más afamados del comienzo del siglo. Este segundo programa francés consagra otra lectura cómica de la obra, una lectura de naturaleza cortesana, con una marcada predilección por los elementos decorativos y los episodios novelescos, y cuya acogida europea, relacionada con el predominio de Francia en la cultura y la estética, se observa en una extensa gama de soportes: cerámica, mobiliario, reproducciones en óleo, tapices, naipes, abanicos y demás objetos de la vida cotidiana.

El tercer modelo nace en Inglaterra en 1738, con motivo de la publicación, en Londres, de la famosa edición en español del *Quijote* prologada por Mayans y Siscar y financiada por Lord Carteret, gran señor *whig* (lo cual, dicho de pasada, significa que pertenecía al partido liberal, y no, como escribe Lucía Megías (pág. 318), al partido conservador, llamado *tory*). Concebido por John Oldfield, el programa iconográfico que la acompaña se expone en unas *Advertencias* del mismo que nos permiten apreciar el propósito del que procede. Esta vez, las ilustraciones no sólo han de servir de mero divertimento, sino que pueden cumplir otra finalidad más elevada, como se infiere de la selección de los episodios y de una técnica ilustrativa que tiende a convertir el texto cervantino en una sátira

moral. El ejemplo aducido por Oldfield – el encuentro nocturno de don Quijote con Doña Rodríguez – así como las estampas que representan los diferentes momentos de la entrevista, destacan esta finalidad, valorando, como momento crítico, el reconocimiento mutuo de los dos protagonistas, a diferencia de las estampas holandesas, que se centran en la intervención final de la duquesa y de Altisidora y en el desenlace burlesco del episodio. Programa iconográfico cerrado, realizado por un solo artista – primero John Vanderbank, y luego Francis Haymann – que será “copiado, reducido, imitado, pero nunca ampliado” (pág. 338); programa conservado en unas nuevas traducciones inglesas, las de Jarvis y Smollett que, al mismo tiempo que lo popularizan, imponen una nueva fórmula editorial, destinada a un público cada vez más amplio y, por ello, bien distinto del que inspiró el lujoso *Quijote* de Lord Carteret.

El último modelo es el español, cuya primera modalidad aparece con la publicación, en 1780, de la edición de la Real Academia Española, dirigida y prologada por Vicente de los Ríos. Realizado por varios artistas, entre ellos José del Castillo y Antonio Carnicero, su programa iconográfico fue definido, siete años antes, por una comisión académica que integraba, además de Ríos, Manuel de Landizábal e Ignacio Hermosilla. De las detalladas instrucciones redactadas por los comisarios se deduce que, más allá del diálogo establecido con los modelos anteriores, especialmente el inglés, quisieron que los ilustradores ofrecieran una imagen hispánica de las aventuras quijotescas, donde el humor como fuente del entretenimiento fuera parte esencial de la lectura de una obra consolidada como sátira: sátira burlesca, ahora, antes que moral, que, gracias a la genialidad de su autor, conseguirá acabar con los malos libros de caballerías. Un segundo programa se pone en marcha dos años después, con la nueva edición de la Real Acade-

mía. De mucho mayor interés que el tercero, realizado en la cuarta edición académica que se publica en 1819, su novedad consiste en que “frente al humor, a la carcajada, a la lectura amena y placentera de las historias protagonizadas por don Quijote y su escudero, ahora se impone la imagen de un héroe que sufre, que se lamenta, que no es capaz de cumplir con su función” (pág. 443). Imagen romántica, según Lucía Megías; prerromántica más bien, en nuestra opinión: basta con que se la compare con la que nos ofrecerá Robert Smirke, unos treinta años después, de la penitencia del caballero en Sierra Morena, para apreciar el camino que queda por recorrer. El prestigio de estas dos ediciones hará que se impriman en adelante, en Inglaterra y Francia, unos *Quijotes* que revelan una combinación de sus respectivos programas iconográficos, y esto hasta la aparición de nuevas lecturas, entre las cuales las de Tony Johannot y, más tarde, de Gustave Doré, gozarán en seguida de un extraordinario prestigio³.

Como se echa de ver, se observan correspondencias significativas entre los hitos sucesivos de este proceso de recepción y los testimonios paralelos que nos dan traducciones, estimaciones, adaptaciones, imitaciones o trasposiciones. Tal vez hubiera sido oportuna una articulación más precisa entre ambos fenómenos: algo que hace Lucía Megías cuando compara las directrices que nos ha dejado John Oldfield con las opiniones de los Ilustrados ingleses, recogidas y comentadas por Ronald Paulson y John Ardila; una comparación que podía haber extendido a los demás modelos, en una contextualización que hubiera valorado las interrelaciones entre los diferentes soportes. En el caso del modelo holandés, el autor afirma (pág.

3. Es de notar que el artista que grabó los dibujos de Doré, H. Pisan, no se llamaba Henri, como indica Lucía Megías, sino Héliodore Joseph.

197) que contribuyó a imponer un nuevo concepto del *Quijote*, el de una novela de caballerías reformada. A decir verdad, las respectivas condiciones del protagonista y de su escudero, las circunstancias en que el ingenioso hidalgo toma su decisión, el mundo cotidiano que elige como teatro de sus andanzas, los disparates que comete, los desastres que padece crean una distancia abismal entre sus aventuras y las de los paladines que pretende imitar. Por ello, el entretenimiento que pudo proporcionar la historia del ingenioso hidalgo a los lectores del siglo XVII hubo de ser de otra índole, si hemos de dar fe a las opiniones emitidas en aquel entonces, que el placer que sacaron sus padres o sus abuelos de los *Amadis* y otros *Palmerines*. No se trata de desestimar, ni mucho menos, la huella de los libros de caballerías en el complejo proceso creativo que dio origen a buena parte del *Quijote*. Pero, para decirlo con palabras de Sylvia Roubaud, la verdad es que estos libros sirvieron, junto con otros muchos, de material de construcción para que Cervantes levantara un edificio nuevo, inventando arquitecturas narrativas que la novelística anterior no había descubierto. De la misma manera, y por lo que se refiere al modelo definido por la Real Academia Española, no hubiera sido de más contextualizarlo en el debate al que da lugar el *Quijote* en la España ilustrada, debate estudiado, entre otros, por François Lopez y Emilio Martínez Mata. Pero apostillas son éstas que no merman en absoluto el valor de un trabajo de sumo interés.

No creo que este libro hubiera podido ser escrito por otra persona. Para llevar a cabo semejante empresa, en efecto, se necesitaban no sólo pacientes investigaciones por bibliotecas españolas y extranjeras, sino una perfecta familiaridad con las miles de ilustraciones del *Quijote* reunidas por Lucía Megías en su *Banco* y puestas por él, con paladina generosidad, a disposición de los demás investigadores. Fruto de estas pesquisas son las casi

seiscientas imágenes, muchas de ellas inéditas, que el lector puede consultar y contemplar en todo momento al hilo de su lectura. Así y todo, dicha recopilación ha sido, para el autor, un punto de arranque. En efecto, el material así reunido se beneficia ahora de una herramienta de trabajo que no sólo permite ordenarlo, sino que ilumina el proceso de recepción de la obra de Cervantes, es decir la trayectoria que nos lleva de la representación al mito, como reza el título de uno de los capítulos introductivos. Podría pensarse que la tipología así establecida iba a correr el riesgo de ser demasiado rígida. Pero Lucía Megías cuida de matizar y corregir esta impresión, destacando diferentes ejemplos de superposición o contaminación de los diferentes modelos, dentro de lo que él llama propuestas de transición o de frontera que obedecen a determinadas estrategias editoriales. En cuanto a la aportación específica de cada artista, tampoco la desestima, cada vez que éste se revela capaz de jugar con las normas establecidas por tal o cual modelo. Prueba de ello, entre otras muestras, la tenemos en el capítulo final dedicado a las lecturas marginales de dos ilustradores del siglo XVIII, William Hogarth y Daniel Chodowiecki, que se han acercado con estilo propio a las aventuras quijotescas. En suma, gracias a esta decisiva aportación, se abre ahora una nueva etapa en el estudio de la iconografía del *Quijote*, y todos los cervantistas, sin la menor duda, se lo debemos agradecer a su autor.

JEAN CANAVAGGIO

RUTH FINE, *Una lectura semiótico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de oro español*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Veruert, 2006, 163 pp.

El libro de Ruth Fine no oculta en ningún momento su propósito, esto es, apli-

car una perspectiva narratológica rigurosa, lo que justifica por considerar ésta inicio de la ciencia de la literatura. Sin embargo, compensan la posible amenaza de dogmatismo el propio título «una lectura», es decir, no la única ni excluyente; así como la voluntad de abrirse, de un lado, a la fenomenología de Ricoeur y Martínez Bonati, de otro, a la poética de Bajtin. De esa manera, lo que empieza siendo un enfoque estricto narratológico, acabará por abordar «el horizonte socioreligioso del período [contrarreformista], los casos de lo morisco y lo judío» (14), lo que constituye una originalidad del libro.

La estructura es cuatripartita. El primer capítulo se ocupa de «La voz narrativa»; el segundo, de «El tiempo»; el tercero, de «La caracterización de personajes»; los tres conforman la parte narratológica. Se añade un cuarto, «Relaciones contextuales y proyecciones epistemológicas del modelo narratológico», que amplía la perspectiva.

La voz narrativa ha sido una de las preocupaciones del cervantismo, y en particular de la narratología. Desde el punto de vista del historiador se resuelve en cuanto se tiene en cuenta que parodia el sistema narrativo de la mayor parte de los libros de caballerías y se recuerda la valoración que tenía la época del trabajo del historiador; si se prefiere algo más filosófico puede verse en él, por otra parte, una manifestación de lo que los románticos de Jena llamaron reflexividad. Sin embargo, el intento de explicar la desatada y fluida escritura cervantina por medio de conceptos de la teoría de la enunciación y con distinciones como la que se da entre autor, autor implícito, narrador, enunciador, etc., ha provocado no pocas perplejidades, lógicas si se repara en que implica someter a geometría lo que está vivo. El punto de partida del capítulo es la apreciación de que en la novela alternan las aventuras de don Quijote y Sancho con las de la escritura de su propia historia. Fine se sirve del concepto de reescri-

tura para repasar posibles modelos intertextuales: los libros de caballerías, en los que ve el germen del procedimiento aunque sin el rendimiento del *Quijote*; la picaresca, en la que el pasado determina el presente frente a la autorreferencialidad de voces y la apertura de la obra cervantina; y la novela griega, cuya importancia, en este aspecto, rebaja. En cuanto al cervantismo contemporáneo (I. 3), repasa las aportaciones marcadas en mayor o menor medida por la teoría de Genette, que la autora también seguirá en su versión de *Figures III* (1972), aunque ampliando su conocido tratamiento de los niveles narrativos con otros dos parámetros, tomados de Chatman y Rimmon Kenan: el grado de fiabilidad y el grado de manifestación de las citadas voces. Fine desarrolla su análisis en cinco pasos: los ya citados niveles más los grados de fiabilidad y manifestación de las voces, el tiempo de la narración, y la focalización. Mejor que perseguir los pormenores de su análisis prefiero fijarme en lo que me parece que su centro, que es el concepto de *metalepsis*. Como nunca está de más un poco de griego, el término significa 'cambio', y en retórica, 'sustitución de un término por otro'. Dado lo cerca que está esta definición de la de metáfora, se comprende mejor la amplitud del concepto. Y en efecto, mejor que la aplicación mecánica de las conocidas homo/heterodiégesis y extra/metadiégesis, lo que caracteriza los niveles narrativos en el *Quijote* es el constante salto o traslado del nivel extratextual al diégetico por medio de sustitutos autoriales como el propio Cide Hamete Benengeli, es decir, la *metalepsis*. Ayuda además la diseminación de voces heterodieéticas (37); el constante cuestionamiento de su fiabilidad (38); la insistente vuelta autorreferencial al acto de la enunciación, calificada de narcisística (39); la focalización múltiple, que si en la Primera Parte está presidida por un narrador que lo sabe y lo ve todo, en la Segunda cede el puesto a una focalización cre-

cientemente demorada, aunque no sin ambigüedades e incoherencias... Así que el análisis del sistema narrativo que hemos intentado sintetizar, y que se condensa en el concepto de metalepsis, se amplifica hasta la conclusión de que la «metáfora de cruce» preside la obra (48), puesto que si algo la define es el «entrecruzamiento, imbricación, irrupción, acciones todas que describen la dinámica dominante en el *Quijote*: una dinámica de traslaciones y mudanzas, ya sea literales como figuradas, estructurales, funcionales y de vías de significación» (48). Lo que se relaciona con la idea de la complementariedad de lectura y escritura.

El capítulo sobre el tiempo comienza también con un repaso crítico del que destaca la interesante apreciación de que muchas de las más valiosas observaciones al respecto figuran en obras cuyo centro no es el tiempo, o al margen del sistema semiótico que la autora profesa. Y entre ellos es obligado recordar, y es valoración que comparto, *The Golden Dial*, de Murillo (1975). El análisis de Fine de nuevo parte de la distinción de Genette entre orden, duración y frecuencia, enriquecida ahora con Todorov y Rimmon-Kenan. En cuanto al orden, es más bien cronológico, con algunas prolepsis y analepsis bien en los epígrafes, bien en las narraciones intercaladas. Hay más anacronismos en la Segunda Parte, lo que se relaciona con la focalización inicialmente interna de muchos episodios; destaca así mismo la simultaneidad de los capítulos del gobierno de Sancho (II, 44-55), en los que Fine ve «una dinámica particular de analepsis internas sucesivas» (62), interesante sobre todo porque manifiesta la autorreferencialidad del texto. En cuanto a la frecuencia, si bien predomina la narración de hechos singulares una sola vez, hay también cierta tendencia a la iteración, pero sobre todo destaca Fine la frecuencia repetitiva en el proceso mental de don Quijote: cree éste su quehacer la fiel repetición de los hechos y hazañas de la

caballeresca. Se liga así este aspecto a la antes ya subrayada intertextualidad, ligada a su vez a la memoria de la lectura, «transgresora de los niveles ficcionales» (64). En el apartado de la duración, la apariencia es de regularidad realista y extratextual, aunque contrastada por el ritmo acelerado de las narraciones metadieéticas o interrumpida por las pausas reflexivas de los autores-narradores (65). En resumen, que si bien hay un tiempo cronológico convencional, su encuentro y conflicto con el tiempo de la voluntad y el deseo, y con el mítico del *romance* configura una temporalidad paradójica que se proyecta en el lector, que olvida los abundantes desajustes de la obra (69).

El análisis del tiempo se completa cuando se lo relaciona con el enunciado y la enunciación. Y en este aspecto reaparece la noción de metalepsis para hacernos notar que tanto la reflexividad narrativa como las transgresiones de niveles se corresponden con esas alteraciones en que unas veces el sabio historiador parece narrar poco después de los hechos o incluso antes, otras el héroe se complace en alterar hechos ya anunciados. Y todavía queda por anotar el funcionamiento de la memoria, sobre todo la del protagonista, característicamente selectiva y colectiva: don Quijote recuerda un pasado heroico y asume un papel profético, que «conmina a recordar pactos y códigos ya enterrados en el olvido colectivo» (75), mientras que nada aparece del Alonso Quijano anterior a su autoconstrucción como personaje.

El tercer capítulo aborda la caracterización de los personajes. De nuevo arranca con un repaso bibliográfico, que, por cierto, no silencia ni minusvalora las aportaciones psicoanalíticas; y con un recordatorio de lo que la preceptiva del s. XVI tenía que decir al respecto. De esta última los conceptos de decoro, verosimilitud, *admiratio*, y ejemplaridad parecen ser los que rigen la práctica cervantina (86). Pero de nuevo es el camino narratológico el que se va a seguir, de acuerdo

con el modelo de Joseph Ewen, publicado en hebreo en 1971 y 1980, que sitúa a los personajes en relación a tres ejes: el de complejidad, el de evolución, y el de penetración en la vida interior. Lo que se combina con la distinción de tres métodos de caracterización: directo, es decir, por la voz o voces del narrador o de otros personajes; indirecto, que abarca el aspecto externo y el entorno, la historia vital, la relación con otros personajes y el discurso; y el de analogía, que recurre a la antroponimia, la comparación con el paisaje y la naturaleza, y el paralelismo con otros personajes. Métodos a los que Fine añade un cuarto que tiene que ver con la relación 'yo/ el otro', proyección de rasgos interiores que sólo pueden hacerse patentes en relación con el otro, susceptible de proyectarse hacia el receptor (88-92). En el caso del *Quijote*, los personajes ocupan el grado máximo en las escalas señaladas, combinadas con «la combinación, la imbricación y, en algunos casos, la superposición de los ejes constructivos»: de nuevo la figura del cruce (93). Caracterizan particularmente el *Quijote* en este aspecto la preferencia por la autocreación voluntaria de caracteres, sobre todo con su discurso y en diálogo; la multiplicidad de constructores de un mismo personaje; la preferencia por el método analógico; el auténtico papel hermenéutico que cumplen los que rodean a don Quijote respecto de él. El análisis se detiene, a continuación, en algunos personajes: Don Quijote, admirable y «anti-decoroso», la naturalización del cual constituye el eje de la novela, y de caracterización incompleta cuya abertura se proyecta hacia el lector; Sancho, ejemplo de autoconstrucción pragmática, de complejidad progresivamente descubierta por quienes le rodean; finalmente, Fine se detiene en Maritornes y el morisco Ricote, para subrayar en uno y otro caso el juego de las apariencias y las identidades como muestra de las complejidades postuladas: «En el mundo cervantino el peor error no

consiste en la falsa interpretación de la realidad, sino en el no reconocimiento del otro, pero también el no reconocimiento del otro en nosotros mismos» (110).

Y el cuarto y último capítulo pretende proyectar el sistema de significaciones configurado a partir del modelo narratológico en el contexto del Siglo de Oro. Una primera sección (IV.1) comienza problematizando la periodización en Primer Renacimiento, Segundo Renacimiento y Barroco y tomando nota de que estamos ante la primera manifestación occidental de una cultura de masas (Maravall). Aquí la figura de la paradoja define la época: «Voluntad de homogeneización socio-religiosa, subvertida por fuerzas que propulsan la diferencia y jerarquización»; rechazo consciente de la diferencia —la tragedia de los conversos— pero asimilación inconsciente de la herencia cultural anterior, personalizada en cristianos nuevos y moriscos» (115). Todo lo cual se expresa en forma de cruce de identidades, mestizaje, sincretismo, que se vinculan con la complejidad de la novela. Y éste es el hilo que se va a perseguir en esta parte. Primero, en relación con la preceptiva poética del Siglo de Oro: si bien Cervantes se adscribe a ella, también se distancia al pasar de la verosimilitud basada en la imitación a la que se basa en la experiencia de la ficción. Luego, refiriéndose a la presencia de lo judío y lo morisco en el *Quijote*, de qué manera, si bien Cervantes se hace eco de los estereotipos de la época, la obra dificulta e impide una lectura de mero reconocimiento de esos modelos (y me permito llamar la atención sobre la n. 15 de la p. 125 como interesante línea de reflexión: el posible paralelismo entre la tradición talmúdica y el sistema narrativo cervantino). La cuestión es en qué medida el dialogismo del *Quijote* permite expresarse *también* a las voces excluidas, para lo cual la autora, por su conocimiento de las lenguas implicadas aporta sugerencias, indicios y pruebas que están más allá de

lo habitual en el cervantismo. Es cosa más que de investigación de la ascendencia racial cervantina, de la obra como expresión de una cultura que no ha logrado acallar todas las voces (128).

Los conceptos de cruce y metalepsis refieren ahora a la subversión del género *romance*; a la caracterización de personajes; al reconocimiento del otro que se manifiesta en la voluntad de adopción de otras identidades —el caso del protagonista es máximo— y coexistencia con las marginadas: el villano, el judío, el morisco; la preferencia por el sujeto frente a la ideología colectiva; el intercambio de papeles entre lector, narrador, autor ficticio, personaje... Todo ello produce un *ethos* irónico, que desestabiliza cualquier forma de autoridad y verdad monolíticas, en el que Fine, más que por la adscripción carnavalesca, se inclina por ver una «literatura contestataria y desafiante» (137). Una segunda sección de este último capítulo (IV.2) extiende esas nociones a la consideración de la ficción, que puede revelarnos «“la razón de la sinrazón” como superación de los límites de la verdad» (139). De ahí a la recuperación de la noción de perspectivismo no hay más que un paso, un perspectivismo ligado a la pluralidad interpretativa que la autora ve incorporada y narrativizada en el propio *Quijote*. Y es que es ésta una de las obras que reescriben la cultura en esa crisis del Renacimiento definida por Foucault como de crisis en la *episteme* europea. Don Quijote identifica aún los signos y los objetos, pero el mundo ya ha problematizado tal equivalencia, y el texto se vuelve texto, con lo que nociones como las de intertextualidad y reescritura se vuelven centrales, lo que se hace patente sobre todo en la Segunda Parte. Aunque Cervantes aún crea en la verdad, o más bien, en la verosimilitud, ésta depende de la adecuada actitud del lector. El mundo aún permanece, pero comprender los mundos falsos y ficticios es lo que permite desocultar la verdad.

Unas breves conclusiones sintetizan paso por paso los resultados de la reflexión, que culminan en aquello de que «la novela de Cervantes constituye una obra esencialmente transgresora pero no necesariamente de ruptura» (148).

Si se permite en una reseña la nota personal, y recordando a Machado, yo amé y gusté (creo que no hasta el empacho) la que no hay por qué llamar nueva sofisticada: se trataba de un análisis retórico llevado hasta límites de notable refinamiento. Además, hoy ya es posible valorarlo con superior distancia. Y realmente no estamos ante un libro que pretenda la aplicación de una escolástica, sin más, sino que desde su forma, digamos clásica, consigue nuevos rendimientos. Nos hemos referido en varias ocasiones al concepto de metalepsis y la imagen del cruce, auténticos hilos conductores, que partiendo de la narratología y relacionándose con la relación obra-lector, se amplifican a la crítica de la cultura. Y de esa manera, una y otra vez llega a resultados sugerentes: la verdad desborda al método. En este aspecto, el nexo entre sistema narrativo y presencia latente de lo soterrado pero no completamente eliminado de la España del Seiscientos constituye una verdadera aportación a los estudios cervantinos. De ahí que saludemos la aparición del libro y el valor de su autora.

FERNANDO ROMO FEITO
Universidad de Vigo

AA.VV., *Los rostros de Don Quijote. IV centenario de la publicación de su Primera parte*. Coordinado por Aurora Egido, Zaragoza, Ibercaja. 2004, 160 pp.

El interés de estas conferencias editadas no va a pasar desapercibido en el conjunto de la bibliografía publicada en torno al año 2005, casi imposible de reseñar. Por lo que no pretendo profundizar

en los siete trabajos sobre un tema muy atrayente, enfocado desde diversas perspectivas del saber. Más bien busco dejar constancia del contenido para el lector de la revista que no conozca aún el impreso y desee encontrarse con “Don Quijote, el héroe de las mil caras” (p. 7). La profesora A. Egido destaca en la presentación las facetas más señaladas de “caballero ingenioso, loco y enamorado, que también tuvo trazas de orador y gracioso”.

Principia la publicación un estudio muy clásico sobre la novela cuyo autor fue un autodidacta: “D. Q., ingenioso” (pp. 11-36) del Dr. Guillermo Serés. Parte de las lecturas de autores clásicos para precisar términos como *ingenium*, *naturam*, *ars*, *iudicium*, *furor*, etc., lo que le lleva a escritores medievales, para proseguir con tratadistas del Renacimiento y del Barroco (como Juan Luis Vives, Juan de Valdés, Huarte de San Juan, etc.) y culminar con los estudiosos modernos que han investigado el tema retórico. G. Serés precisa que “C. se cuida mucho de caracterizar a A. Q. como colérico y melancólico, [...]” (p. 15), y en nota recuerda al prof. F. Rico, quien indica que *ingenioso* “es palabra que no se aplica jamás al protagonista en el cuerpo del relato propiamente dicho. [...] Que en definitiva, pues, C. etiquetó a D.Q. como *ingenioso* no cabe dudarle; que desde el principio lo concibiera como tal, y que por tanto fuera dibujándolo en conformidad con el paradigma correspondiente, yo me atrevería a negarlo”.

Sigue “D. Q., loco. Idea de la locura en C.” (pp.39-50) por el prof. Carlos Castilla del Pino, que en esta ocasión se acerca al texto del Q. con la indicación de que ni en tal novela, ni en *El licenciado Vidriera*, el *megatema* de las dos obras literarias sea la locura, a pesar de las 78 referencias a ella y las 89 a “loco” (en el Q.). Asienta su tesis en que una de las interpretaciones del Q. defiende que se trata de “una filosofía del hombre” (p.40). De ahí que la historia es una visión moral de la vida, al desarrollar algo más que las

aventuras cuya finalidad literaria por C. fue la burla de los libros de caballerías. Fiel a su teoría, el conferenciante considera que la locura en los escritos cervantinos no tiene un sentido médico de padecer tal mal, surgido de donde venga (no hay clínica posible de tales entes de ficción). El prof. Castilla del Pino estudia las diferencias entre *imaginación* y *fantasía*, palabras que, naturalmente, el *Diccionario de la Real Academia Española* (22ª edición) no las define con precisión (no se trata de un diccionario científico). En fin, de tan sugestiva exposición podemos terminar con estas palabras del final: “La locura en el ser humano no es la mayor de las desgracias. La mayor es la que le lleva a la propia locura” (p. 50). Menos mal que el singular personaje de A. Q. fascinó a C. para desarrollarlo fuera de su mente, y quien fuese Alonso Fernández de Avellaneda colaboró, sin pretenderlo, a culminar un sueño de C.

“D.Q., caballero” (pp. 53-71) es el siguiente tema de la profesora María del Carmen Marín Pina, quien sintetiza cómo diversos escritores de libros de caballerías, al redactar sus obras, van variando el concepto de la caballería en sus relatos fantásticos. Pero el que sea “andante” su misión en la imaginación de A. Q., es el sema que lo diferencia de otros caballeros anteriores, además del contexto histórico en que lo desarrolla C. para propiciar la sátira. También precisa que C. elige la caballería propia de la corte del rey Arturo (pp. 57, 64 y 65). María del Carmen Marín resume lo que C. aporta literariamente, como una novedad en su tiempo, a las obras que parodia: “Ya no se trata de devolver a la vieja institución su antiguo esplendor dentro de una lejana sociedad caballeresca a través del héroe titular del libro, sino de rehabilitarla en una sociedad moderna, en la que la caballería es cosa del pasado y, como demuestra C., resucitarla para reformar la sociedad, empeño de locos” (p.68). Y este tema tan literario nos devuelve a “D. Q., loco”.

“D. Q., enfermo de amores” (pp. 75-95) es igualmente un muy documentado recorrido por el texto, y sus precedentes, de la profesora Aurora Egido. Señala Egido la lectura por C. del *Examen de ingenios para las ciencias* (como ya demostró Guillermo Serés) de Juan Huarte de San Juan. Es decir, la enfermedad del amor en la literatura, junto a la melancolía, y su consideración médica, para demostrar que “la verdadera enfermedad o locura de D. Q. no es amorosa, sino literaria al nacer de la lectura de los libros de caballería” (p. 94). Es hermosa la aseveración de que “Por eso los libros, como los caballeros enamorados, sólo les espera un punto final que les dé sentido y fama”. De donde el libro, como conjunto de signos, puede ser fantasía o imaginación nuestra: todo depende del estado mental del lector.

Menos importante parece (mas no lo es, ni mucho menos) el tema de “D. Q., orador” (pp. 99-115), a cargo del Dr. José Enrique Laplana, quien examina el texto cervantino desde esta perspectiva, así como del parecer de estudiosos clásicos y modernos, como Martín de Riquer y Ángel Rosenblat. La pregunta que da origen al tema de la conferencia es si se puede considerar a D. Q. orador. Entre los tratadistas de la época cervantina tiene en cuenta al predicador de Felipe II don Francisco Terrones del Caño y su *Introducción de predicadores*, obra póstuma¹. Concluye su estudio con la afirmación de que C. elige para el Caballero de la Triste Figura su inequívoco sentir: “Ni con las armas ni con las palabras vence el caballero, tan desdichado andante como orador. Terca es la realidad” (p.113).

1. Laplana Gil cita por la edición de Clásicos Castellanos. Hay unas *Obras completas* de Terrones por Fº Javier Fuentes Fernández. León. Universidad. Colección Humanistas Españoles, nº 22. 2001, 640 pp. I.S.B.N. 84-7719-976-0.

La penúltima colaboración es “D.Q., gracioso” (pp. 119-134) del hispanista Agustín Redondo, muy precisa al constituir la sobre tres aspectos: “D.Q., figura graciosa; D.Q., loco gracioso sin saberlo; D. Q., caballero gracioso a sabiendas” (p.126). Previamente analiza el término *gracioso* en la actualidad (DRAE) y en el *Tesoro* de Covarrubias, además de los sentidos de *loco* y *ridículo* en la literatura de la época. Señala que C. en el *Q.* busca la ambigüedad “del doble sentido de *loco* como gracioso” en el supuesto caballero. Y de los tres aspectos señalados antes, el tercero (el caballero gracioso a sabiendas) es el que en menos ocasiones se encuentra en el relato, algo comprensible.

Cierra el conjunto de conferencias “La imagen de D.Q. en el cine” (pp.137-158) de Alberto Sánchez Millán, crítico y escritor cinematográfico (incluye asimismo la TV.). El autor resume cual es la cultura iconográfica de la novela y estudia cómo ha desarrollado el celuloide las aventuras, visualizándolas en las escenas elegidas. Incluso en lo que sólo son proyectos no realizados. En la iconografía de los dos protagonistas Sánchez Millán comenta que directores y guionistas han sido fieles a los arquetipos literarios y sus actitudes ante la vida. Añade que los cineastas han heredado toda la iconografía anterior a las prensas, es decir, perdura lo más básico en la forma (las imágenes que les inspira el relato literario), con lo cual el público contemporáneo poco lector de la novela puede identificar la historia a través de las imágenes. Sí en cambio hay variadas interpretaciones del retrato quijotesco: loco, apasionado, caballeresco, enamorado, soñador, justiciero, idealista, orador, gracioso, defensor de las mujeres, arrogante, altanero, peligroso, etc. (p. 141). Destaca la preferencia por la visión posromántica en la interpretación de los episodios, ya que los primeros metros de película, hoy perdidos, son de 1898, de un solo cuadro. Luego vienen los comen-

tarios a los films, series de TV., proyectos nunca realizados, etc., que el crítico cree necesarios comentar como más destacados en la aportación internacional.

El breve impreso se adorna con la reproducción de varias fotografías de películas y grabados de la novela.

JOSÉ CARLOS DE TORRES

EDWARD H. FRIEDMAN, *Cervantes in the Middle. Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Serie Documentación Cervantina, 26. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006. 327 págs.

Los argumentos que se explanan en *Cervantes in the Middle* resultan tan novedosos como esclarecedores, por cuanto abordan las relaciones entre el *Quijote* y otras novelas españolas desde un proceder sometido siempre a una gran meticulosidad filológica. Han corrido ríos de tinta en torno a la pertenencia (o la exclusión) de ciertas obras cervantinas del canon picaresco, mas apenas se habían estudiado las marcas de rango estético que demuestran que Cervantes empleó propiedades novelísticas apreciables en la picaresca. Este es el primer gran logro de Friedman: si Lázaro Carreter demostró que el género picaresco cuaja cuando Mateo Alemán recrea y emula el *Lazarillo* en el *Guzmán*, Friedman nos enseña que la novela moderna cristaliza cuando Cervantes explota, hasta las últimas consecuencias, las posibilidades que la dicotomía realismo-idealismo, presente en la picaresca anterior a 1605, ofrece a la ficción. Y tras emerger del mare mágnam literario anterior al siglo XVII, el canon novelístico cervantino repercutió en los novelistas más importantes en lengua española. *Cervantes in the Middle* analiza con todo lujo de detalles el modo en que Galdós y Unamuno emularon a Cervantes. De esta suerte, Friedman traza la evo-

lución de la novelística española más preocupada por el realismo como marca genérica, que se inicia en el *Lazarillo*, se asienta poderosamente en el *Quijote* y que, convertido ya en marchamo cervantino, resuena nítidamente en Galdós y en Unamuno. *Cervantes in the Middle* se estructura en una amplia introducción y cuatro capítulos. El primero trata el *Lazarillo*; el segundo, *El amigo Manso*; el tercero *Amor y pedagogía*, y el cuarto, *Niebla*.

El primer capítulo, de título “The Picaresque, *Don Quijote*, and the Design of the Novel”, explica la gestación de la novela en los textos picarescos y en el *Quijote*. Friedman se centra en el *Lazarillo*, mas desmenuza también los entresijos del *Guzmán* y el *Buscón*. El *Quijote*, como realidad artística, constituye una reacción a formas artísticas anteriores, por cuanto en el *Quijote* trata Cervantes de trascender las formas literarias precedentes. De esta suerte, Friedman reconoce en la novela cervantina la antítesis al idealismo propio de la prosa de ficción que le antecede. Esto mismo se había logrado ya en la novela picaresca, en *La Celestina* y en las novelas cortas italianas. En este capítulo, Friedman demuestra que Cervantes vio en el *Lazarillo*, así como en otras novelas picarescas, el modelo narrativo con que formar la perspectiva narratológica del *Quijote*. Los rasgos de la picaresca que más hondamente impregnaron el *Quijote* son el realismo y la calidad metaficcional. La ironía determina la voz de Lázaro, el narrador de su vida. Esta ironía deriva en sátira, por cuanto sirve para criticar la sociedad contemporánea, y da en la parodia literaria, puesto que se opone diametralmente al idealismo que había sojuzgado la ficción literaria. En lo literario, el autor anónimo logra con creces subvertir cuantos recursos literarios se daban entonces por descontado; como se explica en este libro en el *Lazarillo* se desafía e invierte la tradición literaria. Partiendo de todo

ello, Friedman enumera hasta doce coincidencias entre el *Lazarillo* y el *Quijote* que atestiguan la continuación en la novela de Cervantes del modelo novelesco gestado por el autor anónimo. Estas coincidencias son: 1) la relevancia del lector implícito, 2) el anuncio, en el prólogo, de la intención del texto, 3) la dialéctica autor-lector, 4) la metaficción, 5) la estructura (en muchos puntos) dual, 6) la variedad de puntos de vista, 7) la presentación de la historia como verdad, aunque de modo ambiguo, 8) el tratamiento de la cuestión de la autoría, 9) el ejercicio de la escritura como función vital, 10) el realismo, 11) el carácter vital de la narración, y 12) el ánimo satírico y paródico. Además de presentar un modelo literario realista y antitético al idealismo, en el *Lazarillo* late asimismo la metaficción como valor literario. Explica Friedman en la introducción a *Cervantes in the Middle* que, en el terreno pictórico, Velázquez sitúa la figura del pintor (i.e. a él mismo) en su obra, especialmente en *Las meninas*, donde ocupa un espacio preeminente. De modo similar, el autor es, en el texto anónimo de 1554, el personaje protagonista de su obra, por ser una autobiografía sin otra indicación autorial más que el nombre del epónimo protagonista. La metaficción adquiere una relevancia aun mayor en la Segunda Parte del *Guzmán*, dada la necesidad de resolver el problema planteado por el apócrifo de Sayavedra, dilema idéntico al que incumbiría a Cervantes en la redacción de la Segunda Parte del *Quijote*. La reacción ante Sayavedra y Avellaneda constituye, explica Friedman, la conjunción de lo metaficcional con lo real. En el *Guzmán*, a ello debe añadirse la recurrente confusión entre narrador y autor evidenciada, desde la Primera Parte, en las digresiones moralizantes. En este primer capítulo, la explicación del punto de vista autorial en el *Guzmán* se complementa con un análisis detallado de *La pícaro Justina* y, sobre todo, del *Buscón*.

El segundo capítulo, “The Metafictional Imperative: Realism and the Case of *El amigo Manso*”, demuestra cómo la metaficcionalidad, según se desarrolló en la picaresca y en Cervantes, se trasvasa a *El amigo Manso* de Galdós. En el *Quijote*, Cervantes se desvía del idealismo; en *El amigo Manso*, Galdós sigue las convenciones del realismo europeo, mas lo renueva al privilegiar la conciencia autorial que prelude el modernismo. El protagonista de la novela de Galdós comparte con don Quijote su disociación del mundo que le rodea y recrea la ironía propia de la picaresca. Explica Friedman que en *El amigo Manso* el marco metaficcional propicia una trasgresión del realismo definidor de la novela realista. Y esta novela ocupa un lugar señero en la producción de Galdós, por cuanto es posterior a las novelas de tesis y anterior a otras como *Fortunata y Jacinta*, de la cual ha destacado la crítica su espiritualismo, y *Misericordia*, cuyo desenlace se ajusta al idealismo naturalista. *El amigo Manso* fue escrita en una época en que el autor leyó atentamente la obra de Zola; así las cosas, la historia de Manso difiere de otras obras galdosianas de ese periodo, tal que *La desheredada*, *El doctor Centeno* o *La de Bringas*, en que el naturalismo se encuentra constreñido por la conciencia estética del autor, la sátira y el subjetivismo irónico. En comparación con el *Lazarillo*, el *Quijote* y *Niebla*, *El amigo Manso* experimenta con la focalización hasta lograr una resonancia polifónica en la voz narradora. Siguiendo a los autores de novelas picaresca y a Cervantes, Galdós casa la metaficción con el realismo de modo que instaure con rotundidad la concepción de la novela como una índole de narración ficticia en la cual el realismo se supedita a la subjetividad del autor.

Amor y pedagogía es el primer avatar en la progresión cervantina de la obra de Unamuno. El capítulo “The Birth of the Nivola and the Rebirth of the Novel: *Amor y pedagogía*” presenta esta novela

unamuniana como la génesis de su teoría de la novela, que culmina en *Niebla*. Efectivamente, el Unamuno que, en 1902, publica *Amor y pedagogía* es muy distinto del Unamuno autor de *Paz en la guerra* (1897): en *Amor y pedagogía* trata de redefinir su concepción de la novela como género a imagen y semejanza del *Quijote*. Mientras que Cervantes había tratado de distanciar su prosa del idealismo para llegar al realismo, Unamuno pretende en *Amor y pedagogía* separarse del realismo propio de la novela decimonónica. Aun cuando la novela de Unamuno es una suerte de crónica, se aleja de la ficción con el propósito de tratar una serie de cuestiones de índole existencial. Al igual que en el *Quijote*, en *Amor y pedagogía* rebulle la oposición a un orden anterior y establecido; sin embargo, tanto Cervantes como Unamuno integran, en lugar de destruir, los modelos anteriores mediante el uso de la mimesis y la meta-ficción.

Es de toda justicia asignar a *Niebla* un lugar privilegiado en la producción novelesca de Unamuno y en la historia de la literatura española. En varios estudios se había apuntado la deuda de *Niebla* con el *Quijote*. En el capítulo “Quixotic Inscription: *Niebla* and the Theory of the Novel”, Friedman explica, con mucho tacto y sobrado tino, cómo Unamuno depura el concepto *nivola* desde parámetros esencialmente cervantinos. Sobre todas las cosas, Friedman argumenta que Unamuno, obsesionado con las capacidades literarias de Cervantes, tal como se plasman en el *Quijote*, emplea en *Niebla* el método literario cervantino, esto es, la transposición de un extremo del *continuum* idealismo-realismo por el otro. En el *Quijote* se pasa del idealismo al realismo; en *Niebla*, por el contrario, Unamuno rechaza el realismo en favor del idealismo. El cervantismo, explica Friedman, impregna *Niebla* por completo. *Amor y pedagogía* establece la ruptura con el realismo; *Vida de don Quijote y Sancho*

pretende ser una interpretación del *Quijote*, y *Niebla* se conforma como la síntesis unamuniana de novelar en función de la meta-ficción cervantina. Friedman explica la deuda de Unamuno por medio de una analogía: el *Quijote* es a *Niebla* lo que *Las meninas* de Velázquez es a *Las meninas* de Picasso: un modelo determinante en la concepción y la ejecución artística. Así, *Niebla* recrea imágenes y recursos del *Quijote*, especialmente la medida de la meta-ficción y el hacer tabla rasa de la tradición literaria vigente. Friedman desarrolla con sumo cuidado la cuestión de los prólogos en *Niebla* y de la presencia del autor como personaje. Repara asimismo el crítico norteamericano en el tratamiento de la realidad y presenta el pasaje en que Augusto proclama angustiado que “yo ya no soy yo” como ejemplo de lo efímero de la realidad, que después aparece en la entrevista del autor con su protagonista. El *Quijote* contraría la prosa idealista; *Niebla* revierte la prosa realista y naturalista. Al igual que Cervantes, Unamuno se esmera en romper cuantas normas novelescas puede. Junto a la meta-ficción y la innovación cervantinas, se observa la huella del *Quijote* en diversos aspectos de *Niebla*. A lo largo de *Cervantes in the Middle* se toca la cuestión de la risa en el *Quijote*. Friedman subraya con gran acierto cómo en *Niebla*, al igual que en la novela de Cervantes, la risa se concibe como una suerte de preparación para la tragedia. Eugenia es una Dulcinea, pues representa el ideal del cual Augusto se enamora. Víctor Gotí es un Cide Hamete, pues se establece como un autor que complementa de uno u otro modo al verdadero autor. Augusto es una suerte de quijote, que se enamora de un ideal que no existe y que vive, siente y padece en un mundo cuya realidad se escapa a su entendimiento.

El mérito del Profesor Friedman no es parco. En *Cervantes in the Middle* se explica y se demuestra con sobrada meticulosidad la relevancia que a las novelas pi-

carescas, a Cervantes, a Galdós y a Unamuno corresponde en el desarrollo de la novela española e universal. A diferencia de muchos otros, Friedman ha sabido reconocer en el *Quijote* unos antecedentes novelísticos que incidieron y condicionaron el novelar de Cervantes. El *Quijote* no es principio ni tampoco es fin, sino que debe reconocerse como una trabazón de extraordinario alcance, pues en esta novela se cimienta la estructura novelística que el autor del *Lazarillo* había levantado y sobre ella asientan sus bases dos maestros del renacimiento de la novela española. Friedman emparenta así a cuatro de los mayores novelistas españoles y expone, en esta monografía, una aportación magistral e inestimable al entendimiento de la picaresca, Cervantes, Galdós, Unamuno así como de la novela española y universal.

J. A. G. ARDILA

IGNACIO ARELLANO, coord., *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007, 608 pp.

La obra literaria de Cervantes constituye en su conjunto un extraordinario corpus que ha llevado a su autor a la consideración del escritor español más importante de todos los tiempos; sus textos, dentro de una actualidad cervantina permanente desde hace más de cuatrocientos años, han servido –todavía hoy también– como modelo, fuente o inspiración para muchos escritores: se han realizado imitaciones, parodiado sus textos, intentado continuar otros de los que el propio autor anunciaba una segunda parte, se han escrito obras para hacerlas pasar por auténticas cervantinas... En este sentido, el teatro se muestra como una de las mejores piedras de toque para conocer el alcance de la recepción del *Quijote* y de su influencia a lo largo del tiempo.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha ha proporcionado al teatro un conjunto considerable de tipos y temas: “Es interesante –señala a este respecto Juan Antonio Tamayo– observar la fecundidad de la herencia del sin par hidalgo manchego en el teatro. Los admiradores e imitadores de Cervantes temieron más luchar con el recuerdo de su prosa inimitable en el campo del relato novelesco que aprovecharse de los personajes y situaciones por él creados para darlos forma escénica; así, han sido mucho más abundantes las imitaciones cervantinas en el teatro que en la novela, por lo que se refiere a los temas; en cambio, tiene mucha más importancia la influencia cervantina en el campo del relato en prosa por lo que respecta a la técnica” (Juan Antonio Tamayo, “Una obra cervantina de Bécquer”, *Anales Cervantinos*, I, 1951, p. 300). Entre otras razones, la propia organización estructural del texto cervantino hace difícil que se escriban obras teatrales que abarquen la totalidad del *Quijote*. Ha habido algunos intentos en este sentido, como *Don Quijote de la Mancha* (1905), comedia lírica de Eduardo Barriobero y música de Teodoro San José, mas con poca fortuna. En efecto, la propia estructura del *Quijote* influye decisivamente en esta cuestión: siguiendo la terminología de Sklovski, Cesare Segre ha definido el texto cervantino como una novela ensartada que se interrumpe por medio de una serie de interpolaciones narrativas, algunas de ellas completamente ajenas a la trama principal. Tales intercalaciones actúan como cortes verticales en la horizontalidad seriada de las aventuras de don Quijote y Sancho. Las modalidades de inserción varían: desde el recurso al “manuscrito encontrado”, en el caso de la *Novela del curioso impertinente*, I, 33-35; o la narración por parte del protagonista principal del propio relato en la historia del capitán cautivo, I, 39-41, y en las de Cardenio, I, 24 y 27, y Dorotea, I, 28; o a través de un narrador no protagonista, v.

g. la historia de la pastora Marcela, I, 12-13 (Cesare Segre, "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*", *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona: Planeta, 1976, pp. 185-218). Tal técnica de episodios intercalados en serie se presta mejor a desarrollar escénicamente algunos de ellos, lo que explica que sea éste, precisamente, el tipo de adaptación escénica más habitual. En este sentido, es interesante recordar que las dos primeras traducciones que se hacen al francés de textos cervantinos son la *Novela del curioso impertinente* (1608) y la historia del pastor Grisóstomo (1609), desarrollados a lo largo de varios capítulos de la primera parte. De este modo, es posible enumerar una serie de módulos o ejes temáticos en torno a los cuales se van a escribir imitaciones escénicas: *Novela del curioso impertinente*, probablemente el episodio más veces adaptado al teatro; episodio de las bodas de Camacho, especialmente frecuentado en el siglo XVIII; sucesos ocurridos en la venta con los amores de Dorotea, don Fernando, Luscinda y Cardenio; burlas de que son objeto don Quijote y Sancho en la venta. Otros episodios también escenificados posteriormente, pero en número muy inferior son los siguientes: sucesos en la casa de los duques; episodio de los molinos de viento; la historia de Roque Guinart; encuentro con el caballero del bosque; carro de las cortes de la muerte. Asimismo, la figura de Sancho y sus hechos, han constituido tema predilectos para los entremesistas: sus juicios salomónicos, sus aventuras como gobernador de la ínsula Barataria, etc. (véase Robert M. Flores sobre Sancho Panza *Sancho Panza Through 375 Years of Continuations, Imitations and Criticism, 1605-1980*, Newark, DE: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1982).

El número de recreaciones teatrales es muy abundante: ya en 1947 Felipe Pérez Capo registró 290 obras, a las que ha de sumarse un número no fácil de

cuantificar gracias a investigaciones más recientes (véanse por ejemplo, José Montero Reguera, "Imitaciones de obras cervantinas en el teatro español del siglo XVIII", *Actas del tercer coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 119-129; Luciano García Lorenzo, "Un sainete atribuido a Gaspar Zavala y Zamora: *Sancho Panza en la Ínsula*", VV. AA., *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid: CSIC, 1996, pp. 407-416; Agapita Jurado, *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (Siglo XVII)*, Kassel: Reichenberger, 2005). A estas aportaciones documentales ha acompañado un nutrido número de análisis eruditos y filológicos: desde las páginas que dedicaron Emilio Cotarelo y Mori en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *Imitaciones castellanas del "Quijote"* (Madrid: Ducazcal, 1900), y Francisco de A. Icaza en su libro *El "Quijote" durante tres siglos* (Madrid: Fortanet, 1918), hasta las más recientes de Gregorio Torres Nebrera ("*Don Quijote* en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de teatro clásico*, 7, 1992, pp. 97-101) y Pilar Vega ("Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del *Quijote*. Iª y 2ª parte", *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 32 y 33, 2006).

A este denso panorama bibliográfico viene a contribuir oportunamente el volumen coordinado por Ignacio Arellano en el que se editan cinco de las más relevantes adaptaciones teatrales del *Quijote*. Este libro debe considerarse continuación y complemento, sin duda, de la extensa *Silva de varia lección quijotesca. Antología de textos varios* que el mismo editor incluye en el volumen de *Príncipe de Viana* dedicado íntegramente a la novela cervantina (236, 2005). Aquí se encontrarán el *Don Quijote de la Mancha*, de Guillén de Castro; *El carro de la muerte*, de Sinesio Delgado; el *Entremés de las*

aventuras del caballero don Pascual del Rábano (s. XVII); el *Entremés de don Guindo*, de Francisco Bernardo de Quirós; y el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de Francisco Ávila. Todos ellos se han editado pulcramente, con un breve prólogo, a cargo del propio Arellano, Santiago López Navia, Carlos Mata y Celsa Carmen García Valdés.

El volumen que ahora reseño constituye el número XI de la colección cervantina que la editorial Visor ha publicado al calor de los fastos quijotescos de 2005. En esta colección, muy desigual y heterogénea, el volumen editado por Arellano puede ser considerado como una de sus mejores aportaciones: por lo adecuado de la selección, panorámica a través de cuatro siglos, con cinco de los textos más destacables y significativos, representativos de tendencias o épocas literarias; por el propósito divulgador: se trata de reunir en volumen cinco piezas difíciles de conseguir para un lector no necesariamente especializado, anotando sencillamente las palabras, alusiones, etc, que puedan entorpecer la lectura del texto. Finalmente, no se trata de ediciones críticas, pero sí rigurosas, con cotejo en algunos casos de varios testimonios. En definitiva: no hay otra antología de estas características y, por tanto, rellena una laguna importante de los trabajos cervantistas que no corría parejas con la abundante bibliografía crítica publicada sobre el mismo tema.

Tras la presentación de Arellano, la antología sigue un criterio cronológico, empezando por la primera de las adaptaciones teatrales conocidas, la comedia de Guillén de Castro titulada *Comedia de don Quijote de la Mancha*, incluida en la *Primera parte de comedias* del dramaturgo valenciano (Madrid, 1618), pero que parece haber sido escrita un poco antes, quizá en 1610. Aunque con título que podría presumir una adaptación completa de la novela, se dramatiza sólo la historia de Cardenio: el héroe cervantino apenas

aparece, salvo como personaje episódico y, casi siempre, con marcado carácter ridículo. La edición se debe al propio Ignacio Arellano, que tiene en cuenta las principales ediciones previas (antiguas y modernas) e incorpora la bibliografía fundamental sobre la pieza (pp. 22-23).

Se trata de un dramaturgo madrileño, Tirso de Molina, a quien le cupo la realización de “la más gentil imitación que aquel siglo conoció del *Quijote*” (son palabras de Miguel Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid: Editorial Voluntad, 1930, pp. 396-397). El mercedario conocía bien la obra cervantina y la citó en numerosas ocasiones a lo largo de su producción dramática; con *La fingida Arcadia*, aparecida en la tercera parte de sus comedias (Madrid, 1634), da un paso más adelante y escribe una dramatización de la obra cervantina en la que una mujer absorbe en la lectura de la *Arcadia* de Lope de Vega, intenta reproducir la vida de las novelas bucólicas. Se trata de un caso de alucinación literaria común con don Quijote. Precisamente el deseo del hidalgo manchego de convertirse en pastor sugiere a Tirso el núcleo de su obra: “Si en deseos semejantes / te desvaneces, señora, / notable falta hace agora / en nuestra España Cervantes / que a su manchego hazafioso, / loco por caballerías, / le prometió en breves días / hacer legítimo esposo / de otra dama que, perdida / por quimeras pastoriles, / entre Dianas y Giles / rematase seso y vida” (I, 235-246). El propósito de Tirso es una diatriba contra las novelas pastoriles, emparentables con las satirizadas por Cervantes por razones semejantes: “Miren aquí qué provecho / causan libros semejantes; después de muerto Cervantes / la tercera parte ha hecho de don Quijote. ¡Oh, civiles pasatiempos de estos días! / ¡Libros de caballerías / y quimeras pastoriles, / causan estas pesadumbres, / y, asentando escuela el vicio, o destruyen el juicio / o corrompen las costumbres” (II, vv. 1409-1420). Esta pieza de Tirso es la

segunda que se incluye en esta antología, con edición a cargo de Victoriano Roncero.

El siglo XVIII aparece representado por una de sus obras más interesantes, generadora a su vez de acre polémica, y muy representativa del gusto dieciochesco por la enseñanza y reformatión de costumbres: *Las bodas de Camacho el rico*, de Juan Meléndez Valdés, en pulcra edición al cuidado de Carlos Mata. El origen del texto es conocido, como bien recuerda su editor: el concurso que se convocó con motivo de las fiestas llevadas a cabo en Madrid durante 1784 para celebrar la venida del rey a la Corte desde el palacio de la Granja de San Ildefonso con los dos infantes gemelos nacidos el siete de septiembre del año anterior. La comedia de Meléndez Valdés fue premiada (junto a *Los menestrales*, de Cándido María Trigueros), y representada sin éxito en el teatro de la Cruz. Refleja esta comedia muy bien el gusto dieciochesco por este pasaje: se trataba de un episodio cuyo asunto principal, los matrimonios desiguales por interés económico, había sido objeto de críticas por los ilustrados hispanos (v. g., Leandro Fernández de Moratín), en la línea del afán reformista y pedagógico de esa centuria. (Véanse los trabajos de Ceferino Caro, “Amor contra interés, hijos contra padres. *Las Bodas de Camacho* en el siglo XVIII”, *Anales Cervantinos*, XXXVIII, 2006, pp. 165 – 202, y José Montero Reguera, “Imitaciones de obras cervantinas en el teatro español del siglo XVIII”, *Actas del tercer coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 119-129 y “La lectura dieciochesca del *Quijote* en España”, *El Quijote (1605-2005)*, ed. de Rafael Bonilla y Angelina Costa, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006, pp. 83-102).

El siglo XIX aparece representado por una comedia de Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, con números de canto y música a cargo de Asenjo Bar-

bieri. Se estrenó el 23 de abril de 1861, “sin pena ni gloria”, como destacó en 1951 uno de sus biógrafos, José Montero Alonso (*Ventura de la Vega, su vida y su tiempo*, Madrid, 1951, p. 173). No obstante, como señaló Larra en su crítica sobre la primera versión de la comedia (*Don Quijote en Sierra Morena*, 1831), la comedia merece ser celebrada y “no es ocasión de insistir sobre las faltas leves, hijas ellas mismas en gran parte del propio argumento” (p. 462 del libro que reseño). Es, por otra parte, ejemplo interesante de la nueva orientación que sufre el *Quijote* con la llegada del Romanticismo; otra vez con las palabras de Larra: “Con lágrimas de gozo recordamos circunstancia tan feliz; no perdamos las esperanzas de que un pueblo que conserva aún en tan alto grado su antiguo orgullo nacional vuelva a producir héroes y poetas” (p. 455).

Los inicios del siglo XX, con esa emblemática fecha de 1905 para el cervantismo, nos sitúan en un mundo de parodias y modernismo, pero también en un momento en que Cervantes y el *Quijote*, el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, se convierten en iconos y abandonados de las más distintas causas y batallas literarias. La zarzuela *El carro de la muerte*, texto de Sinesio Delgado y música de Tomás Barrera, se estrenó en Madrid el 12 de abril de 1907 y se edita aquí con la pericia y minuciosidad de uno de los mejores conocedores del mundo de las imitaciones y adaptaciones cervantinas, Santiago López Navia, quien enjuicia certeramente el valor de la pieza en el contexto de aquellas las recreaciones.

He aquí, pues, un libro útil y necesario, finamente editado en el que el rigor y la divulgación se unen para ofrecer al lector un amplio muestrario de las adaptaciones del *Quijote* en el teatro español.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad de Vigo

WOOD, Sarah F., *Quixotic Fictions of the USA. 1792-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2005. 295 págs.

Quixotic Fictions of the USA [*Ficciones quijotescas de los Estados Unidos*] se suma a la abundante producción cervantista de estos años y logra distinguirse por una originalidad y un rigor científicos sobresalientes. De un tiempo a esta parte se han publicado varios trabajos acerca de la influencia cervantina en Gran Bretaña, que han puesto de relieve la sobrecogedora admiración que al escritor complutense profesaron autores de la talla de Fielding, Scott, Dickens o Chesterton. En su libro, Wood estudia la suerte que el *Quijote* corrió en los Estados Unidos durante los años posteriores a su independencia. *Quixotic Fictions of the USA* consta de un prefacio, siete capítulos y un epílogo. Los dos primeros capítulos proveen una visión de conjunto, mientras que los cinco restantes analizan otras tantas obras: el capítulo 3 estudia la obra de Hugo Brackenridge, en especial *Modern Chivalry* [*La caballería moderna*]; el cuarto capítulo analiza *The Algerian Captive* [*El cautivo argelino*] de Royall Tyler; el quinto, *Arthur Mervyn* de Charles Brockden Brown; el sexto, *Female Quixotism* [*Quijotismo femenino*] de Tabitha Tenney, y el séptimo, *A History of New York* [*Historia de Nueva York*] de Washington Irving. El epílogo hace las veces de capítulo de conclusiones y apunta las derrotas que siguió la literatura de inspiración cervantina en los Estados Unidos.

En el prefacio ensaya la autora una definición de lo que ella entiende por *Quixotic fiction* [ficción quijotesca], término cardinal por cuanto lo que en este libro se viene a vindicar, con sobrada contundencia y elaborado detallismo, es la existencia en la literatura norteamericana de una corriente literaria deudora, de diversos modos y en distintos grados, de Cervantes. Por *fiction* se entiende en inglés una obra narrativa de ficción —por lo general,

una novela—. De modo que justifique la preferencia del calificativo *quijotesco* sobre *cervantino*, Wood alude a los trabajos de Northrop Frye y Richard Hardack, y explica que aunque el *American Dictionary of the English Language*, en su edición de 1828, estableciese que *quijotesco* es cuanto se inspira en don Quijote (el personaje), debiera considerarse ficción quijotesca toda aquella obra que derive, de una u otra suerte, del *Quijote*. En función de ello, Wood establece que las ficciones quijotescas poseen un protagonista quijotesco y/o una estructura narrativa semejante a la del *Quijote*, esto es (según Wood), aquella que esté dividida en dos partes y que presente: 1) un narrador anónimo similar a Cide Hamete, 2) la recuperación de la cordura del protagonista al final de la obra, 3) estancias en ventas a lo largo del camino, 4) digresiones episódicas y 5) un tono irónico de intención moralizadora. Siguiendo a Diana de Armas Wilson (2000), Wood sugiere asimismo que la ficción quijotesca se caracteriza por amalgamar varias corrientes novelísticas, a saber, la sátira, el sentimentalismo, la literatura burlesca, la pastoril, la morisca y la picaresca. Declara Wood que su definición de ficción quijotesca resulta sencilla, inclusiva y adecuada. Sin embargo, la reformulación del término bien puede propiciar cierto desarreglo dentro de la crítica cervantista. En fechas muy recientes, R. Paulson (1998), Brean Hammond (1998) y J. A. G. Ardila (2001, 2006) han argumentado la conveniencia de distinguir entre *quixotic fiction* y *Cervantean fiction*. Aunque es hacedero reconocer más categorías cervantinas dentro de la prosa en lengua inglesa, en líneas generales se acepta la existencia, en el caso de la literatura británica, de una *Cervantean fiction* —esto es, de novelas que toman los rasgos novelescos del *Quijote*, como *Tom Jones*, *Roderick Random* o *Humphery Clinker*— y de una *quixotic fiction* —novelas que presentan un personaje protagonista concebido a imagen y

semejanza del hidalgo manchego—. (Algunos textos, como por ejemplo *The Female Quixote* o *Northanger Abbey*, participan de ciertos rasgos formales del *Quijote* a la vez que se valen de un protagonista quijotesco, con lo cual convendría incluirlos en la categoría *Cervantean fiction*). Este distingo permite reconocer en las características novelísticas del *Quijote* el modelo generador de textos novelísticos en lengua inglesa, lo que para la historia de la literatura posee una relevancia mucho mayor que el mero uso de un personaje quijotesco. Aun cuando Wood cita, en otras instancias, del libro de Paulson, no lo tiene en consideración en este punto, como tampoco a Hammond (1998) y a Ardila (2001).

En el capítulo 1, “An ‘Inconsistent Discourse’: Don Quixote in British Letters” [Un “discurso inconsistente”: don Quijote en las letras británicas], se señala la predilección de los lectores estadounidenses de finales del Diecisiete y principios del Dieciocho por la literatura británica y se especifica también que el *Quijote* llegó a los Estados Unidos en traducciones realizadas y publicadas en Gran Bretaña. Por ello, reclama Wood la necesidad de conocer la recepción de la novela cervantina en Gran Bretaña, de modo que se entienda cabalmente su recepción en los Estados Unidos, cometido que desarrolla este primer capítulo. Se subraya aquí la proliferación en Europa de traducciones, adaptaciones teatrales e imitaciones del *Quijote*, así como la aparición en Gran Bretaña durante los siglos XVIII y XIX de una corriente crítica cervantista fascinada por la biografía de Cervantes. El mucho mérito de este capítulo estriba en su (aunque sumario) riguroso comentario de las novelas quijotescas inglesas del Dieciocho y en su vindicación de la paternidad cervantina de las mismas. De otro lado, aclara Wood que *Angelica; or, Quixote in Petticoats* [Angélica; o el Quijote en XX] (1758), una obra teatral anónima escrita en época de la proliferación

de novelas quijotescas, se inspira en el *Quijote*, a pesar de que el autor proclamara haberse concebido a semejanza de *The Female Quixote* (1752), descubrimiento que contribuye a la desmitificación de los supuestos intermediarios intertextuales que algunos críticos han interpuesto entre Cervantes y su descendencia británica. Conviene reconocer asimismo el gran acierto de Wood al matizar que los periodos en que críticos como Staves (1972), Burton (1968) y Ardila (2005) han jalonado la recepción en Gran Bretaña del *Quijote* y de la persona de Cervantes son permeables y que en 1773 Richard Graves reconocía en *The Spiritual Quixote* la percepción eminentemente cómica del *Quijote*, más propia del siglo XVII. Aparte de eso, la autora establece una serie de interesantes diferencias entre los quijotes ingleses y los norteamericanos.

Tras sondear la presencia del *Quijote* en Gran Bretaña, el capítulo 2, “Transatlantic Cervantics: Don Quixote in the New Republic” [Cervantismo transatlántico: don Quijote en la nueva república] dilucida el efecto general que la novela de Cervantes causó en los recién emancipados Estados Unidos. (*Transatlantic* es un término crítico, forjado en el Dieciocho pero muy a la boga actualmente entre los anglistas británicos, que se refiere al estudio de obras literarias del continente americano que, de algún modo, guardan una relación directa con Europa). Este quizá sea el capítulo más sugestivo de *Quixotic Fictions of the USA*, por cuanto indaga pormenorizadamente en la recepción del *Quijote* en los Estados Unidos. Además de lograrse una amplia visión de conjunto, la huella cervantina se demuestra sorprendentemente honda. Wood presenta *Bombo’s Pilgrimage to Mecca* [La peregrinación de Bombo a La Meca] (1770) de Brackenridge como la primera ficción quijotesca de los Estados Unidos, a partir de la cual reseña los ejemplos de esta corriente literaria y nombra textos en que

aparecen referencias a don Quijote, v.g. el drama inconcluso *The Spy* [El espía] (1778) de Philip Freneau y *The Pilot* [El piloto] (1824) de James Fenimore Cooper. Especial interés revisten los párrafos que presentan a John Adams y a Thomas Jefferson como el don Quijote y el Sancho (respectivamente) de la política estadounidense de la época. Concluye Wood que, en los primeros años de la república norteamericana, el hidalgo manchego sirvió a políticos de uno y otro signo para criticar y caricaturizar a sus oponentes. En el último apartado de este capítulo se resalta asimismo la gran popularidad del *Quijote* entre los lectores estadounidenses. Sirvan como ejemplo George Washington, cuya biblioteca particular albergaba dos ediciones, la primera de las cuales compró el mismo día que ratificó la Constitución de los Estados Unidos, y la Universidad de Yale, que incluyó la novela de Cervantes en la lista de lecturas obligatorias para todos sus estudiantes.

Los capítulos subsiguientes comensuran el cervantismo de las obras más propinicias al *Quijote*. El primero de estos estudia la obra de Brackenridge, especialmente *Modern Chivalry: Containing the Adventures of Captain John Farrago, and Teague O'Regan, his Servant* [La caballería moderna: con las aventuras del capitán John Farrago y su criado Teague O'Regan] (1792-1815). Wood comienza estableciendo paralelismos entre el poema "The Cave of Vanhest" [la cueva de Vanhest], de Blackenridge, y la cueva de Montesinos. A creer de Wood, este poema prelude el cervantismo de *Modern Chivalry*, novela cuyo protagonista recrea los ímpetus bienhechores de don Quijote y en la cual se presenta el quijotismo como imagen literaria del republicanismo estadounidense.

El capítulo cuarto se centra en *The Algerine Captive; or, The Life and Adventures of Doctor Updike Underhill* [El cautivo argelino, o la vida y aventuras del doctor Updike Underhill] (1797) de Royall

Tyler, autor de una adaptación teatral del gobierno de Sancho, titulada *The Island of Barrataria* [sic]. *A Farce in Three Acts* [La isla de Barataria. Farsa en tres actos] (1808-15). *The Algerine Captive* combina la comedia épica con el tema del cautiverio en el norte de África. Wood relaciona el espíritu aventurero don Quijote con el de Updike Underhill, personaje obsesionado por la lectura de obras literarias griegas y latinas, cuyos anacrónicos valores sociales dictan su comportamiento. Aun cuando *The Algerine Captive* es heredera de las narraciones sobre prisioneros en el norte de África publicadas en los Estados Unidos a finales del siglo XVIII y principios del XIX, Wood llama la atención sobre el cautiverio de Cervantes en Argelia y reconoce un posible antecedente cervantino en *Slaves in Algiers* [Esclavos en Argelia] (1794) de Susana Rowson, obra teatral basada, en parte, en el episodio del Capitán cautivo.

El capítulo quinto explica cómo el quijotismo del protagonista de *Arthur Mervyn* (1799-1800) de Brown reside en su empeño por enarbolar una moral anticuada en una sociedad moderna de valores tornadizos. A pesar de que Brown no nombra ni a Cervantes ni a don Quijote en su novela, Wood la proclama uno de los más claros ejemplos de ficción quijotesca, toda vez que Mervyn, como don Quijote, es un idealista que muchos toman por demente, un misántropo peripatético que abandona su hacienda para echarse a los caminos a enderezar entuertos. En lo narrativo, el cervantismo de *Arthur Mervyn* reside en su tono irónico y en sus digresiones episódicas, apunta Wood, para quien esta novela es una réplica cervantina a los cambios morales del periodo postcolonial.

El capítulo sexto se ocupa de una de las ficciones quijotescas norteamericanas más notorias y estudiadas: *Female Quixotism: Exhibited in the Romantic Opinions and Extravagant Adventures of Dorcasina Sheldon* [Quijotismo fe-

menino: según se expone en los románticos pareceres y las extravagantes aventuras de Dorcasina Sheldon] (1801) de Tenney. Frente a las diversas interpretaciones que la crítica anterior ha esbozado, algunas muy superficiales, con respecto a la novela de Tenney, Wood explica el modo en que *Female Quixotism* constituye una sátira del idealismo latente en el alborear de la historia de los Estados Unidos. En este capítulo se compara *Female Quixotism* a otras obras de protagonista quijotesca —*The Life of Harriot Stewart* de Lennox, *Northanger Abbey* de Austen, el anónimo teatral *Angelica; or, Quixote in Petticoats* y *Emma Courtney* de Hays—. No obstante las diferencias que median entre la novela de Tenney y estos otros ejemplos de ficción quijotesca, Wood considera que *Female Quixotism* se presta a dos lecturas bien distintas la una de la otra: de una parte se puede leer como una suerte de sátira urdida por medio de Dorcasina, personaje obsesionado por las caducas novelas sentimentales; de otra, se percibe el sufrimiento de la protagonista, quien rechaza el ideal contemporáneo de mujer y, por ello, representa el anhelo femenino de individualización. En esto, la novela de Tenney difiere de otros ejemplos de ficción quijotesca protagonizados por personajes femeninos.

El capítulo séptimo estudia *A History of New York, From the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty* [Historia de Nueva York, desde el principio del mundo hasta el fin de la dinastía holandesa] de Irving (1809), texto que, como argumenta Wood, comporta una doble actitud hacia el pasado y, de este modo, cuestiona el papel de los padres de la república estadounidense. Habiendo advertido que *A History of New York* copia las principales características del *Quijote* según las percibió Anthony Close (1978), Wood argumenta que la obra de Irving satiriza a los primeros historiadores norteamericanos.

El epílogo, titulado “Coda: Romantic Quixotes and Reconstructed Knights” [Coda: quijotes románticos y caballeros reconstruidos], parte de los textos analizados y comenta obras posteriores a ellos que continúan la línea cervantina en la literatura norteamericana: *Huckleberry Finn* y *Moby Dick*, entre las más memorables.

En las primeras páginas de *Quixotic Fictions of the USA*, la autora señala la notoriedad de Cervantes entre los literatos estadounidenses de finales del Ochocientos y principios del Novecientos, que percibían en el *Quijote* un texto emblemático para satirizar la doble conciencia de la época. Pero, sobre todo, Wood reconoce en las obras analizadas un género literario latente que abogaba por que se forjase una identidad cultural americana. Y este es el mayor logro de *Quixotic Fictions of the USA*: enseñarnos, tras un meticuloso examen de las obras y de sus contextos literario, cultural e histórico, que, entre 1792 y 1815, los Estados Unidos conocieron y admiraron a Cervantes, que esa bienquerencia propició que se compusiera una serie de obras inspiradas en el *Quijote*, cuyas coincidencias en el tiempo y el espacio justifican su categoría de género. Por valerse del recurso del protagonista quijotesco en lugar de en las características novelísticas del *Quijote*, este género coincide con las ficciones quijotescas de Gran Bretaña y difiere de las ficciones cervantinas. Además de legarnos un completísimo estudio de las novelas cervantinas que analiza, Wood insinúa asimismo, en la coda, la relevancia y el interés que novelas posteriores guardan para el cervantismo.

J. A. G. ARDILA

MONTERO PADILLA, JOSÉ y JOSÉ MONTERO REGUERA, *Luis Astrana Marín, fundador de la Sociedad Cervantina. Los trabajos y los días de un cervantista*

solitario. Colección Atalaya. Cuenca. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 2006

El nombre de Luis Astrana Marín (1889-1959) no es desconocido para quienes alguna vez han investigado seriamente la vida y obra de Cervantes. Si bien es cierto que durante las últimas décadas no se le ha nombrado con particular reconocimiento entre los “escritores en el Purgatorio” lo ubican los autores de este libro, recogiendo una expresión de Sainz de Robles (pág. 13) todo aquel que haya debido navegar entre los textos cervantinos se ha encontrado repetidamente con la obra del ilustre conense.

El breve libro que sobre Astrana han escrito José Montero Padilla y José Montero Reguera y ha publicado la Diputación Provincial de Cuenca dentro de su Colección Atalaya se propone dar al lector una visión integral de la vida y obra de este insigne crítico e investigador, ofreciendo un panorama que incluye tanto sus aciertos y aportes, como las carencias y limitaciones que puede encontrarse en su vasta obra.

El libro comienza con una reseña biográfica en la que vemos que ya desde su juventud Astrana Marín demostró una “capacidad para la crítica más dura” (pág. 39) una discusión con el magistral de la catedral de Cuenca le costó la salida del Seminario de aquella ciudad, en el que estudiaba por decisión de su familia (pág. 35). Esta capacidad, que habría de conservar y afinar durante el resto de su vida, nos queda en evidencia conforme los autores van citando varios de los más sonados casos de polémicas sostenidas por Astrana con diferentes personajes del mundo literario y periodístico de su tiempo, inclusive ¿especialmente? con los más consagrados, actitud que le valió la enemistad (o cuando menos, la inquina) de muchos escritores, dando paso a la imagen algo tremebunda que de él circula hasta el día de hoy, como personaje “intratable y avinagrado” (pág. 57).

Sin embargo señalan, al hablar de esta vocación crítica, que “a menudo Astrana tenía razón” (pág. 57), como demostró tempranamente con la publicación de *El libro de los plagios*, en el que reunió los plagios literarios que había descubierto, acompañados de durísimos comentarios. Y era precisamente esa destemplanza en la crítica ¿más que la crítica propiamente tal? la que lo perdía (pág. 57).

Otra obra suya, *Gente, gentecilla y gentuza* el título es ya todo un programa bélico, publicada en 1922, desató sobre el autor el fuego cerrado de las baterías de todos cuantos se vieron afectados por sus páginas, que no fueron pocos.

Pero no todo fueron críticas en la obra de Astrana Marín, pues como se evidencia en los comentarios escritos a propósito de la obra del entonces joven Ramón Gómez de la Serna, estuvo abierto a géneros novedosos, como el de la greguería, al que dedica palabras de simpatía y elogio. Pese al relieve que Astrana logró durante su vida llegó a ser mencionado como posible académico durante los primeros años de la República y a la notable importancia de sus investigaciones, su vida transcurrió modestamente y hasta con períodos de angustiante penuria. Encontramos así al Astrana laborioso y entregado a su trabajo pese a todas las dificultades, a pesar de todos los contratiempos y limitaciones, viéndose el sabio erudito obligado a trabajar a veces en la cocina de su casa, por ser la habitación más caldeada de que disponía. Alcanza entonces nuestro personaje la altura de aquellos silenciosos titanes cuya monumental obra se va desarrollando huérfana del reconocimiento que merece, y cuya constancia se explica sólo por una intensa y sincera vocación.

Esta obra se extiende por varios registros, desde el narrativo hasta el crítico, pero fue sobre todo en el de la investigación donde sobresalió Astrana Marín. Sus escritos sobre Cervantes y sus traducciones de Shakespeare ocupan un lugar de

honor en la literatura española, tanto por haber constituido esfuerzos pioneros en estos campos como por la cantidad de información que acumuló. Es verdad que esto último ha sido origen de algunas de las más fuertes críticas a su trabajo, por la falta de método ¿lo reconocen los mismos autores del libro (pág. 171)?, pero fue gracias a él que muchos de aquellos datos salieron a la luz, quedando a disposición de los nuevos investigadores, quienes sin embargo a menudo lo omiten entre las fuentes bibliográficas (pág. 171).

Con todo, quizás su obra más duradera ¿al contrario de sus investigaciones, siempre sujetas a revisión? fue la fundación de la Sociedad Cervantina, institución que, con grandes dificultades (debido a la tradicional falta de apoyo oficial a entidades de esta naturaleza), ha sobrevivido a Astrana y continúa desarrollando la labor para la que el sabio conquense la fundó y para la que además dedicó su propia vida.

El libro termina con cinco apéndices: Una bibliografía de las obras publicadas por Astrana Marín, seguida por una interesante recopilación de cinco artículos breves que escribieron sobre él otros tantos hombres de letras, de los cuales nos interesó especialmente aquél en el que Federico Muelas traza una semblanza del investigador poco después de su muerte (pág. 201). Viene a continuación una transcripción de los primeros estatutos de la Sociedad Cervantina (apéndice cuya oportunidad e importancia son a nuestro entender bastante relativas). Sigue otra transcripción, esta vez del Acta N° 29 de la Sociedad Cervantina a propósito de Alcalá de Henares y la Casa de Cervantes (ofreciéndose minuciosa información, como la enumeración de desperfectos urbanos en Alcalá después del término de la Guerra Civil o “Guerra de Liberación” como aparece consignado en el texto original) (pág. 241). Finalmente, una bibliografía sobre Astrana y su obra.

En suma, estamos ante una obra justamente reivindicatoria del mérito y trascendencia de Luis Astrana Marín en las letras castellanas, tanto en su vertiente crítica como en la de editor y traductor. Temido y detestado en vida, con su muerte se tendió un manto de olvido tanto sobre su persona como sobre su legado. Es cierto, como reconocen los propios autores, que Astrana realizó gran parte de su obra con una lamentable falta de sistematización, pero es también verdad que sus trabajos constituyen hoy mismo una rica cantera de la que nuevos investigadores siguen extrayendo las piezas más valiosas.

RAFAEL CABAÑAS ALAMÁN
Saint Louis University,
Campus de Madrid

Chul PARK, (ed.), *Actas del XI coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, 587 pp.

En el año del IV centenario, la Asociación de Cervantistas organizó el “Coloquio Internacional” en Corea, en Seúl, lo que trajo consigo la divulgación de las investigaciones sobre Cervantes y el *Quijote* en Oriente, lo que resultó verdaderamente revelador y acercó dos culturas dispares.

Debido a la cantidad de artículos (un total de cincuenta) creo que es preferible hacer una agrupación por temas y señalar solamente los más importantes. La única división que contempla el volumen tiene en cuenta las cinco ponencias plenarios por un lado, y las cuarenta y cinco ponencias restantes.

Abre el volumen el editor de las *Actas*, Chul Park con un panorama muy complejo sobre “El hispanismo en Corea y la recepción del *Quijote* en Corea”, que se remonta al siglo XVI el primero y a comienzos del XX la segunda. “Don Quijote: cara y cruz de caballero andante”, del

profesor Márquez Villanueva, muestra el ideal caballeresco del siglo XII, llevado a cabo por don Quijote como aventura anticaballeresca, ya que, a pesar de su fidelidad al código, acaba siguiendo un camino peculiar. La tercera ponencia plenaria pertenece a Jean-François Botrel, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, hace un recorrido por el hispanismo internacional, desde su fundación en 1962, y sus proyecciones de futuro. “La paradójica identidad del morisco Ricote” subraya la contradicción entre su condición de árabe y sus declaraciones, puede que irónicas, de cristiano viejo. Por último, después de una pequeña introducción sobre el Instituto Cervantes en Filipinas, Javier Galván Guijo ofrece un avance de la programación del Instituto para celebrar el IV Centenario.

Un conjunto de artículos se refieren a las relaciones de la literatura coreana y el Quijote, ya sea en comparación (“Estudios comparativos de Kim, Dong Ri y Cervantes” de Juin Lim), ya como literatura infantil (“La imagen distorsionada de don Quijote en la literatura infantil coreana: en torno al problema de adaptación en la traducción” de Cho-Lim Seong), o desde una perspectiva de divergencia cultural (Songjoo Na en “Una aproximación al *Don Quijote* desde el taoísmo –El mundo ideal en *Don Quijote* y en Noja”).

Desde el punto de vista del análisis interno de la obra, varios críticos dedican sus páginas a pasajes de la obra. Algunas de ellas son la vida no narrada de Martines, de la que brinda alguna pista Montero Reguera, o “Del amor y la amistad en la primera parte del *Quijote*: los sonetos de Cardenio y Lotario”, escrito por Carlos Mata Induráin, sobre cuatro composiciones líricas en los capítulos 23, 27 y 34, o también “Las disposiciones de última voluntad de Don Alonso Quijano” de Pedro A. Perlado, que recorre todos los episodios en que don Quijote hace referencia a su testamento, o Christina H. Lee con “El encantamiento de don Quijo-

te en Barcelona” sobre el recibimiento por Antonio Moreno, o “La aventura del retablo de maese Pedro” de Sun-Me Yoon; a procedimientos, tal como “El paréntesis en la primera parte del *Quijote*” de Ana Wu; al personaje principal y sus procesos de locura-cordura “Alonso Quijano, un Quijote «vestido de cuerdo y desnudo de loco»” de Eunhee Kwon.

En este volumen no faltan trabajos sobre fuentes, ya lejanas o contemporáneas al *Quijote*, como Lope de Vega (“Lope de Vega y su *Hermosura de Angélica* en la génesis del *Quijote* (1605)” de Kenji Inamoto), e influencias de Cervantes, así como comparaciones, tal es el caso de Borges (“El mito clásico en la obra de Cervantes y Borges”, por Kyung Won Chung), reconocido enamorado de la obra cervantina.

La interdisciplinariedad es una constante, dinámica, en este tipo de actos. La historiografía, la gastronomía, el teatro, el cine... son algunos de los asuntos transversales que se tratan en este volumen, poniéndolos en relación con el *Quijote*.

Sin poder extendernos en todos las ponencias presentadas, de diferente extensión y calidad, lo significativo es resaltar la conveniencia y oportunidad de este tipo de eventos, que acercan dos culturas diferentes y demuestran que el cervantismo sobrepasa las fronteras, no solo del hispanismo internacional, ya que llega incluso al lejano Oriente.

ALEXIA DOTRAS

Boletín de la Real Academia Española, Madrid: Real Academia Española-España-Calpe, tomo LXXXV, cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre 2005, 600 págs.

En el IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, la RAE lleva a la imprenta un voluminoso tomo de seiscientas páginas con veintiocho

artículos de algunos de los más importantes cervantistas del momento, donde confluyen maestros como Anthony J. Close o Augustin Redondo con críticos de nuevas hornadas, ya asentadas, como José Manuel Martín Morán o José Montero Reguera.

Reseñar un volumen como este se hace hartamente complicado, por lo que acudiré a la agrupación temática de los trabajos. Basta afirmar que todos y cada uno de ellos es una muestra del más profundo y necesario rigor filológico. Por lógica, llamaría la atención sobre los estudios que versan sobre el *Quijote*, ya de 1605, ya de 1615. La superioridad sobre otros temas es aplastante: veintidós trabajos. Hay cuestiones concretas sobre un episodio, como por ejemplo “Tres notas léxicas al episodio de *La Cueva de Montesinos* (DQ. II, 22-23)”, de Alberto Bleuca, un estudio intensivo y de detalle que nos acerca al significado, muchas veces más etimológico, de las palabras en la novela cervantina; o la versión de “Marcela en el bosque de Dulcinea”, de Emilio Lledó, filosófica y poética; o “La historia de Leandra, Vicente de la Roca y Eugenio, revisitada (*Quijote*, I, 50-51)”, una interpretación de signos y símbolos del tema pastoril en el *Quijote* de 1605, descubierto más complejo e intertextual gracias a la luz arrojada sobre la historia por el profesor Redondo. Al profesor Iglesias Feijoo corresponde tratar de la artimaña novelesca de “El manuscrito hallado en Toledo: la verdadera historia de la *Historia de Don Quijote*”, que excede tal marco y reflexiona sobre la verdad histórica y la verdad artística.

También existen trabajos, mucho más abundantes, que giran alrededor de un tema, analizado y estructurado a lo largo de todo el *Quijote*. De tal manera, el estudio de Carlos Alvar sobre los accidentes geográficos (camino, bosque, selva, monte, prado, mar, río, cuevas, etc.) y su valor simbólico desde los libros de caballerías y, en concreto, la materia artúrica,

recorre ambos *Quijotes*. “La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*”, es un largo e interesante trabajo de M^a Carmen Marín Pina sobre el carácter cultivado o no de las mujeres personaje del *Quijote*, tanto en su faceta de lectoras como no lectoras, de creadoras o de oyentes. Alguno de esos asuntos es de índole teórica, como el del género, polémico por la dificultad de adscripción. En este sentido, “El *Quijote*: épica y narrativa”, de Francisco Márquez Villanueva, responde a la controversia con un bien delimitado estudio, donde afirma que “Cervantes no se hace ilusiones acerca de la épica en prosa”, porque todo acercamiento a la épica del escritor es paródico. Al género épico, añade Joaquín Forradellas, otros conceptos, el de “libro”, basado en la oralidad, y el de “historia”, el equivalente castellano de las anglosajonas *romance*, *novel*, *history* y *story*. En la misma línea se sitúa Rodríguez Adrados, que se remonta a la novela antigua y medieval, de tipo cómico para debatir “El género literario del *Quijote*” en ese incipiente siglo XVII. Por último, un original y científico trabajo sobre personajes utiliza el concepto de “atractor”, propio de la teoría del caos, en boca de Robert M. Flores.

Otra cuestión importante, que se convierte en eje estructurador de varios artículos, es la lingüística, manifestando así que el núcleo de la filología es interdisciplinar y aún lengua y literatura como dimensiones entrelazadas. Desde estructuras lingüísticas (“La sintaxis del diálogo en el *Quijote*”, de Rafael Cano Aguilar”) hasta el uso del tratamiento personal, que deviene en un recurso literario, más allá de la materia sociolingüística, en un artículo de Juan Antonio Frago Gracia, pasando por rasgos de estilo que se ponen de relieve con la selección léxica de Cervantes, en “Arcaísmos y otros ‘-ismos’: la selección léxica en el *Quijote*”, de Juan Gutiérrez Cuadrado. De corte más semántico es “Las dudosas palabras como

protagonistas”, de José Antonio Pascual, que repasa el uso de la ironía como recurso fundamental de la novela, convirtiendo al narrador en manipulador del lenguaje y el sentido de las palabras.

En relación con la realidad histórica de Cervantes, su época, y su proyección anterior y posterior, destacan dos artículos: “De la caballería real de Alonso Quijano al sueño de la caballería de don Quijote” de Pedro M. Cátedra y “Don Quijote en el patio de las escuelas” de Aurora Egido, que relacionan, respectivamente, el mundo de la corte y las parodias del ideal caballeresco desde edad temprana, y la presencia de las figuras cervantinas en los vejámenes escolares, los ceremoniales de grado y los gallos, desde un punto de vista también paródico.

En el campo de la recepción, podemos distinguir dos vertientes: la más general y abstracta, con estudios profundos y de gran erudición, y aspectos más concretos en alguna personalidad literaria. Pertenece a la primera, “El *Quijote* y la teoría de la novela moderna” del maestro Close que, a través de los novelistas europeos, marca el comienzo de la consideración de Cervantes como padre de la novela moderna, llegando a la reflexión y a la práctica novelesca en el siglo XX. Así también, “Vigencia del *Quijote*”, del profesor Martín Morán, repasa la extensión de significado del sustantivo común “donquijote, matizando que la conversión del *Quijote* como libro trascendental y prototipo del amor a la patria, desde presupuestos de comicidad es española, mientras que los europeos prefieren los semas de ‘ingenuo’ o ‘ridículo’. La segunda vertiente se enriquece con trabajos como “El *Quijote* en la concepción de lo real-maravilloso americano de Alejo Carpentier”, por Gonzalo Celorio, o “Nuestro fantasma familiar: Antonio Machado ante el *Quijote*”, de José Montero Reguera. Pero no solo aparecen proyecciones de Cervantes en la historia de la cultura posterior, sino que también cuen-

ta el volumen con antecedentes posibles del escritor manchego, es decir, influencias que enriquecen su obra, tal como “Cuatro siglos del *Quijote*: Cervantes heredero de Ariosto”.

Alejados del *Quijote*, nos adentramos en el teatro cervantino, con artículos sobre los recursos de tramoya, disfraz, emblemas y otros (“Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)” de Ignacio Arellano), y sobre puestas en escena concretas, en este caso, la *Numancia*, llevada al escenario en varias ocasiones en las últimas décadas, todo ello comentado por Luciano García Lorenzo. El *Persiles* deja su huella en este volumen conmemorativo del IV Centenario con el análisis de una escena específica: “Fantasía novelesca y experiencia viva: los desposorios de Constanza y del Conde (*Persiles*, III, 9)”. El siempre presente Avellaneda y la pretensión, aún no conseguida, de dilucidar su identidad, protagoniza dos trabajos más: el extenso y detallado de Javier Blasco, que relaciona la lengua de Avellaneda con la de *La Pícaro Justina*, y el de Rosa Navarro Durán, “Datos sobre Avellaneda en el texto del *Quijote*”.

Para terminar el comentario a tan extenso y cabal volumen de la RAE, quedan dos artículos sobre cuestiones transversales. Por un lado, la biografía de Juan de la Cuesta, con aquellos datos que iluminan cuestiones contextuales de la obra cervantina, de Jaime Moll, y, por otro, “A vueltas con la tradición: de nuevo sobre Cervantes y Cataluña”, de Carme Riera, que propone una nueva fecha para la “supuesta” estancia de Cervantes en Barcelona, junio y julio de 1571.

ALEXIA DOTRAS

JESÚS G., MAESTRO, *La secularización de la tragedia. Cervantes y La Numancia*, Madrid, Universidad de Minnesota/Ediciones del Orto, 2004, 91 pp.

Cuando todavía parecen escucharse las voces y los ecos de quienes han invocado el nombre de Cervantes con motivo del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*, ofrecemos aquí un pequeño ensayo, aparecido en vísperas de conmemoraciones y homenajes, que reivindica el carácter paradigmático de *La Numancia* como “primera tragedia moderna de occidente”. Jesús González Maestro, profesor titular de la Universidad de Vigo, director de la revista *Teatralia*, y uno de los mayores especialistas en el teatro de Cervantes –véase una de sus más importantes contribuciones en la *Historia del teatro español* (2003), dirigida por el profesor Huerta Calvo–, reconoce en nuestro escritor más universal la modernidad de un nuevo concepto del personaje teatral y de la acción dramática. Gracias a una revolución del discurso trágico y de sus presupuestos clásicos, *La Numancia* se convierte en manifestación secularizada de una tragedia moderna que –frente a la preceptiva aristotélica– confiere ahora honor, dignidad y valores morales a la acción heroica de unos personajes humildes, humanos y sufrientes.

El autor de este interesante trabajo reclama la atención de lectores, más o menos especializados, hacia la obra dramática de Cervantes, que no ha sido muy bien considerada por la crítica hasta la segunda mitad del siglo XX. Su investigación se centra en *La destrucción de Numancia*, una pieza perteneciente a la primera etapa teatral del escritor (1580-1587), en la que parece ser que el autor vio representadas, en los recién estrenados corrales de Madrid, *Los tratos de Argel* o la propia *Numancia*. Poco o nada sabemos de la fortuna que le deparó el arte de Talía desde entonces, pues no se hizo esperar el triunfo indiscutible de Lope de Vega sobre las tablas, confirmado ya en 1609 con la aparición del *Arte nuevo de hacer comedias*. Cuando se publican las “ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados”,

que ven la luz en 1615, Cervantes regresa con genio insuperable al mundo de la escena después de un largo silencio. Es esta circunstancia la que contribuye a otorgarle el lugar preeminente que ocupa, no sólo como autor de *El Quijote*, sino como artífice de varias piezas cumbre de su género, tal el caso de los *Entremeses*.

Todo el teatro cervantino se construye como respuesta estética frente a los problemas sociales y políticos de la España de los Austrias, y en sus mejores creaciones se anticipa ya el espíritu de la modernidad y una defensa a ultranza de la libertad que, en el caso que nos ocupa, pone de manifiesto el valor “numantino” de sus protagonistas. Para González Maestro, la tragedia de todo un pueblo cercado por el horror y la sinrazón constituye, en sí misma, una experiencia que sigue resultando, a nuestro pesar, cotidiana y cercana. La destrucción de Numancia prefigura los desastres de la guerra y el dolor de las víctimas de tantos conflictos en los que, lejos de acabar definitivamente con la violencia que siembra la ignorancia, se niega la vida humana y se legitima la intolerancia o el fundamentalismo. Como respuesta, la obra de Cervantes proclama “la esencia de una poética de la libertad” –que ya reconocieron Ortega, Américo Castro o Luis Rosales–, y un planteamiento estético plenamente comprometido desde el punto de vista ético, que trasciende los referentes clásicos y ofrece “un discurso decisivo en todos los valores de la vida moderna”.

La consideración de los aspectos que hacen de *La Numancia* “una de las tragedias más contemporáneas y perfectas de la literatura y del teatro de Occidente” es sin duda una de las mayores aportaciones de este trabajo. A diferencia de la tragedia clásica, no son ahora los dioses quienes ejecutan su poder para destruir a los seres humanos, sino que son éstos los que adquieren conciencia de la crueldad que pueden ejercer contra sí

mismos, mayor cuanto más inocentes sean sus congéneres. La dignificación que adquiere el dolor de las víctimas se convierte, a partir de la tragedia cervantina, en una constante para el teatro occidental contemporáneo; son representativas, en este sentido, las obras dramáticas de Büchner, Valle-Inclán, Pirandello, Lorca o Brecht.

Por su parte, frente a las ideas aristotélicas sobre la tragedia, *La Numancia* se opone a la finalidad catártica que resulta de la desmesura humana causante de la desgracia. Los numantinos –convertidos en hombres y mujeres humildes, y burlando el decoro– no se rebelan cometiendo excesos contra los dioses porque éstos ya no existen; más bien se defienden del poder mal administrado que pesa sobre ellos, y responden heroicamente con la decisión de un sacrificio colectivo para defender un deseo utópico de libertad.

Finalmente, sólo nos resta señalar que este trabajo forma parte de la “Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas”, una colección auspiciada por la Universidad de Minnesota, que presta especial atención a los problemas históricos y estéticos de diversas culturas, especialmente las de habla hispana y portuguesa. El libro presenta un formato reducido y práctico, que favorece su divulgación científica, y se organiza en torno a cuatro apartados, que contextualizan y amplían el estudio central; así, el cuadro cronológico que abre las páginas del libro, dedicado a esquematizar los acontecimientos literarios, históricos, sociales y políticos coetáneos a la vida de Cervantes; una selección de textos pertenecientes a la obra que tratamos –incluyendo las famosas palabras de Don Quijote a Sancho sobre la libertad preciosa–; junto a una bibliografía selecta, que incluye los trabajos más importantes sobre la biografía del escritor, las ediciones de su teatro, y los estudios dedicados a su faceta dramática.

González Maestro, que analiza en último término la experiencia límite de unos personajes sin nombre –que representan, sin más, al ser humano que sufre sin esperanza posible–, quiere poner de manifiesto el mensaje de una verdadera tragedia, que es testimonio de la contemporaneidad de Cervantes, celebrado ayer, hoy y siempre.

JAVIER CUESTA GUADAÑO

Universidad Complutense de Madrid

ÁNGEL CANO VELA, y JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN, (coords.), *Multiárea. Aula Cervantina*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, 272 págs.

En el primer número de esta nueva revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Ciudad Real se recoge el fruto del *I Congreso Nacional de reflexión pedagógica: Don Quijote en el aula*, celebrado en el año del centenario, que rinde homenaje a Cervantes y su obra. De perspectiva docente y didáctica, se abre con las palabras preliminares del Vicerrector del campus de Ciudad Real y Cooperación Cultural y con las de Ángel C. Cano Vela, Director de la Escuela de Magisterio, el cual recuerda la necesidad de incorporar conocimientos pedagógicos y didácticos a las aulas universitarias. Significativo es, desde luego, que se sume una de las ciudades de La Mancha a este tributo.

Se compone de nueve artículos; una entrevista a Antonio Moreno González, Director del Instituto Superior de Formación del Profesorado, sobre la LOE, la LOU y el contexto futuro de la titulación de Magisterio; y un conjunto de apéndices con reseñas bibliográficas, por un lado, y varios recorridos por las publicaciones sobre música y el *Quijote* y sobre ediciones críticas e infantiles de la obra cervantina, en especial la de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, publicada

por la Diputación de Ciudad Real, por otro. Por último, hace un inventario de las publicaciones y eventos varios de la UCLM, además de eventos pedagógicos a nivel mundial.

De los nueve artículos, cuatro son aplicaciones de diferentes disciplinas a la obra *Don Quijote de la Mancha*, pensadas todas para el aula. Dos de ellas son talleres prácticos. “Las matemáticas en el *Quijote*” está concebido como un conjunto de actividades extraídas o “inventadas” a propósito del *Quijote*, con la idea de incentivar a los alumnos en las matemáticas, materia de escaso éxito entre los alumnos, según su autor, José Luis Carlavilla Fernández. Pretende hacer cambiar de opinión a aquellos que “piensan que no puede haber pasión, diversión, sorpresa y belleza en las matemáticas”. Plantea problemas a partir de los viajes y aventuras de don Quijote. “Taller en el gimnasio: los juegos motores en el *Quijote*”, de Pedro Gil Madrona y Juan Ramón Esteban Fernández, rescata juegos tradicionales, una actitud muy en boga actualmente, pensada para combatir el exceso tecnológico en el ocio de los niños y adolescentes, a partir de la mención de juegos y actividades físicas mencionadas en el *Quijote*, como el “juego de Maeseccoral”, “juego de pelota”, “la sortija” o las mismas “justas”. Los otros dos trabajos son más teóricos, sobre “La novela y el paisaje” (de Óscar Jerez García y Lorenzo Sánchez López) e “Instrumentos cervantinos: música y didáctica”, de Juan José Pastor Comín. En ambos, Internet se erige como la baza que juegan para aunar pasado y presente. El paisaje conocido a través de la primera experiencia permite reconocer el predominio del paisaje natural sobre el rural y urbano, la heterogeneidad de accidentes geográficos que inspiraron a Cervantes y otras cuestiones que sirven para reconstruir el mundo externo de la época de Cervantes. El artículo sobre Cervantes y la música es un paso más en el macroproyecto de la UCLM y

la Universidad de Texas A&M, más concretamente, consiste en el archivo hipertextual para la publicación en línea de “Cervantes y la música en el *Quijote*”, que aspira a ofrecer un producto electrónico donde se puedan conocer los instrumentos, canciones y danzas citados por Cervantes, así como la recepción musical del escritor manchego. En este caso, ejemplifica la búsqueda con el instrumento “arpa”.

De los cinco restantes, el primero por orden de aparición también es una aplicación práctica en un aula del segundo ciclo de Primaria, donde priman las interpretaciones románticas entre los alumnos, según los cuales don Quijote es un héroe bueno, gallardo e idealista. Además realizan una investigación sobre la vida y obra de Cervantes, la relación del *Quijote* con el cine, el teatro y las manifestaciones artísticas. “El *Quijote*, pedagogía de una disidencia”, de Pedro Guerrero Ruiz, demuestra que la metodología de la investigación siempre es válida. El segundo, “Las gallinas de Cervantes” es un interesante rescate de una novela corta de Ramón J. Sender, de título homónimo, comentada por Juan de Mata Moncho Aguirre, que parodia el suceso banal, y hasta vulgar, de incluir en la dote de Catalina de Salazar veintinueve gallinas. Asimismo, recuerda la adaptación televisiva, en forma de película, que recupera el realizador Alfredo Castellón, con la colaboración de Alfredo Mañas, para Televisión Española en 1986.

Los tres últimos trabajos conforman el espacio central del volumen y están destinados a tres grandes profesores e investigadores del mundo de la filología. “Cervantes, editor del *Quijote*. Una secuencia didáctica para el aula: lectores en busca del primer editor del *Quijote*”, de Antonio Mendoza Fillola, que combina sus habituales rigor científico y exhaustividad con la aplicación concreta al aula, todo ello para introducir a los alumnos en el complejo juego de narradores del *Quijote*. “El

Quijote y sus antologías. (1608-1905)” es un ordenado estudio sobre la dificultad de antologar el género narrativo, a pesar de que con la obra cervantina es una práctica inmediata a su publicación, debido a la facilidad que ofrecen, para tal proceso, las novelas intercaladas. Continúa Felipe B. Pedraza Jiménez con los episodios desgajados, las misceláneas o las ediciones para la escuela, dedicándole gran atención a *El Quijote para todos* y el *Quijote para niños*, en 1856, de Fernando de Castro, llegando a la conclusión de que los florilegios durante tres siglos se componen de edición independiente de novelas y episodios, selección de fragmentos significativos, *Quijotes* compendiados y antologías monográficas. Antonio Rey Hazas en un artículo de título general “Los clásicos en la enseñanza del español: el caso del *Quijote*” expone, con claridad meridiana, la capacidad de la obra cervantina, y de otros clásicos, para darnos las pautas, en el siglo XXI, con que hacer mejor uso del lenguaje. Se suma también a las modernas teorías del enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua, manifestando que el *Quijote* es tan válido como cualquier metodología contemporánea para enseñar a hablar bien, y que “la lectura de los clásicos es necesaria para el conocimiento de la lengua, de la literatura y de la vida”.

ALEXIA DOTRAS

ANTONIO CASTRO DÍAZ, Y JOSÉ MARÍA GARCÍA BLANCO, *Sevilla cervantina. Material para un paseo literario*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Educación, 2005 (IV Centenario de El Quijote. Programa «El Quijote en las aulas»), 74 págs., edición en CD Rom, ISBN: 84-8051-250-4.

Antonio Castro Díaz y José María García Blanco han hecho un gran favor a los profesores de literatura española al

crear este CD de “*Sevilla cervantina. Material para un paseo literario*.” El objetivo de este proyecto es de suministrar materiales para llevar a un grupo de estudiantes por los lugares en Sevilla mencionados en las obras de Cervantes, y así hacer los textos literarios más vivos. La larga experiencia docente de sus autores, Antonio Castro Díaz (profesor de Lengua y Literatura en el I.E.S. «Triana» de Sevilla) y José María García Blanco (profesor de idéntica materia en el I.E.S. «Pino Montano» de la misma localidad), se manifiesta a lo largo del CD.

La introducción ofrece sugerencias para distintos niveles de participación por parte de los estudiantes en los paseos literarios: el profesor puede usar esta información y ser el guía del grupo, o puede adjudicar los materiales entre los estudiantes, o puede pedir a los estudiantes que aporten el sitio y el texto de los azulejos que la ciudad colocó en 1926 para conmemorar los sitios evocados por Cervantes y que marcan la trayectoria del paseo; y para un nivel más avanzado, los estudiantes pueden acotar la obra cervantina para las referencias a Sevilla, y hacer una explicación del texto, incluyendo información histórica y artística para contextualizarlo.

El CD contiene una breve relación sobre Cervantes y Sevilla, una pequeña bibliografía de obras útiles para profundizar el contexto histórico y artístico, y de las ediciones de los textos cervantinos que se usan en el paseo. Cada una de las posible 41 paradas en el paseo tiene una foto de los azulejos conmemorativos (si existen), se contextualiza y luego se cita el pasaje de la obra cervantina, y se ofrece un informativo comentario histórico y artístico del texto. Además del *Quijote*, las obras cervantinas que los profesores Castro Díaz y García Blanco citan en su paseo literario son *Rinconete* y *Cortadillo*, *El coloquio de los perros*, *El rufián dichoso*, *La española inglesa*, *el Viaje del Parnaso*, *La ilustre fregona*, *El celoso ex-*

tremeño, *Las dos doncellas*, y el soneto que empieza «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!», con el que Cervantes satirizó el despilfarro relacionado con las honras fúnebres del rey Felipe II. Aparte de las citas literarias, se incluyen fotos de las calles y lugares mencionados y también reproducciones de obras artísticas relacionadas al texto. Así, para la segunda parada, el arrabal de Triana, hay un texto de *El rufián dichoso*, un comentario que explica la historia de los puentes que unen Triana con Sevilla, unas notas sobre los templos principales del barrio y de la relación del mismo con Sevilla, y reproducciones de dos obras—un cuadro y un grabado—de vistas de Triana del siglo XVII. Los comentarios tienen información que dará satisfacción a los estudiantes curiosos, como el origen de los nombres de la Giralda o de la Puerta de la Macarena. También se alude a información cultural que trasciende los límites temporales del Siglo de Oro (por ejemplo, la Iglesia de la Anunciación, lo único que queda de la Casa-Profesa de la Compañía de Jesús, contiene el Panteón de los Sevillanos Ilustres, con los restos de Bécquer, Fernán Caballero, et. al.); Además de referencias a lugares concretos, hay una sección sobre Sevilla en general en el apartado dedicado al Monumento a Cervantes, “el escritor áureo que de manera más lúcida y profunda penetró en la esencia de Sevilla.” Los textos cervantinos y los comentarios de Castro Díaz y García Blanco demuestran plenamente “la influencia de la ciudad en su vida y obra.”

El CD contiene un plano de Sevilla con los lugares indicados, así el profesor—o los estudiantes—pueden escoger un itinerario para un paseo de dos a tres horas de duración (se recomienda visitar entre diez y veinte lugares de los 41 posibles que se comentan en el CD). El CD tiene material de sobra, así que el profesor puede escoger lo que le parece más adecuado para su grupo, e incluso reservar material para otro paseo. Los lugares

analizados son los siguientes: 1º) El Molino de la Pólvora y la Casa de Monipodio; 2º) El Arrabal de Triana; 3º) El Arrenal de Sevilla; 4º) El Baratillo o Malbaratillo; 5º) El Compás de la Mancebía; 6º) La Calle Bayona y la Posada de Tomás Gutiérrez; 7º) La Casa Lonja; 8º) El Corral de los Olmos; 9º) La Giralda; 10º) La Catedral; 11º) Las Gradass de la Catedral; 12º) La Calle Tintores; 13º) La Plaza de San Francisco; 14º) La Cárcel Real; 15º) El Monumento a Cervantes; 16º) La Calle Serpes y la Imprenta de Pierres Papín; 17º) La Plaza del Salvador; 18º) La Plaza del Pan; 19º) La Costanilla y la Pescadería; 20º) La Calle de la Caza; 21º) La Carnicería; 22º) El Colegio de la Compañía de Jesús; 23º) El Barrio de San Román; 24º) El Convento de Santa Paula; 25º) El Hospital de los Inocentes; 26º) La Calle y el Barrio de la Feria; 27º) El Alamillo y la Cartuja de Santa María de las Cuevas; 28º) La Muralla; 29º) El Barrio de San Julián; 30º) El Convento de San Agustín; 31º) El Matadero y la Puerta de la Carne; 32º) El Arrabal de San Bernardo; 33º) La Huerta del Rey; 34º) El Prado de San Sebastián y el Prado de San Telmo; 35º) La Huerta de la Alcoba; 36º) La Puerta de Jerez y el Colegio de Maese Rodrigo; 37º) La Casa de la Contratación; 38º) El Postigo del Alcázar; 39º) La Casa de la Moneda; 40º) La Puerta de la Aduana; y 41º) La Torre del Oro.

Hace un año, tuve la oportunidad de participar en uno de estos maravillosos paseos literarios, así que conozco de primera mano su gran valor docente. Este apreciable documento informativo facilita a los profesores unas posibilidades de enriquecer sus clases de literatura. Con este CD, incluso los que no tienen la oportunidad de visitar Sevilla pueden gozar de un tour virtual con este excelente paseo literario cervantino.

THOMAS DEVENY
McDaniel College
Westminster, MD

RAFAEL ALARCÓN SIERRA (editor), «*No ha mucho tiempo que vivía...*» *De 2005 a Don Quijote*, Jaén, Universidad de Jaén, 2005.

Con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la publicación del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, el grupo de investigación “Estudios de Literatura Hispánica de la Universidad de Jaén”, a cargo de Rafael Alarcón Sierra, organizó unas *Jornadas conmemorativas del IV centenario del Quijote*, que tuvieron lugar los días 25 al 27 de octubre de 2004. Como resultado de ese trabajo nace un volumen que recoge las intervenciones que se produjeron en dichas jornadas.

La importancia del *Quijote* y de sus posteriores lecturas y relecturas a cargo de grandes estudiosos quedan plasmadas, por tanto, en un libro que trata por una parte de Cervantes y su *Quijote*, esto es, de su vida y obra, y por otra parte de la influencia posterior de la novela moderna por antonomasia.

Ofrecemos a continuación un pequeño resumen del tema que desarrolla cada intervención. La primera parte lleva por título «Cervantes y Don Quijote. Vida y literatura». Cristóbal Cuevas, catedrático de la Universidad de Málaga, con la intervención “Cervantes y la felicidad como utopía”, abre el volumen descubriendo, a través de la vida y obra del escritor, un autor que anhela ante todo la felicidad, entendida desde la base estoica y cristiana. Así, Cervantes se consuela de las miserias y angustias de la realidad presente con la utopía de un pasado, el paraíso terrenal, que al menos imaginariamente compensa sus pesares y lo llena de esperanza proyectada hacia un futuro infinito que acaba en la salvación final. Esta mentalidad lo conduce a un optimismo vital que supera sus pesimismo provisionales y que le hace colocar la felicidad como valor supremo, en una vida llena de dificultades.

Antonio Rey Hazas, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, continúa con la intervención titulada “Vida y literatura en Cervantes, el *Quijote* y el *Persiles*”. Ante la certeza de que Miguel de Cervantes vivió una vida que podemos definir como literaria, no sólo por su obra, polisémica o de varias interpretaciones, sino por haberse convertido en una leyenda biográfica que vence a la muerte, el *Quijote* y el *Persiles* se muestran como dos grandes obras con varios puntos de unión, sobre todo en lo referido a la creación de una poética de la libertad. Mediante diferentes técnicas como la ironía, la confusión de vida con literatura o el encuentro con el propio lector, Cervantes construye un universo de personajes que actúan libremente bajo un perspectivismo que sitúa a la vida y la literatura en el mismo plano. Esta libertad total encuentra además su originalidad ideológica en la coexistencia con el destino de Dios..

El catedrático de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez se plantea dos preguntas que son también el eje principal de su libro *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*: de qué hablamos cuando hablamos del *Quijote* y cómo nos enseñaron a leer el *Quijote*. La intervención lleva por título “El escritor que compró su propio libro: lectura del *Quijote*” y afirma que el planteamiento de relectura del *Quijote* parte de la realidad circundante, es decir, del mismo siglo XXI. De esta manera la primera parte tiene como protagonista la lectura, eje en torno al cual gira la locura de don Quijote. El segundo libro por su parte, es un juego de espejos con el primero, ahora desde el punto de vista del escritor ya que el primer libro ya está escrito y el protagonista lo sabe.

Asimismo, Juan Carlos Rodríguez subraya la idea de que Cervantes edifica un mundo quijotesco a partir de su propia concepción del mundo, como cualquier escritor, de donde se desprende que no se

puede hablar de un enfrentamiento entre el yo y la realidad porque el yo es algo también construido por un inconsciente libidinal y un consciente ideológico que choca o no con la ideología dominante.

Por último, Dulcinea se convierte en la clave del segundo libro debido a que don Quijote tiene que creer en ella para que su mundo no se venga abajo, incluso cuando es derrotado en Barcelona y todo este mundo es destruido en su totalidad, a excepción de su amada. Ahora bien, antes de morir don Quijote renuncia a las caballerías y nos da su nombre de hidalgo ya que esa historia de Amor, una de las más bellas jamás contadas, es imposible porque Dulcinea no existe desde el principio.

“Realidad y ficción en la ‘caballería’ española de los siglos XVI y XVII: caballeros andantes, cortesanos y aventureros en el *Quijote*” es el título que el profesor del Instituto de Enseñanza Secundaria “Sierra Mágina” de Huelma, Santiago Fabregat Barrios, da a su conferencia, recordando desde el principio que el lector de hoy, ante los referentes caballerescos, olvida con frecuencia que el ejercicio de la caballería tuvo lugar en los siglos XV, XVI y parte del XVII, en España, como realidad insertada en la vida cotidiana. El conocimiento de esta realidad nos puede ayudar a penetrar mejor en la novela del *Quijote* ya que conforma el marco histórico del libro y el de sus primeros lectores.

Así pues, a lo largo del siglo XVI, las justas y torneos como fiestas de la alta nobleza, la realeza y la corte, se enriquecen progresivamente con elementos literarios, elementos teatrales e iconográficos, y se convierten paulatinamente en un espectáculo abierto a nobles e hidalgos de bajo rango. Aparecen los torneos ciudadanos, la irrupción de lo humorístico y lo paródico en la fiesta caballerescas. No obstante esta actividad caballerescas toca fin ya a principios del siglo XVII siendo el Reino de Aragón el último lugar donde perviven hasta 1638. Cabe señalar asi-

mismo la aparición de tres tipos diferentes de caballeros en las páginas del *Quijote*: los caballeros andantes, los aventureros y los cortesanos, todos ellos existentes en la caballería real.

Por lo tanto, el análisis de esta realidad histórica y del texto del *Quijote* lleva a constatar que Cervantes toma como referente el mundo de las caballerías real en multitud de ocasiones, ora para parodiarlo, ora para menospreciarlo o, en definitiva, para crear una ficción literaria en la cual don Quijote pierde progresivamente su identidad de caballero andante para volver a ser de nuevo Alonso Quijano.

Prosigue el volumen José Julio Martín Romero, de la Universidad de Jaén, con su intervención “Intertextualidad y humor paródico en el *Quijote* de 1605. La aventura del vizcaíno” donde plantea que Cervantes, en su proceso de escritura, está abierto a la influencia consciente de los libros de caballería utilizando principalmente su contenido y también su forma. Así parodia no sólo los comportamientos caballerescos sino también el lenguaje puesto en boca tanto de Don Quijote como del narrador. En virtud de este recurso, nos encontramos con una obra paródica y humorística resultado de este juego entre los libros de caballerías –lo serio– y Don Quijote –lo ridículo, lo grotesco–. Buena cuenta de ello da el episodio de la aventura del vizcaíno, donde, a través del aprovechamiento de expresiones, giros y lugares comunes propios de los libros de caballería, junto con un tono burlesco sobre lo narrado, se construye un relato en forma de narración caballerescas, de una de las pocas victorias de don Quijote, insertada dentro de la propia crónica caballerescas del propio *Quijote*, ya que es un relato encontrado en Toledo.

Florencio Sevilla Arroyo, de la Universidad Autónoma de Madrid, es el encargado de seguir analizando el *Quijote*, en este caso con un estudio titulado “El texto del *Quijote*: opciones críticas”. Este

profundo conocedor del *Quijote* constata que han sido muchas las ediciones impresas desde que en 1605 saliera a la luz *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, editio princeps* de la imprenta de Juan de la Cuesta. Desde entonces, y como no podía haber pasado de otro modo en una obra tan extraordinaria, las ediciones y “correcciones” a la misma se han ido multiplicando a lo largo del tiempo, basadas cada una de ellas en diferentes criterios filológicos y ecdóticos.

Concretamente, Florencio Sevilla arremete de manera argumentada y detallada contra la edición de Francisco Rico de 1998, quien, utilizando la “bibliografía textual”, ofrece, a ojos del citado crítico, un «ramillete de elucubraciones verdaderamente exilarantes que en nada enriquecen ni a la princeps ni a este *Quijote* ni a la tradición textual anterior al mismo». De esta manera, Florencio Sevilla insta al lector a cotejar el *Quijote* de Rico con su propia edición de Castalia o la de Alberto Blecuá en Espasa-Calpe, entendiendo que, se quiera o no, en cuanto al *Quijote*, sólo contamos como herramienta principal con la edición que los impresores de Juan de la Cuesta llevaron a cabo.

M^a Dolores Rincón González, de la Universidad de Jaén, con la intervención titulada “Literatura neolatina en tiempos de Cervantes”, cierra la primera parte de las *Jornadas* y del presente volumen con una intervención que se propone estudiar el paisaje literario neolatino en el que se escribió el *Quijote*, atendiendo tanto a la microestructura, esto es, la presencia neolatina en la obra, como a la macroestructura.

A la luz de una gran cantidad de textos de retórica, clara manifestación del Humanismo en España y en Europa en general, diversos géneros en prosa se producen enriqueciendo y entretejiéndose con los textos vernáculos. La expresión más clara la constituyen el diálogo, la epistolografía, la historiografía, los manuales

de erudición, repertorios y refranes, la emblemática, algunos géneros poéticos, el teatro y la égloga.

Por último, tras un recorrido pormenorizado por estos géneros, la autora explica el porqué de la tardía traducción del *Quijote* al latín, llevada a cabo por primera vez en 1905 y sólo terminada de manera “científica” en 1988. Finalmente, recalca la presencia de un universo latino interpretado y reinterpretado desde la libertad que caracteriza al autor de esta gran obra.

«Don Quijote después de Cervantes» reza el título de la segunda parte, que a su vez se subdivide en un primer apartado llamado «Presencias», que agrupa las intervenciones que tratan sobre la influencia del *Quijote* en otros periodos literarios posteriores a su publicación. De esta manera, Dámaso Chicharro Chamorro, en su conferencia “La prolongación cervantina en el siglo XVIII español: Donato de Arenzana y su *Don Quijote de la Manchuela*” estudia con delectación la obra titulada *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero Don Quijote de la Manchuela* publicada en Sevilla en 1767 por Cristóbal Nazarena, seudónimo del capellán del Hospital del Amor de Dios llamado Donato de Arenzana, conocedor profundo de la provincia de Jaén y del lugar de Mancha Real. El estudio completa por tanto la escasa bibliografía sobre la novela reeditada en 1997. Esta novela clava su aguijón en la incultura giennense y española en general y, además, se inscribe en el copioso paisaje literario de imitación cervantina del siglo XVIII, siglo en el cual el *Quijote* fue objeto de gran cantidad de continuaciones e imitaciones de todo tipo.

Tras un rápido pero intenso repaso a las más importantes continuaciones y tras una reflexión sobre la aparición del personaje en pronósticos y almanaques, se emprende el estudio profundo de la obra de *Don Quijote de la Manchuela*, que se erige principalmente como una adapta-

ción ideológica de la obra de Cervantes al pensamiento de aquella época, concretamente a la corrección de los defectos de aquella sociedad ilustrada y del sistema educativo del momento. Este análisis nos sitúa ante la más original y mejor obra escrita con este tema en el siglo XVIII.

Le sigue la intervención “El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)” a cargo de Rafael Alarcón Sierra, editor del volumen y director del citado grupo de investigación de la Universidad de Jaén, organizador de las jornadas. De esta manera, propone a Unamuno, Maeztu y Azorín como los tres escritores más sobresalientes de cuantos se plantearon el tema cervantino en el gozne de los siglos XIX y XX, momento en el cual don Quijote se convierte en un símbolo del vitalismo irracionalista propio del modernismo, merced a las diversas interpretaciones subjetivas del mismo.

Unamuno, por su parte, consigue hacer de don Quijote su doble trascendente, su modelo de referencia en conducta y su esperanza ante su anhelo de inmortalidad. Para Ramiro de Maeztu el *Quijote* supone la guerra literaria modernista por la conquista del campo literario entre *viejos* y *jóvenes*. Para él, la obra de Cervantes forma parte del ámbito de lo *viejo*, de la España oficial y el academicismo literario, y es símbolo de decadencia en tanto encarnación de un ideal superior a los medios para llevarlo a cabo. Es por ello por lo que apuesta por una lectura que tenga en cuenta el contexto histórico, de tal forma que se pueda leer la novela conscientemente y sin llamarse al engaño. Por último, Cervantes estará presente en todo la obra de Azorín, a pesar de que en principio rechazara el tricentenario del *Quijote* por la ya mencionada discusión entre *jóvenes* y *viejos*. Azorín propone un acercamiento al sentimiento de Cervantes y una lectura empapada del conocimiento profundo de la realidad que describe, esto es, de la Mancha principalmente.

A continuación, Gracia M. Morales Ortiz, de la Universidad de Jaén, reflexiona sobre cuál es la imagen de don Quijote en los autores de la “nueva narrativa hispanoamericana” y los puntos de unión con sus propias literaturas y miradas en una intervención titulada precisamente “La aventura quijotesca en la nueva narrativa hispanoamericana”. Así, aparte de su acogimiento como un héroe vital más, en paralelo con figuras como el Ché Guevara o Simón Bolívar, destacan en el ámbito literario influencias notables en escritores como Rubén Darío, Andrés Bello, Borges, Augusto Roa Bastos, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes, etc. La peculiaridad de todos está en integrar la figura de don Quijote en sus respectivas realidades y visiones del mundo latinoamericano, dando como resultado una narrativa de excelente nivel y convirtiendo al caballero andante en símbolo allende las tierras donde fue concebido. Cuestiones como el elogio de la locura como utopía, el mundo de lo real e irreal, del sueño como lo maravilloso o mágico, aparecen constantemente en la producción de estos autores como fruto asimismo de su propia historia política, social y cultural.

Por último, Carmelo Medina Casado, profesor de la Universidad de Jaén, cierra este primer apartado de la segunda parte con una conferencia intitulada “Traducciones del *Quijote* al inglés y su influencia en la novela inglesa”. En ella acudimos en primer lugar a un estudio de las diferentes y más señeras traducciones y reediciones de la obra que desde el mismo siglo XVI hasta nuestros tiempos han venido realizándose con mayor o menor acierto y con mayor o menor fidelidad al texto original. Sea como fuere, el *Quijote* alcanza la denominación de “clásico” en la literatura anglosajona desde la primera traducción por parte de Thomas Shelton siete años después de su publicación en España, siendo además la primera efectuada en cualquier otra lengua.

Por otra parte, el *Quijote* supone el despegue de la novela como género literario en Inglaterra desde la segunda mitad del siglo XVII, así como la referencia y mención en multitud de autores de otros géneros literarios como el teatro y la poesía. Aspectos como la forma de relatar y describir personajes y situaciones, la ironía o la estructura argumental influyen notablemente en autores novelísticos tales como Daniel Defoe, Jonathan Swift, Laurence Sterne, Henry Fielding o Tobias Smollett. En el siglo XIX el *Quijote* sigue siendo precursor y referente fundamental para la consolidación de la novela inglesa. El movimiento romántico convierte al caballero andante, marginado y loco, en un héroe. Es el caso de escritores como William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Persy B. Shelley, Sir Walter Scott o Lord Byron. Por último, cabe señalar que Inglaterra fue el país donde aparecieron ya desde 1654 los primeros estudios sobre el *Quijote*.

Finalmente, bajo el epígrafe «Iconografía» se recogen las dos últimas intervenciones, centradas en el estudio de diferentes imágenes del *Quijote*, y enriquecidas asimismo con diversos elementos iconográficos de diferente naturaleza. José Manuel Lucía Megías, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, en su intervención “El *Quijote* en imágenes: un recorrido por la lectura coetánea”, expone que las diferentes lecturas y relecturas llevadas a cabo en diferentes lugares y tiempos, han producido a su vez un *corpus* de modelos iconográficos atendiendo algunas veces al texto y otras muchas ignorándolo. Todos ellos, con sus particularidades y matices, han creado un estereotipo particular en cada época.

Desde sus inicios, los grabados, ilustraciones y tapices dan cuenta del gran éxito de la obra en España y fuera de ella como libro de entretenimiento, como libro cómico. Los siglos XVII y

XVIII crean nuevos modelos iconográficos que son copiados y reelaborados de edición en edición con interinfluencias enormes. Destacan el modelo holandés, que sigue viendo el *Quijote* como un libro de caballerías de entretenimiento, el modelo francés, consumido por un público ya cortesano, el modelo inglés, basado en el lujo de impresión, compuesto para gente adinerada, y el modelo español, que supondría definitivamente la canonización de la obra como texto corregido, enmendado de errores y “científico”.

De todos estos modelos hallará el lector de este volumen ejemplos ilustrados que refuerzan las explicaciones de Lucía Megías, quien termina con la invitación a que otros investigadores hagan del siglo XIX y XX su reto de análisis.

Carlos Alvar Ezquerro, catedrático de la Universidad de Ginebra, clausura las jornadas con la intervención titulada “Don Quijote más allá de Cervantes”. «La figura de don Quijote —dice Carlos Alvar— dejó de ser ficción literaria para convertirse en una realidad visual en muy poco tiempo». Todas las interpretaciones hechas desde su nacimiento pueden englobarse en dos vertientes: la romántica, idealizada, que ve a don Quijote como un héroe, defensor de los oprimidos, marginados y pobres; y la jocosa, satírica y carnavalesca, que lo sitúa en el plano de la figura del loco, incluso retratado como un comilón y bebedor.

Por otra parte, el *Quijote* traspasa las fronteras del género novelístico para manifestarse en otros tales como el teatro, la música, el ballet, la ópera, la comedia musical, el cine e incluso el circo. De esta forma, las manifestaciones más destacables son estudiadas en cada uno de los géneros señalados constatando que don Quijote sirvió, sirve y servirá como modelo iconográfico y soporte ideológico para los más variados propósitos gracias a la universalidad de sus valores.

Como conclusión, sólo resta decir que, ante el cuarto centenario de la publicación del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, este conjunto de intervenciones da cuenta de por qué este libro sigue siendo la mejor obra de la literatura universal. Las lecturas y relecturas más importantes que desde su naci-

miento suscitó y sigue suscitando hoy esta gran obra quedan plasmadas de forma magistral en un volumen que debe ocupar los primeros puestos y que es de obligada consulta en la enorme bibliografía del *Quijote*.

CARLOS ESCOBEDO ARAQUE