

CLOSE, Anthony. *Guía esencial del Quijote*. María Cristina Valdés Rodríguez (trad.), Emilio Martínez Mata (pról.). Madrid: Visor, 2019, 347 pp.

Llega a las librerías españolas (es un decir) gracias a los buenos oficios de Emilio Martínez Mata y la Cátedra Emilio Alarcos Llorach de la Universidad de Oviedo, en la pulcra traducción de María Cristina Valdés Rodríguez, el último libro del gran cervantista británico Anthony Close, que vio la luz en lengua inglesa bajo el título de *A Companion to Don Quixote* (2008). Se trata indudablemente del legado –tanto por ser la última obra como por ser una síntesis de su pensamiento– de quien pertenece a ese grupo escogido de cervantistas ya desaparecidos que dieron a luz estudios imprescindibles, junto con Edward Riley, Juan Bautista Avalle-Arce, o John Jay Allen (quien nos ha dejado este verano). Su carácter de síntesis viene dado por su condición de introducción al *Quijote* que el título tanto

en inglés como en español pone de manifiesto y que un rápido repaso al índice y contenidos parece corroborar.

Tras una introducción que extrañamente tiene la condición de capítulo primero, pese a su brevedad, el segundo hace un recorrido por la trayectoria literaria de Cervantes más allá del *Quijote*, ofreciendo los datos fundamentales sobre su vida, sus otras obras y la sociedad y cultura del Siglo de Oro. El capítulo tercero se centra en las aventuras y episodios de la Primera parte, prestando particular atención a sus principios constructivos fundamentales (la locura que toma “lo blanco por lo negro y lo negro por lo blanco”, la dicotomía entre estilización literaria y común naturaleza, la denominada por Close “parodia empática”), a su estructura en cuanto que rastro o traza del hipotético proceso de composición, a los relatos intercalados aquí llamados “episodios”, y al episodio –en el sentido que este término suele tener en castellano– de los galeotes. Este capítulo forma un díptico con

el sexto, que se ocupa de lo mismo en la Segunda parte, aunque en este caso, y tras atender a los capítulos iniciales y al diferente tratamiento que tienen los “episodios”, analiza sobre todo aventuras específicas como la de la cueva de Montesinos y el retablo de Maese Pedro, o bloques de aventuras como las acaecidas en la hacienda de los Duques y los engaños que tienen lugar ahí, que incluyen el desencantamiento –que no “desencanto”, como reza la traducción, uno de los pocos deslices que pueden encontrarse en la misma– de Dulcinea, la condesa Trifaldi o el gobierno de Sancho. Entre estos dos capítulos, los dos centrales, cuarto y quinto, se ocupan, respectivamente, de las personalidades de don Quijote y Sancho (génesis, interrelaciones y evolución, una cuestión esencial para Close, como apunta bien Martínez Mata en su prólogo), y del humor, el coloquialismo y el modo narrativo. El capítulo séptimo y final realiza un sucinto pero iluminador recorrido por la recepción internacional del *Quijote*, especialmente en lo concerniente a la teoría de la novela. La orientación bibliográfica que cierra el volumen no tiene precio tanto por lo inabarcable de la bibliografía cervantina como por la sabiduría que la orienta, aunque hay alguna ausencia muy llamativa, sin duda justificada por las preferencias personales de Close. La abrumadora presencia de autores extranjeros es un nuevo recordatorio de hasta qué punto el *Quijote* no es patrimonio nacional, sino de la humanidad.

Estamos ante ese género de libro que podríamos denominar introducción de maestro (en la tradición de las de Martín de Riquer, Edward Riley, o, más recientemente, Ciriaco Morón), con la salvedad de que, pese a lo que nuestro breve resumen pudiera hacer pensar, no es una introducción propiamente dicha. Solo el capítulo

segundo y el séptimo parecen responder a esa amplitud de miras y afán totalizador propio del manual introductorio; el avance a saltos por algunas aventuras y cuestiones específicas que caracteriza al tercero y sexto sobre la Primera y Segunda parte; y, especialmente, los capítulos centrales sobre don Quijote y Sancho (en los que se pasa revista a asuntos tan variopintos como los temas básicos de sus diálogos, el proceso de construcción de los personajes, el tema de Dulcinea, la evolución del estilo de don Quijote, o la cuestión del salario de Sancho) y sobre el humor (que se antoja un cajón de sastre donde esta cuestión da paso a la de la lengua coloquial y al análisis de las voces narrativas y su huella en las novelas posteriores de Fielding, Marivaux y Sterne) nos sitúan no tanto en la visión de conjunto redactada con un propósito divulgativo como en la recopilación de artículos previos aligerados de lastre académico, como confirma una mirada a la producción previa del propio Close incluida en la bibliografía final. Evidentemente, lo que se pierde por un lado se gana por otro: la finura y profundidad del análisis de las que el autor hace gala al abordar los asuntos específicos que le interesan, su extraordinaria erudición para rastrear los antecedentes y los mimbres con que Cervantes escribió el *Quijote*, los relámpagos de lucidez al enfrentarse a cuestiones espinosas objeto de debate entre los cervantistas, hacen de este libro mucho más que una introducción o un manual al uso. Y en el comentario de episodios, en especial el de los galeotes de la Primera parte y la cueva de Montesinos de la Segunda, raya a tal altura que llega a conseguir que agradezcamos que el libro no responda exactamente a lo que anunciaba el título.

En todo el volumen se reconocen las líneas maestras de la visión historicista del

Quijote por la que es conocido Close, a saber, el interés en la genética de la escritura y el proceso compositivo, la preocupación por las fuentes y la intención de Cervantes, la atención al contexto como anclaje del sentido del texto, y el consiguiente afán por desdecir o polemizar con los que han propuesto interpretaciones que no tienen en cuenta esa intención o ese contexto, en suma, eso que Hirsh denominó *verbal meaning* o *significado* intencional por oposición a *significance*. Y, sin embargo, esta *significación* entendida como los diferentes sentidos de que se va cargando un texto a medida que va siendo leído por sucesivas generaciones de lectores, es uno de los hilos conductores del libro, como indica con acierto Martínez Mata en el prólogo, donde explica que su punto de partida fue la preocupación sobre por qué el *Quijote* ha significado tantas cosas diferentes para tan diferentes lectores, una preocupación que se hace evidente en el magnífico capítulo final, pero que asoma fugazmente en otros muchos momentos. Y esa preocupación nos habla de la evolución del pensamiento de Anthony Close desde las posiciones un tanto extremas de *The Romantic Approach to Don Quixote* (1978), que ya se hizo evidente en la traducción y revisión en español de *La concepción romántica del Quijote* (2005), y que se confirma en esta *Guía esencial* no solo en la atención prestada a esas lecturas emancipadas de la intención y del contexto cervantinos sino, lo que es más importante, en el respeto a las mismas e incluso el reconocimiento. En ese sentido, este libro no solo es el legado de un cervantista de extraordinaria valía, sino un homenaje a su capacidad de evolucionar desde un cierto fundamentalismo a posiciones más equilibradas, sin renunciar por ello a las líneas maestras de su forma de ver el *Quijote*. Valga ello como lección

añadida para todos nosotros, lectores de Close y, no lo olvidemos, también de Cervantes.

PEDRO JAVIER PARDO
Universidad de Salamanca

CUADERNOS AISPI 5. Un paseo entre los centenarios cervantinos. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas, revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani, 2015, 244 pp.

Merece recordarse el número 5 de AISPI porque ofrece una útil antología de temas y nombres del cervantismo al filo de 2015, la fecha sagrada. Una introducción general de los editores, Caterina Ruta y Robert Lauer, introduce la lectura y sitúa los artículos bajo el concepto general de intertextualidad. Los repasaremos por temas.

A modo de prólogo, José Manuel Lucía Megías critica en “Un personaje llamado Cervantes” –incorporado luego a su biografía cervantina, en curso– el proceder de los primeros biógrafos, que se basaron más en lugares textuales que en documentos, o, desgajando estos de su lugar original, desvirtuaron su sentido. Y propone una tipología.

Sigue a Lucía Megías un problema general. Ruth Fine contrasta la representación cervantina de la mujer judía con la de otros autores auriseculares. Parte de la diferencia entre lo hebreo, que remite a la tradición bíblica, y la visión degradada de judíos y conversos. Para Fine, Cervantes «no se ajusta por completo a las categorías paradigmáticas apuntadas» (37). Examina el *Retablo de las maravillas* y concluye: con la belleza de Salomé ironiza Cervantes los prejuicios étnicos de sus contemporáneos.

Tres artículos hay específicos del teatro. Verónica Orazi estudia en “Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo” las técnicas de que se sirvieron *Els Joglars* para dar forma a *En un lugar de Manhattan*. Frente a la crítica de cierto pseudo-teatro actual intrascendente, subraya la reafirmación de *Els Joglars* en “el diálogo con los clásicos” (48). Fausta Antonucci, por su parte, en “La estructura dramática del teatro cervantino de la ‘primera época’”, compara *El trato de Argel* con *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén*. Antonucci se fija en la construcción de las tres, que coinciden en que el autor trabaja con dos tramas que relaciona lo más estrechamente que puede. El método empleado se apoya en la métrica y la división en cuadros para reafirmarse en la autoría cervantina de *La conquista de Jerusalén*, así como para sacar a *La Numancia* de la singularidad en que hasta ahora solía situarse. Y finalmente, en “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes”, Aurelio González, tras examinar el tratamiento del espacio en los entremeses uno por uno, del más simple –*El juez de los divorcios*– al más complejo –*La cueva de Salamanca*–, concluye que en *Las ocho comedias y ocho entremeses* Cervantes ha querido mostrar una propuesta nueva y ha logrado la transformación del género también en este aspecto.

En cuanto a narrativa, José Manuel Martín Morán defiende en “El peso de la voz. La autoridad del narrador en las *Novelas ejemplares*” que la voz narrativa ejerce su autoridad al comienzo y final de los relatos, pero se atempera en la parte central para ceder la palabra a los personajes. Dos consecuencias: el narrador de las *Ejemplares*, sobre las que pesa la *novella* italiana, heredera de la tradición oral, no coincide con el “antidogmático”

del *Quijote* (71). Mientras que Susan Byrne (“Coloquio, murmurar, *canes muti*”), aporta abundantes pruebas léxicas y textuales para justificar la relación entre el *Coloquio de dos perros* y la Compañía de Jesús, desde el término ‘coloquio’ hasta la crítica recurrente a la murmuración y la tutela de un perro sobre otro.

Dos artículos hay referentes a la lírica. Mariapia Lamberti vuelve sobre las relaciones entre el *Viaje del Parnaso* y sus antecedentes italianos. Coincidimos plenamente con ella: la obra cervantina se sitúa en una tradición genérica típicamente italiana, por métrica y por tópicos. Por su parte, José Montero añade una consideración original sobre la poesía cervantina. No se había comparado la función de esta en los *Quijotes* de Cervantes frente al de Avellaneda. Avellaneda ha leído el texto cervantino también en este aspecto; es un poeta hábil, con un concepto de la poesía como juego cortesano, pero ayuno del discurso teórico que en Cervantes acompaña y casi diviniza a aquella.

El resto del volumen tiene que ver con el comparatismo y la recepción. Agapita Sánchez Jurado divide “El *Quijote* prerromántico en la Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio” en teoría y catálogo. En la primera parte propone un estudio transnacional, inspirado en Claudio Guillén, que se ocupe de los aspectos estructural, histórico y cultural del corpus, y a continuación lo delimita: hasta doscientas obras con nuestros héroes en el título. La contribución de Adela Presas “Recreación del *Quijote* en la ópera italiana”, en vez de fijarse en la fidelidad mayor o menor de las óperas respecto del original cervantino, subraya los condicionantes del género operístico. Lo que explica la diversa recepción del *Quijote* en la ópera italiana al hilo de la evolución

de esta, desde el *dramma per musica* del s. XVII –el Hidalgo como máscara marginal– a la ópera bufa del XVIII y después, que permiten una presencia más desarrollada del personaje y algunas de sus aventuras. El volumen se cierra con “Entre asaduras y salpicones (Joyce y Cervantes)”, de Aldo Ruffinato, interesante ejercicio de comparatismo. Ruffinato parte de la diferencia de régimen alimentario entre el héroe de Joyce y don Quijote. Al primero le gustan las entrañas de los animales; al segundo la carne exterior. Y extiende esa diferencia semiótica interior/exterior a la construcción narrativa, la parodia y la relación con el lector. Joyce cuestiona mediante la escritura y desde dentro; Cervantes mediante la lectura y desde fuera. Por eso, parece como si Joyce entrara en la intimidad última de personajes y lectores; y Cervantes invita a juzgar a su héroe desde el exterior.

El volumen se cierra con una sucesión de reseñas, estas ya no de tema cervantino.

FERNANDO ROMO FEITO
Universidade de Vigo

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Virtus*. El Quijote de 1615. Madrid: Cátedra, 2018, 1000 pp.

Antonio García Berrio es uno de los más insignes investigadores españoles del campo literario. Autor de más de treinta monografías y doscientos artículos, que abarcan desde la teoría literaria y lingüística a la crítica de poetas y pintores contemporáneos, ha ofrecido seminales estudios de la poética clasicista, como son los tres volúmenes titulados *Formación de la teoría literaria moderna* (1977-1988), dedicados a la poética horaciana del Hu-

manismo y a la poética manierista del Siglo de Oro, o sus comentarios a las *Tablas* de Cascales (1975), exégesis no superadas hasta el momento. Publica ahora un extenso estudio dedicado a Cervantes, un volumen de mil páginas en las que se ocupa únicamente del *Quijote* de 1615.

Virtus. El *Quijote de 1615* (Madrid, Cátedra, 2018) se adentra en la estética del *Quijote* para ir desgranando una a una las geniales ocurrencias de su autor. Desde las primeras páginas, García Berrio reclama una aproximación estética, estético-poética en palabras suyas (305). Porque *Virtus* no deja de ser, y sin querer contravenir las palabras de Sansón Carrasco de que el *Quijote* no necesita comentario, una glosa (con esta palabra se refiere García Berrio a su trabajo en la página 634) capítulo a capítulo, a la manera de los humanistas, como Vives o Hernán Núñez, que buscaban la interpretación del texto mediante la *explanatio*, solo que García Berrio acomete el comentario desde la «estética del enunciado y desde la poética de la enunciación». Hace ya un siglo, en el centenario pasado del *Quijote* de 1605, otro comentarista, Miguel de Unamuno, plasmaba sus impresiones sobre la obra cervantina en su *Vida de don Quijote y Sancho*. Aquel, convencido de que el autor no comprendió a su personaje, le dio la espalda a Cervantes declarándose abiertamente quijotista; el que ahora nos ocupa, más generoso con su autor, sitúa su campo de maniobras en la arena del cervantismo, «cervantólogo» se declara «metido en la vejez en el compromiso de este ambicioso libro» (167). No había sido otra, declara al terminar su monografía García Berrio, sino la conciencia ejercitada de la edad la que le había empujado a empezar por esta «Segunda parte otoñal» (897). Para llevar a buen puerto este ambicioso

libro, monumental reto diría yo, García Berrio se ha apoyado preferentemente en los trabajos precedentes de Helmut Hatzfeld, Joaquín Casaldueiro, Harald Weinrich y Félix Martínez Bonati, sin descuidar otros como los de Riley, Close, Redondo o Canavaggio. No faltan, por supuesto, los ecos de las tendencias más recientes de la crítica, como el bajtinismo, el psicologismo freudiano-jungiano, el análisis lacaniano, ni le tiembla el pulso ante los acercamientos postmodernos -Foucault o Zizek-, a pesar de que el pensamiento de García Berrio se sitúa en un plano distanciado y ecléctico tanto de la «arqueología filológica» como de estas corrientes hermenéuticas. Ese pensamiento se funda sobre los principios de la estilística y de la estética que han demostrado su pervivencia más allá de las coyunturas metodológicas y de las orientaciones ideológicas de cada momento histórico. Vayamos, pues, con la *explanatio* de la *explanatio*.

García Berrio acomete esta tarea comenzando por reivindicar una rehabilitación del prólogo de 1615. Subraya la proximidad genérica de los prólogos de las dos partes del *Quijote* a la vez que señala la desproporción en la atención que la crítica le ha dedicado a cada uno de ellos. Su interés, al igual que hicieron Avalle-Arce o Alberto Sánchez, se centra en escudriñar los recovecos y pasajes más oscuros del prólogo, el grado de intervención de Lope de Vega, el sentido y origen de los cuentecillos preliminares, los acentos melancólicos apenas disimulados por su ropaje retórico. Pero por encima de todos los demás, muestra notoria preferencia por el diseño psicológico y social del autor, por las señales que advierten sobre el «estado de ánimo del autor proyectado-recibido sobre-desde su personaje, en un balance sentimental teñido de

un hondo decaimiento melancólico en las etapas finales de sus denodados esfuerzos por acelerar la escritura» (23). La sombra de este estado de ánimo es larga y marca el tono del segundo *Quijote* hasta alcanzar la figura de don Quijote. Una y otro parecen irradiarse hacia el ámbito de lo social desde ese anuncio prologal «de la gradual depresión áurea, símbolo universal del apesadumbrado declive de cualquier existencia, que decanta el texto *dilatado* y sublime del segundo *Quijote*» (56).

El libro primero, de los tres que componen el volumen y que recorren capítulo a capítulo los avatares de la novela, se ocupa del trayecto vital que propicia el arranque de la obra desde la intimidad doméstica de la casa solar de don Quijote hasta el capítulo del barco encantado, todo ello marcado, según García Berrio, por un proceso de «depresión controlado», que se apresta a consagrar «la poderosa resonancia de la silenciosa concavidad de lo no dicho» (63). Desde el primer *Quijote*, su autor habría tenido tiempo de madurar en perfección que unida a la melancolía existencial proyectará sobre esta segunda, que se abre de la misma manera que la primera: en casa del melancólico caballero. Lo que en la primera parte eran espacios abiertos, pues las ventas, para García Berrio, no dejan de ser «meros aliviaderos» (69), en la segunda, preludiados en la extensa ambientación de los primeros siete capítulos, se convierten en un *locus conclusus* de los diferentes domicilios a raíz de los cuales despliega Cervantes su estrategia poética. Ya en los primeros siete capítulos queda marcado el estatuto recíproco y la interacción de los dos personajes, marcado, en la primera parte, por la quijotización frente al enseñoramiento y control del escudero de la segunda. Más allá de las

zonas de confluencia entre don Quijote y Sancho, se otean campos de convergencia que García Berrio, retomando el término que Baquero Goyanes denomina «punto de hablada» (90). Y, a pesar de que la estética de la primera y segunda parte, en lo que se refiere a la intensidad afectiva de la atmósfera doméstica, no difiere esencialmente, el ritmo de una y otra se ralentiza a favor de la segunda, cuya salida tarda en prepararse siete capítulos. Entre las novedades de estos primeros capítulos, a más de refrescar la memoria del autor, se detiene, García Berrio, en acaso el mayor de los aciertos de Cervantes como fundador de la novela moderna, «su aportación genial del libro dentro del libro en la conciencia desdoblada de los personajes» (98) que, a partir del capítulo tercero, toma conciencia de su categoría ficcional. Pero además, y esta es otra de las diferencias que observa García Berrio con la primera parte, es el nuevo papel otorgado a Sancho y anunciado desde el capítulo VII, donde el escudero asume la identidad y control sobre su amo, cuya actuación se prolongará en los capítulos siguientes con calculada precisión. De manera particular se pone de manifiesto esta suplantación en el encuentro de las tres aldeanas, donde «comicidad y dramatismo conviven a partes iguales» (207). En él se sanciona la superioridad de Sancho que dominará hasta el final de la novela con contados destellos de protagonismo del caballero. No obstante, el viejo diseño folclórico del inicio permanece en la base del personaje, sin dejar de ser «tonto malicioso, y bobo divertido como mucho» (211). Con todo, no le interesa a García Berrio entrar en escudriñar las diferencias de cada una de las partes de una obra publicada en dos momentos diferentes de la «virtus cervantina» (163). Como mucho constata la

preferencia de la segunda parte pero solo hasta el momento en que aparece el libro de Avellaneda en el capítulo 59.

El plan estético de esta segunda parte que delinea Cervantes busca ahondar en la complejidad de la reacción de los personajes, y no solo de la pareja protagonista sino de los personajes secundarios también, desterrando el comportamiento previsible de la primera parte.

Tras este primer bloque de capítulos, se detiene García Berrio en los tres puntos radiales de la segunda parte: el encuentro con el caballero del Verde Gabán, el episodio de la Cueva de Montesinos y las Bodas de Camacho. Cervantes gradúa el encuentro con el caballero del Verde Gabán en tres momentos que se resumen en la presentación, desde el exterior, de la identidad del caballero, en la precisión de la fisonomía del caballero del Verde Gabán y, por último, en unas sugerencias, apenas esbozadas, acerca de las cualidades morales del personaje que abre la galería de los «otros» en el *Quijote*. La red de paralelismos entre los dos perfiles invita a la comparación. El caballero del Verde Gabán constituye un caso ejemplar en la galería de los personajes cervantinos. Destaca García Berrio en sintonía con Riley, la extraordinaria modernidad de su figura, anticipo precoz de lo que luego será el héroe burgués de la novela moderna. Pero, junto a la modernidad de este personaje, caracterizado por su favorable retrato ético y social, percibe García Berrio en la interacción entre el recién creado personaje, el autor y don Quijote, cierta antipatía «larvada e interior contra la delicia sin riesgos de la estética empalagosa del caballero del Verde Gabán» (318).

En los dos episodios siguientes, la actuación de caballero y escudero es pareja. En las bodas de Camacho, Sancho des-

plegará su glotonería, mientras que en el de la Cueva de Montesinos le tocará el turno del protagonismo a don Quijote. El tríptico narrativo que suponen las Bodas da cita a un grupo de géneros pastorales menores muy del gusto de Cervantes que poco tienen que ver con el hecho sacramental del matrimonio y sí con un despliegue de espectáculos para hacer ostentación de los «posibles» del rico Camacho. Se trata de un festejo en honor a Quiteria emparentado con la tradición de las *fescenninas* o tradición popular de las celebraciones nupciales que permitían todo tipo de bromas a los recién casados, sin que el burlado Camacho tenga ni tiempo para reaccionar ni mucho menos derecho a réplica. El episodio anticipa lo que luego acontecerá pero en clave aristocrática en los episodios de los duques.

El episodio de la Cueva de Montesinos es central para comprender el desarrollo de la naturaleza de don Quijote y constituye, para García Berrio, una «sugerente provocación en la línea de lectura del *Quijote*» (349). En él, Cervantes vierte al completo los «regímenes y mitos de la imaginación simbólica» no solo desde los odres de la literatura clásica o caballeresca, sino, por encima de todo, desde los de la mitología carolingia que habían anidado en una tradición local en las inmediaciones de la Cueva y cuya reminiscencia quedaba cifrada en el arruinado castillo de Rocafriada. El descenso a la cueva y las ensoñaciones de don Quijote funcionan para García Berrio «como una precisión superior del triángulo constitutivo de la ilusión literaria, a saber, el que forman autor, personajes y lectores» (367). Contrasta García Berrio la ironía del autor con los cauces de la seriedad que se derivan de las visiones de don Quijote, sin olvidar el componente paródico. No otra cosa es la concepción temporal en el episodio

sino una parodia de la axiología épica que da lugar a «uno de los momentos más logrados en la metamorfosis moderna del mito artístico» (367). La deconstrucción a la que Cervantes somete el mundo caballeresco alcanza, para García Berrio, «un cenit de virulencia tragicómica con la figuración grotesca de los protagonistas carolingios» (395). Aun con ser importantes estos aspectos deconstructivos del mito caballeresco, lo es más, para García Berrio, la evolución poético-estética interior del relato hasta desembocar en un don Quijote «crecientemente instalado en la sospecha sobre el grado de veracidad leal del Escudero» (395). Cierra García Berrio este bloque narrativo con el episodio del retablo de Maese Pedro y la aventura del barco encantado que enlazan el de la Cueva de Montesinos y el de la novela de los duques, objeto del siguiente libro de *Virtus*.

«El libro II. Apoteosis barroca de la fiesta» entra de lleno en la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio ducal o, como le gusta llamarla a García Berrio, en la Novela de los duques. Esta estancia continúa los otros ambientes domésticos que aparecen desde los primeros capítulos, pasando por la del Verde Gabán o la Cueva de Montesinos, morada y residencia de mitos caballerescos. La aproximación de García Berrio a este grupo de capítulos consiste en distanciarse de lecturas de «obediencia metodológica determinada» para proponernos volver sobre los pasos de Hatzfield y su comprensión de lo barroco «confusamente claro». Sabido es que, según el estilista alemán, Cervantes creó un nuevo sentido de la vida expresando la totalidad de sus tensiones en completa plenitud. Para García Berrio esta noción de lo barroco no deja de ser el producto estilístico de la estética de lo no-dicho (492).

Todo el episodio ducal responde a una sorprendente perfección dispositiva en la que se observa una correspondencia numérica así como su correspondiente ambientación nocturna y diurna. Destaca García Berrio el sorprendente cálculo estructural cervantino de los capítulos 44-54 en la alternancia de acciones de don Quijote y Sancho que tienen lugar en escenarios diferentes, con más que ligera ventaja del segundo en cuanto al predominio temático se refiere.

Uno de los aspectos más discutidos por la crítica que desbroza García Berrio es la dimensión ética de las burlas urdidas por los duques a la pareja protagonista. Sabido es que la noción de entretenimiento en la época de Cervantes aceptaba lo que hoy percibiríamos como vejación, en conexión directa con la noción aristotélica de lo feo como parte de la comicidad. La costumbre de motejar, sin ir más lejos, creció al calor del rescoldo de los entretenimientos con que se solazaban nobles y monarcas. La crítica del *Quijote* no siempre ha tenido una comprensión histórica del entretenimiento y de lo cómico, a excepción de los sólidos estudios de Close y Redondo al respecto. Y ha pues-to reparos de orden moral al comportamiento de los aristócratas. García Berrio se niega a hacer de los «burladores de la segunda parte, una casta moralmente degenerada, muy ajena a las simpatías y sentimientos de Cervantes» (516), afirmando que el comportamiento ducal rara vez va más allá de las regocijadas mascaradas de la época con los «hombres de placer», o «sabandijas de palacio», como se llamaba a los bufones, porque no de otra cosa ejercen don Quijote y Sancho en el palacio ducal, como ha mostrado Anthony Close. Bastaría recordar la infausta suerte de don Francesillo de Zúñiga, que unas cuantas décadas antes de la

publicación del *Quijote* moría víctima de sus propias bromas.

Un recorrido por todos estos capítulos muestra en toda su extensión, para García Berrio, «la respetuosa regulación del pacto de la burla barroca, consentidamente social, entre las dos bancadas de participantes, de los burlados y los burladores» (521). Todo este festival barroco de burlas que constituyen los episodios de los duques, se acerca más a las suntuosas y señoriles élites aristocráticas que a la popular y carnavalesca plebe. Ello no contradice, sin embargo, que el texto conceda primacía a un personaje carnavalesco por naturaleza, Sancho. Desde el comienzo de la segunda parte, escribe García Berrio, Sancho se instala «sobre una manifiesta elevación de su papel y su presencia» cuantitativa y cualitativa no solo respecto a la primera parte, donde se inicia este proceso de elevación, sino también respecto a don Quijote, que parece eclipsarse en estos capítulos y hasta ser suplantado por los duques. Dicha elevación del escudero alcanza su estatuto definitivo en sus conversaciones con la duquesa y en el gobierno de Barataria.

Y es que los episodios de Barataria suponen el cénit en la modulación del carácter de Sancho Panza, uno de los ejercicios de cálculo poético, para García Berrio, mejor logrados en el libro, que desemboca en la dislocación de ambos personajes. Entre otros recursos, se sirve Cervantes del intercambio epistolar, ingrediente indispensable en este juego de burlas aristocráticas, para introducir refinados matices en la construcción del personaje. Más allá de la información que pueden aportar sobre la génesis del *Quijote*, lejos de tener una función secundaria o inoportuna, las cartas adquieren un «valor integradamente narrativo, revalorizado y puesto en funcionamiento por

Cervantes entre los rasgos de identidad de su novela, que se revela por eso fundadora del género moderno» (600).

La escisión del personaje que se gesta en la larga secuencia narrativa de los duques viene anunciada desde la misma promesa de la insula. Se produce así una bifurcación espacial de la novela, que acoge a don Quijote en el palacio ducal y a Sancho gobernando la insula. Pareja a esta escisión espacial corre el desdoblamiento de los dos antitéticos protagonistas que, con todas las matizaciones y modulaciones necesarias, no son sino la conciencia de su autor. Y es que para García Berrio uno de los grandes hallazgos de Cervantes en el *Quijote* es, precisamente, que «este despliegue antitético de la separación del sujeto en los arquetipos simbólicos de don Quijote y Sancho abarca e incluye el movimiento seguramente principal y primario de la escisión» (621-622). La aproximación de García Berrio a esta doble faz escindida de la conciencia de los personajes se inclina más hacia la figura de Sancho, apelando a una consciente voluntad estratégica de su autor. El empoderamiento de Sancho en estos episodios corre parejo a la presencia del elemento femenino en esta «Novela ducal», en la que el peso de la burla recae sobre el lado más folclórico del personaje. No le falta razón a García Berrio al afirmar que hasta Barataria Sancho se contiene en los límites del personaje folclórico, pero más tarde trasciende esa burla regalada y gratuita que es la concesión del gobierno con penosos costes para el personaje. No es el menor la renuncia serena al sueño de la insula y la vuelta al abandonado camino de la humildad mientras lamenta el miserable tiempo gastado en vanidades áulicas (666). Cervantes transfiere al personaje una extrema humanidad que tiene su culminación

cuando acepta su condición y se niega a dar por buena una falsa victoria: «El enemigo que yo hubiera vencido quiero que me lo claven en la frente. Yo no quiero repartir despojos de enemigos, sino suplicar a algún amigo, si es que le tengo, que me dé un trago de vino» (668). Lo que supone, como ya anticipaba Marc Pelorson, una calculada intencionalidad poética de Cervantes, haciendo de uno de sus rasgos folclóricos un medido desenlace de la trayectoria del personaje, que viene a confluír, en última instancia, con el desengaño del escudero, en sintonía con la melancolía que se va apoderando del caballero hasta desembocar en «la definitiva catástrofe de ambos, creador y criatura, abortos en la muerte» (779). No es de extrañar, por tanto, que el regreso de Sancho al camino no vaya más allá de un «mustio retorno» en el episodio de Ricote y en los siguientes, en los que apenas sí se observa una tímida recuperación de los personajes que se miran en el espejo deformado de Avellaneda (en los capítulos 59, 62 y finalmente, 72). Para García Berrio, resulta persuasiva la hipótesis de que don Jerónimo sea trasunto fehaciente de Avellaneda, sin embargo, la enunciación del texto parece apuntar en otro sentido, puesto que desde el comienzo se afianza el protagonismo de don Juan, reservando para don Jerónimo un papel más burlesco y jocoso con Sancho Panza. En todo caso, estamos ante una de esas zonas de ambigüedad enunciativa del discurso cervantino que deja abierta la puerta a la conjetura y se añade al largo recorrido de alusiones que principian en el capítulo 22 de la primera parte con Ginés de Pasamonte, hasta el tiritero Maese Pedro y su mono mendaz o don Jerónimo de esta segunda. Y, puestos a adentrarse en las contradicciones cervantinas, señala García Berrio que la agresión que Avellaneda

proyecta sobre la libertad poética cervantina habría de cumplir indeseados efectos, a saber, la entrada en el gran tiempo de las criaturas cervantinas y con ellas las de su rival como ocupantes de la misma morada estética.

El libro tercero de *Virtus* recorre las «desabridas aventuras finales en Cataluña: pasión y muerte del Caballero», como anticipa el título de esta última sección. Comienza García Berrio señalando la inconsistencia del salto temporal propio de la estética de la aventura del caballero y el escudero. La novela pasa de la proximidad de Zaragoza a las inmediaciones de Barcelona, describiendo una trayectoria precipitada y gobernada por la ley de lo no dicho, una instancia narrativa que abunda en el *Quijote* y que ahora adquiere notable densidad. En estos nuevos episodios, Cervantes se adentra por una serie de géneros que García Berrio concreta en «el histórico aventurero a noticia en el estilo de crónica, el dramático sentimental y los moriscos y bizantinos». Así, el idilio invertido o deconstruido de la atrabiliaria Claudia Jerónima, junto con el episodio de Roque Guinart, suministra el contenido fantástico de este espacio de transición entre Zaragoza y Barcelona. La apremiante circunstancia vital de Cervantes y el afán de dejar en orden su obra, unida a la aparición del *Quijote* apócrifo, aceleraron el ritmo de esta última parte de la novela; aceleración que, para García Berrio, no empaña siquiera la enunciación estética o la capacidad poética cervantina como da buena cuenta el capítulo sesenta y uno.

A propósito de estos episodios catalanes del *Quijote* y de la obligada pasividad que el caballero despliega en ellos, aborda García Berrio el aspecto del realismo del *Quijote* a través del prisma de Martínez Bonati, pero ajustando la lupa a sus

propias intuiciones críticas. La modernidad de la novela cervantina, que tiene su madre nutricia, para García Berrio, en la deconstrucción de los géneros tradicionales, no persigue una confusión retórica de formas de escritura sino, para decirlo en palabras de Martínez Bonati, una hibridación de las «regiones de la imaginación». Se aparta García Berrio de la tesis del crítico chileno de que el *Quijote* como obra fundadora de la novela moderna se corresponde con «la novela realista moderna», como si una y otra fueran lo mismo. Para salvar el escollo de la dialéctica realismo-verosimilitud-maravilloso, Martínez Bonati debe dilatar el concepto de verosimilitud hasta hacerlo coincidir con «una suerte de compromiso entre el sentido de la realidad y la soñada imaginación de lo maravilloso» (863). Esta indecisión intenta resolverla el crítico chileno con la noción de forma estética que vendría a ser un modo que tiene la obra de arte para representar el mundo. Para Martínez Bonati, el *Quijote* no constituye una imagen realista pero sí «una alegoría de realismo» (862). Precisamente esta formulación de Martínez Bonati incide, para García Berrio, en aspectos de capital importancia en la novela como el simbolismo generalizado del *Quijote* que el autor de *Virtus* engloba «bajo la denominación genérica de lo no-dicho» (863). Sin embargo, a pesar de dedicar un detenido análisis a las tesis de Martínez Bonati, se distancia de ellas en dos aspectos que pueden resumirse en lo siguiente. El primero tiene que ver con el exceso en la ponderación de las diferencias entre la novela cervantina y aquellas obras continuadoras del realismo; el segundo es no haber profundizado suficientemente con un análisis detallado y convincente de los aspectos que marcan la unicidad del *Quijote* (863).

Esta obligada pasividad desemboca en el apresurado desenlace de la *quête* del caballero que se resuelve con extrema economía mediante el torneo de la playa de los capítulos LXIV-LXV. Destaca García Berrio, en sintonía con un amplio sector de la crítica cervantina el celo que pone Cervantes en evitar la dilación de tan doloroso trance al caballero, que acepta su destino con una resignación ejemplar que vendrá a cerrar el círculo con aquellas extenuadas palabras de «Yo no puedo más» del lejano capítulo de los batanes. En ese escueto par de páginas con las que Cervantes se ocupa del trance presenciamos, apostilla García Berrio, «el presentimiento avasallador de un derrumbe absoluto de la vida y del mundo, del mundo universal con el extremo alentar de la vida de cada hombre» (887). Lo que sigue no son sino melancólicas jornadas de la vuelta al «lugar» del caballero y del escudero marcadas por una red de geminaciones y reencuentros. Se pregunta García Berrio por la naturaleza del *Quijote*, si es obra alegre o triste. La respuesta «lo uno y lo otro al mismo tiempo» viene a coincidir con la de Cide Hamete, porque los sucesos de don Quijote «o se han de celebrar con admiración o con risa», esto es, con lo uno y con lo otro, porque abarcan tanto lo sublime como lo ridículo: nunca se habrá dado, para García Berrio, «una vida completa si no es en el melancólico revuelto de risas y lágrimas» (898).

El final del caballero es para García Berrio una suerte de *ars moriendi*, buen morir cristianamente a la manera del Maestre Rodrigo Manrique. La muerte en su «lugar» cierra el paréntesis que había propiciado el nacimiento de don Quijote, muere como nos había dicho el autor, en el lejano capítulo del escrutinio, que le gustaba que murieran los caballeros: en

su cama y con testamento hecho. Se trata, para García Berrio, de una doble muerte física y simbólica del personaje en la que lo Real y lo Simbólico entablan una relación de solidaridad, a la manera de la doble muerte simbólica y carnal de Antígona en la interpretación lacaniana. Y es en ese espacio suspendido entre las dos muertes donde la doble muerte adquiere «la grandiosidad suprema de la belleza que Lacan vislumbraba en el *anagke* de la heroína trágica» (977). Con ello Cervantes mataba dos pájaros de un tiro y proyectaba sobre la modernidad sus constructos literarios, pero también recuperaba la propiedad autoral del libro, protegiendo a su personaje de agresiones futuras como la de Avellaneda.

Puede decirse, pues, que la lectura de García Berrio se asienta en tres pilares: la exposición de la poética de lo no-dicho, la proyección de la experiencia del autor en el personaje y la interpretación del orden simbólico de la obra como puente entre los otros dos pilares. El resultado es una obra de consulta indispensable para interpretar el *Quijote* de 1615, que deja obsoletas otras lecturas.

ISABEL LOZANO-RENIÉBLAS
Dartmouth College

GERBER, Clea. *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el “Quijote” de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2018, 316 pp.

El volumen que ha publicado recientemente Universidad de Alcalá establece lazos y vínculos entre la crítica cervantina del Viejo y del Nuevo Mundo y entre la de los dos hemisferios a través del

trabajo de una joven hispanista rioplatense: Clea Gerber. Que el *Quijote* de Cervantes en diálogo nutrido con el *Quijote* de Avellaneda sea la causa de tales intercambios no extraña, pues la obra incluye desde su nacimiento surcos abiertos y quizá porque Cervantes no sea el autor de una obra que represente una totalidad acabada.

Desde su lejana posición en el sur del universo, Clea Gerber ha indagado llevando adelante un pentagrama diverso que mucho debe a un crítico suizo citado en el umbral de su libro: Michel Jeanret, cuya obra *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne* (1997) abre en la hispanista sureña cauces productivos.

Formada y educada en torno a las huellas que dejó Celina Cortázar entre los cervantistas porteños (Alicia Parodi, Ruth Fine, Juan Diego Vila...), Clea Gerber se puso a conversar con la crítica norteamericana y europea (Anthony Close, Francisco Márquez Villanueva, Mary Gaylord, Aurora Egido, José Montero Reguera, Carlos Romero Muñoz...), construyendo un intercambio particularmente fecundo con el cervantismo francés (Maurice Molho, Monique Joly, Augustin Redondo, Michel Moner...) y algo más allá con los estudios referidos al libro como objeto, como cuerpo impreso (Roger Chartier, Anne Cayuela...). Un contrapunto final le permitió acercarse a los trabajos extremadamente recientes de David Álvarez Roblin sobre el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda y el concepto de literatura apócrifa.

No me parece gratuito evocar algunas palabras de Clea Gerber en el final de su libro, que servirán de puerta de entrada a mi comentario: «Creemos que el gesto crítico no puede soslayar, a la luz del cruce entre reproducción biológica y ac-

tividad creativa que se pone en juego en el *Quijote*, el hecho de que el texto a partir del cual se ha postulado el nacimiento de un nuevo género –la ‘novela moderna’– comience, significativamente, con un parto *desviado*» (p. 289).

La noción de parto que le da corporeidad a todo el ensayo, declinando de manera extremadamente rica los alcances de dicha metáfora, aparece asociada al *desvío*. Ese concepto de *desvío* quizá sea uno de los elementos clave en la lectura de Clea Gerber. Porque en ese *desvío* está lo radicalmente novedoso del texto de Cervantes; pero es evidente que quien dice *desvío* evoca una corriente anterior. Es una tensión constante entre las huellas del pasado y un constructivismo que incluye lo bastardo de lo que marca y potencia el producto cervantino. La percepción de Gerber no se concentra, sin embargo, en lo exclusivamente literario sino que ve de qué modo un estudio de este tipo no puede excluir la cultura material. Una meditación constante, un contrapunto enriquecedor, explora la presencia de la imprenta y el impulso multiplicador de los textos como uno de los soportes reflexivos de la elaboración cervantina. En este sentido, las páginas dedicadas a la figura del Primo, único personaje autor de libros impresos, son reveladoras. En dicho episodio, nos dice Gerber, se concentran consideraciones sobre todo lo que atañe a linajes textuales, transformaciones y suplementos. Don Quijote y el Primo comparten el deseo de continuar textos mediante la gestación de obras que prolonguen lo leído. Evidentemente, hay entre ellos diferencias de fondo, pero un aliento similar que los reúne da pie a la estudiosa para examinar este impulso hacia la creatividad. En el mosaico despararramado está la clave del proyecto cervantino hecho de retazos que caminan

hacia un cuerpo. Sin embargo, ese cuerpo no es solamente interior y ficticio, en él entra también el diálogo con la realidad, con el afuera, representado en el surgimiento del otro *Quijote*, el de Avellaneda, que Cervantes integra y conforma dándole un sentido. El *Quijote* cervantino *es* alimentándose en Avellaneda y *crece* en la frontera rota de su cuerpo. El libro es híbrido y mestizo, impuro y extraordinario.

Tales son algunas de las ideas que aparecen en *La genealogía en cuestión...*, que constituye una investigación amplia nutrida en lecturas asiduas de la obra como totalidad, rastreando un símil (el del cuerpo y la reproducción) y sus consecuencias a la luz de miradas nuevas. Clea Gerber trabaja a partir de un *corpus* constituido por los tres *Quijotes* (1605, 1614 y 1615). E interesa el cuidado dado a la estructura del ensayo en sus diferentes partes, siempre justificada. No hay aquí un catálogo de ideas, una lista, sino una máquina de pensamiento que funciona.

Podríamos distinguir, más allá del índice propuesto, tres partes solidarias entre sí, en torno a tres momentos: el prólogo de 1605 y el cuerpo textual que lo prolonga, la herencia espuria de Avellaneda aparecida en 1614 y, por último, la construcción de una familia textual en 1615. Clea Gerber incluye los paratextos como modalidad narrativa inseparable del texto central y así da forma a un estudio calibrado de manera más abierta. A la vez, en las páginas dedicadas al *Quijote* de Avellaneda se evitan las valoraciones de calidad o falsedad y se analiza el libro “espurio” como un producto en el campo de una familia textual. Se llega a ver así el funcionamiento de los tres *Quijotes* en un mercado y en una sociedad de lectores y receptores. Si Avellaneda nos presenta

un loco sin matices en el que desaparece la inestabilidad cervantina, es también porque en el horizonte de espera del público hay, entre otras, una mirada que va en ese sentido. Gerber escapa a una lectura represiva de Avellaneda y lo abre en sus posibilidades, que también generan en Cervantes cambio, transformación y creatividad. Por otra parte, los diversos caminos narrativos se reflejan ya desde los prólogos, oberturas particularmente analizadas en las que el detalle es activo.

La hispanista rioplatense subraya la paradoja de la obra cervantina: un personaje que acaba en el lecho de muerte mientras que, a la vez, la imprenta garantiza la fama eterna del mismo personaje. Don Quijote es un hombre encarnado en un libro que lo reproduce y lo salva del olvido, pero a la vez salva del olvido y resucita un género anterior o, más aún, toda la caballería andante que simboliza un mundo desaparecido. Cervantes transforma productivamente el legado recibido y dialoga a la vez con ese espejo incierto que es Avellaneda, orientado también al rescate de lo perdido. Aunque, evidentemente, cada creador camine a su manera.

Es así como el estudio de Gerber nos hace penetrar en el andamiaje de un proyecto colectivo generado por variados partícipes en el contexto de un mundo en transformación que empapa constantemente la creación de una historia.

Esta percepción corporal de la obra recalca por un instante en un hecho perturbador y conmovedor: es un hombre viejo e imposibilitado sexualmente el que engendra y reproduce el *corpus* de una historia inmortal.

Libro clausurado a todo posible casamiento, que en su argumento narrativo rechaza lo nupcial como prolongación y consecuencia, el *Quijote* (y su familia textual) constituye una obra de fecundi-

dad ilimitada. El análisis de esta “zona textual”, que se reproduce en autores (y ello ya en ese 1614 anterior a su terminación) y en ejemplares multiplicados gracias a la imprenta, constituye el centro del análisis corporal y biológico de Gerber. Y la estudiosa nos recuerda, citando a Walter Benjamin, que en el contexto de la “pérdida del aura” de la obra de arte, se modifica la percepción de la paternidad textual. Por esa razón este trabajo nuevo nos parece necesario y saludable.

Resumiendo, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el “Quijote” de Cervantes* es el estudio de una metáfora, amplia, que se diversifica, que se transforma y adquiere posibilidades diversas. Lo que corresponde esencialmente a ese artefacto cultural y poliédrico que es el *Quijote...* y su multiplicada especie.

FERNANDO COPELLO
Le Mans Université

LOLO, Begoña (ed.). *El «Quijote» y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018, 923 pp.

El volumen *El «Quijote» y la música en la construcción de la cultura europea* es el tercero de las compilaciones editadas por Begoña Lolo, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, sobre «cervantismo musical» (las anteriores se publicaron en 2007 y 2010), una línea de investigación que ella lidera desde el año 2000 y que estudia la recepción de la novela cervantina en todos los géneros musicales sin restricción geográfica ni cronológica, con un marcado enfoque interdisciplinar —tal y como la investigadora explica en el apartado introducto-

rio—. En este libro que nos ocupa, no obstante, sí hay unas limitaciones geográficas: los cuarenta y tres trabajos recogidos —articulados en siete apartados— se centran, casi exclusivamente, en España, Inglaterra, Francia, Italia y Alemania, países en los que la recepción del *Quijote* fue especialmente relevante ya desde el siglo XVII. Como el mismo título indica, la intención de todos ellos es analizar la repercusión de la novela cervantina en la construcción de los patrones culturales europeos, a partir de la consideración del *Quijote* como «icono cultural» («Introducción», p. 13).

El primer apartado, «Cervantes: literatura y música», se abre con un trabajo de José Montero Reguera. En él, a partir del análisis de la musicalidad de la prosa y el teatro cervantinos, el autor subraya las notables influencias de fray Luis de León en *La Galatea*, el *Quijote*, *La gitanilla*, *La gran sultana*, *El trato de Argel* e incluso el *Persiles*. En el siguiente artículo, Jean Canavaggio comenta el cambio de recepción del *Quijote* en sus cuatro siglos de historia y propone tener en cuenta esta contextualización y su dialéctica para comprender el significado de la novela en la actualidad, poniendo como ejemplo el episodio de los galeotes. Seguidamente, el musicógrafo Pepe Rey da noticia de una versión musical de los ovillejos de Cardenio en el *Quijote*, anterior a la de Francisco Asenjo Barbieri, reconocida hasta ahora como la más antigua. En el cuarto estudio de este primer apartado, Sandra Myers Brown relaciona la difusión que tuvo el Romancero español en diversos países europeos en el siglo XIX con el creciente interés por las obras cervantinas y analiza una canción francesa y varios *lieder* alemanes basados en el *Quijote*, *La Galatea* y *La Gitanilla*. A continuación, Francisco J. Escobar centra

su análisis en el personaje de Silerio de *La Galatea* (también nombrado Astor) y su evolución a lo largo de la novela, reflejada en los distintos cantos que realiza en el contexto de la encrucijada sentimental en la que se encuentra. El último trabajo del primer apartado de este volumen le corresponde a Miriam Perandones. En él, la investigadora estudia, desde la metodología de la intertextualidad de Nomnick y Ogas, dos canciones de *Canciones epigramáticas* (1915) de Amadeo Vives basadas, respectivamente, en textos de *El celoso extremeño* y *La gitana*.

Begoña Lolo abre el segundo bloque del volumen, dedicado a la música y la política, con un trabajo sobre la imagen musical de España en Europa a través del *Quijote*, en el cual reflexiona sobre cómo fue asumida en otros países la cultura musical española que testimonia la novela. Posteriormente, Daniel Essig García explica la primera recepción del *Quijote* en la Inglaterra anglicana del siglo XVII, marcada por un carácter teatral que, específicamente, incluye también lo musical. En el siguiente artículo, María Dolores Cuadrado Caparrós analiza los aspectos musicales de las conmemoraciones cervantinas recogidas en la prensa española entre 1873 y 1947, generalmente en Madrid. A continuación, Germán Labrador Méndez interpreta las aventuras de Pinocho publicadas por la editorial Calleja a partir de 1917 —en las que el personaje cobraba una personalidad quijotesca— en relación con la modernidad capitalista, la pedagogía y la política de la época. Seguidamente, Luis Miguel Vicente García estudia la inspiración cervantina en Eugenio Noel y en Cansinos Assens y la crítica de ambos escritores bohemios al político mundo académico. El siguiente artículo se sitúa también en España.

Aquí, la inconclusa ópera quijotesca *El mozo de mulas* (1927-1936) de Antonio José Martínez Palacios es analizada por Juan López Patau como un ejemplo del eclecticismo con voluntad vanguardista de su compositor. Finalmente, el último artículo de este segundo apartado cambia la localización geográfica a Italia, donde Marco Mangani se encarga de analizar la canción «Don Quijote» del álbum *Stagioni* (2000) en el contexto de la producción musical de su autor, Francesco Guccini.

«Música sobre don Quijote: aproximaciones estéticas» es el apartado más breve del volumen y se compone de solo cuatro trabajos. En el primero de ellos, Claudia Colombati comienza planteando un estudio comparativo de diversas recepciones del *Quijote* a partir de la visión farsesca y la dimensión fantástica de la novela que llega hasta los filósofos del Idealismo alemán. En «*Quijote: identidad, ideal y música*», Miguel Salmerón Infante propone una interpretación de dicha obra centrada en el problema de la identidad, considerándola como la primera novela de formación y fijándose, después, en dos adaptaciones musicales: la ópera *Don Quixote (eine musikalische Tragikomödie)* de Wilhem Kienzl (1898) y el poema sinfónico *Don Quixote. Phantastische Variationen* de Richard Strauss (1897). En este último poema musical de Strauss, asimismo, centra el siguiente trabajo Cristina Álvarez Losada, concretamente en su primera interpretación en Barcelona, en 1905, y en las críticas que recibió en la prensa de entonces. Finalmente, Kasimir Morski comienza haciendo un repaso por las obras musicales inspiradas en el *Quijote*, destacando entre los *ballets* la versión de Petipa, y termina comentando también las versiones cinematográficas de la novela.

Música y danza centran el siguiente apartado, que abre José Ignacio Sanjuán Astigarra con un trabajo comparativo entre la música del *ballet Don Quijote o Les noces de Gamache* de Louis Milon y François-Charlemagne Lefebvre (París, 1801) y la de *Don Quijote o Las bodas de Camacho*, una versión del anterior estrenada en Madrid en 1808 y representada hasta el año 1828. Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán y Sonia Murcia Molina estudian, por su parte, las funciones dramático-musicales de los personajes corales en la zarzuela *La venta de don Quijote* de Ruperto Chapí y Fernández-Shaw (1903) y el segundo acto de la también zarzuela *Don Quijote de la Mancha* de Teodoro San José y Eduardo Barriobero y Herrán (estrenada en 1916). En el siguiente artículo, Beatriz Martínez del Fresno estudia cuatro versiones seleccionadas del *Quijote* en la danza posmoderna (últimos años del siglo xx). Por su parte, M.^a Consuelo Martín-Colinet centra su trabajo en el compositor Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) y sus tres obras basadas en el *Quijote*: *La ruta de don Quijote*, *Ya sé, Olalla, que me adoras* y *Las bodas de Camacho*. Para finalizar el apartado, María Luisa Luceño comenta el *ballet La gitanilla* (1996) de Antón García Abril y su obra sinfónica *Tres escenas del ballet La gitanilla* (2003), basada en el anterior.

El quinto bloque del volumen se titula «Don Quijote en las músicas escénicas». Primero, Francesc Cortès explica las lecturas divergentes a las que dio lugar la novela cervantina en las obras líricas quijotescas desde 1789 hasta el 2000, recogiendo un catálogo no exhaustivo de 45 de ellas de distintas nacionalidades. En segundo lugar, Bernardo García-Bernalt Alonso analiza los procesos que evidencian la extremosidad —por su valor, pero

también «por carecer de medida» (p. 484)— del hidalgo en la ópera barroca *Don Chisciotte in Sierra Morena*, con música de Francesco Bartolomeo Conti y libreto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati. En tercer lugar, Stéphan Etcharry cuestiona la escasez generalizada de estudios sobre la recepción del *Quijote* en la música francesa del siglo xix para después pasar a analizar dos óperas cómicas representativas del periodo: *Don Quichotte* de Ernest Boulanger (1869) y *Don Quichotte* de Émile Pessard (1873). María Encina Cortizo y Ramón Sobrino, y luego José Prieto Marugán, estudian dos zarzuelas en sendos capítulos. Los primeros analizan *La ínsula Barataria* de Emilio Arrieta y Luis Mariano de Larra (1864) desde el punto de vista musical, mientras que el último comenta *Don Quijote de la Mancha* de Eduardo Barriobero y Herrán y Teodoro San José (1916), a partir de crónicas de la época. Los siguientes tres artículos se centran en *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla. En el primero, Christian de Paepe expone las características de la primera recepción de dicha obra en Bélgica, donde fue estrenada en 1926; en el segundo, Francisco Ruiz Montes y Elena Torres Clemente estudian el proceso creativo de la ópera gracias a los borradores y otro material previo del autor; y, en el tercero, José M.^a García Laborda valora la recepción de la obra a través de los escritos que Adolfo Salazar publicó al respecto en el periódico *El Sol*. Cambiando ya de tema, Yvan Nommick analiza la inédita *Trilogie Faust – Don Quichotte – Saint François d'Assise*, compuesta por Charles Tournemire en los años veinte del siglo pasado. Juan José Pastor Comin comenta la ópera para público infantil *Don Quichotte de la Manche*, con música de Ernest Weiller y libreto de Guy de Téramond

(seudónimo de Edmond Gautier) y Henri Rossi-Galliéni, como ejemplo del contexto cultural francés sobre el *Quijote* en los años treinta. Por su parte, Adela Presas se centra en Italia y busca trazar allí «una retórica sobre el caballero apreciable a lo largo de las diferentes óperas del siglo XIX, en tanto que su construcción dramática como personaje va indisolublemente unida en la ópera a su caracterización musical» (p. 687).

El sexto apartado del volumen pone el foco de atención en los medios audiovisuales y recoge cinco artículos presentados por orden cronológico. Así, Ana Vega Toscano comenta el *Don Quichotte* de Pabst (1934) abogando por el análisis multidisciplinar, Enzo Rega expone tres ejemplos de adaptaciones quijotescas en el cine italiano (*Don Quijote y Sancho Panza* de Grimaldi, 1968; *Don Quijote* de Scaparro, 1984; y *Quijote* de Paladino, 2006), Susana Castro analiza el documental *Lost in La Mancha* (2002) que produjo Terry Gilliam sobre su (ya no) frustrada versión del *Quijote*, Sara Navarro Lalanda plantea una aproximación a los dibujos animados infantiles basados en la novela cervantina entre 1930 y 2010 en todo el mundo (localizando veintitrés, entre cortometrajes, películas, series y capítulos de series) y, por último, Iole Scamuzzi estudia la concepción romántica del *Quijote* en la trama de la película de animación *Donkey Xote* (2007).

El último apartado del volumen se dedica al *Quijote* y la contemporaneidad. Beatriz Alonso Pérez-Ávila abre este bloque realizando un repaso por la trayectoria del compositor Emilio Serrano y Ruiz para después presentar un comentario sobre sus dos poemas sinfónicos de temática quijotesca: *La primera salida de Don Quijote de la Mancha* (estrenado en 1912) y *Don Quijote, Canto segundo*:

Los molinos de viento (inédito). Carmen Cecilia Piñero Gil plantea un trabajo acerca de *Cervantinas*, un ciclo de diez canciones creado por Matilde Salvador y estrenado en 1975. Por su parte, Leticia Armijo comenta su propio Concierto para guitarra y orquesta *Las mujeres y el Quijote* (2012), contextualizándolo en la música mexicana contemporánea y reclamando la aplicación de las teorías de género en la creación musical. Las diferentes lecturas que inspiró el *Quijote* a la compositora Zulema de la Cruz y su plasmación en cinco creaciones (estrenadas todas en 2005) es el tema que aborda Fernando J. Cabañas Alamán en el siguiente artículo. Finalmente, el último texto, redactado por Marina Barba Dávalos, recoge las reflexiones surgidas en la mesa redonda moderada por Antonio Gallejo que tuvo lugar en el III Congreso Internacional «Cervantes y el *Quijote* en la música. Mito y representación en la cultura europea» (celebrado en 2012), origen de este ejemplar que reseñamos ahora. En ella, Lothar Siemens, Jorge Fernández Guerra y Leticia Armijo reflexionaron sobre el papel del compositor ante la novela cervantina.

El «*Quijote*» y la música en la construcción de la cultura europea se cierra con un apéndice bibliográfico, a cargo de Epifanía Abascal Sherwell Sánchez, que recoge todas las referencias mencionadas en el volumen organizadas por tipo de material: bibliografía, fuentes impresas y manuscritas (anteriores a 1930), prensa, partituras, registros sonoros y videográficos y páginas web. Asimismo, las últimas páginas del libro se dedican a un útil índice onomástico.

Como se puede apreciar, el libro que nos ocupa tiene una considerable extensión, ya no solo de páginas (cerca del millar), sino también de temáticas, y con-

firma el interés creativo del *Quijote* para los artistas en las disciplinas más variadas (incluso no solo exclusivamente musicales, pues también se habla de cinematografía), demostrando que el *Quijote*, como afirma Juan José Pastor Comín, es «un texto que se muestra plural y permeable a la herencia, vivencia y proyección cultural de cada época» (p. 669). Aunque casi todos los textos se relacionan con la obra de Cervantes y la música y están clasificados, con acierto, en los siete apartados que hemos seguido para realizar la recapitulación anterior, cada uno de los autores se acerca a esta cuestión de forma libre y personal, combinándose estudios que analizan con detalle obras concretas con otros más panorámicos que pueden dar pie a trabajos posteriores más específicos.

En definitiva, el volumen editado por Begoña Lolo es un libro imprescindible en el ámbito del estudio de la obra cervantina y su relación con la música en Europa, en el que el lector podrá encontrar trabajos de su interés, incluso en el caso de aquellos investigadores no especializados en el cervantismo musical.

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO
Universidad de Oviedo

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves. *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*. México: El Colegio de México, 2017, 494 pp.

Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles de Nieves Rodríguez Valle es un excelente ensayo sobre el arte narrativo cervantino con especial énfasis en su última obra de aventuras bizantinas sin dejar de lado los otros libros, cuyos comentarios y referencias sirven de con-

trapunto y enriquecen la lectura que la investigadora se propone hacer. Parte del origen historiográfico de la narrativa castellana y de la épica como antecedentes de la prosa de ficción del XVI, y para encontrar las estrategias narrativas de la tradición historiográfica pasa revista a la historiografía alfonsí, a *La Gran conquista de Ultramar* y *El Caballero del Cisne* y a *El Caballero Zifar* y demuestra que la ficción se construye a partir de la historicidad, al tiempo que va explicando algunos de los tópicos de las crónicas, que usará Cervantes más tarde: el de los falsos cronistas, como en la *Crónica sarraquina* de Pedro del Corral, quien ya había creado a tres cronistas que, a su vez, eran personajes; o el tópico de la traducción y el trasladador del caldeo del *Zifar*, que ya era un procedimiento de la historiografía alfonsí, y equivale al del manuscrito encontrado en otros caracteres y en otra lengua. Con estos antecedentes, Rodríguez llega al *Persiles*, donde ve cómo se va abandonando al historiador para dar paso al autor, quien, a su vez, cede la palabra al personaje narrador. Ya no se necesita hacer pasar algo por verdadero, autorizado por un historiador sino que la propia narrativa será la autoridad: «Esta es la nueva escritura de ficción que Cervantes plantea en el *Persiles*, aquella que se piensa a sí misma» (p. 77).

El segundo capítulo se aboca al Cervantes narrador de viajes y de aventuras. Comienza con las características del relato de viajes, su evolución desde Hecateo de Mileto (550 a. C.- 476 a. C.), a las clases de viajeros según la intención de su viaje y a las peregrinaciones para llegar a los viajeros cervantinos: el caballero andante que no tiene un itinerario preciso y de cuyo viaje rescata el encuentro con el otro, el que le sale al camino, que es el que verdaderamente se admira

de la maravilla de ver al amo y escudero transitando por tierras manchegas, aragonesas y catalanas, con lo cual se invierte el tópico. En el *Viaje del Parnaso* confluyen viaje, peregrinación y cruzada de una manera paródica y Cervantes actúa como viajero, peregrino, soldado, poeta, cronista y narrador. Se trata de un viaje que comenzó con un objetivo: la búsqueda de la fama, se convierte en un peregrino con aventuras al estilo bizantino y acaba con una respuesta de Apolo, que lo nombra guardián del tesoro poético. El *Persiles* es, sin duda, su gran libro de viajes, que propone una nueva narrativa: «Es la narración de narraciones sobre el desarraigo» (p. 130) y la búsqueda, pero también es una encrucijada de géneros.

En cuanto a Cervantes como narrador de aventuras, Rodríguez contempla el aprovechamiento de algunos recursos narrativos caballerescos para el *Persiles*, obra en la que sabemos que no se buscan aventuras sino que los personajes sufren trabajos antes de alcanzar su objetivo. Entre otros muchos, se usan el suspenso, las obras plásticas para hacer que perduren las aventuras en el tiempo, la educación del caballero para caracterizar a su personaje principal, las reflexiones acerca de cómo debe narrarse una aventura, y aduce un pasaje caballeresco de Feliciano de Silva en el que se inspira Cervantes para el sueño alegórico de Periandro, en el que el trabajo se transforma en una aventura maravillosa, pero enfrentada en el mismo texto a la crítica a la verosimilitud que los interlocutores ejercen sin perder el deleite. También es un narrador de amores, que en el *Persiles* es un tema principal, una fuerza generadora de conflictos y búsquedas, que hace pasar a su protagonista por los géneros sentimental, pastoril y bizantino en tres etapas de sus amores.

Cervantes como narrador de sí mismo es el asunto del tercer capítulo. Autor, narrador, personaje, testigo de los sucesos, todos ellos se apropian de un yo que acerca el relato al lector y le proporciona verosimilitud. Del fracaso amoroso de la novela sentimental al Memorial y a la picaresca, la investigadora va desentrañando en varios ejemplos la autobiografía, la narración en primera persona, el humor en la autopercepción paródica de la genealogía picaresca que establecen un pacto con el lector para lograr la empatía. Cervantes supera estos presupuestos riéndose de sí mismo en el *Viaje del Parnaso* y en el prólogo del *Persiles* y cede la voz narrativa a sus personajes de tal manera que el Narrador parece retirarse desde el segundo libro y convertirse en un receptor más de las historias que aquellos comienzan con nombre, patria y linaje. Sin embargo, el protagonista principal debe sesgar y ocultar su biografía para dificultar el desenlace. Respecto a la propia autobiografía de Cervantes, el tema del cautiverio lo desarrolla más en el teatro que en la prosa, a excepción de *El Cautivo de El Quijote* y *El amante liberal*. En el *Persiles*, el encuentro de los peregrinos con los falsos cautivos en un pueblo de España le permite a Cervantes elaborar el falso cautiverio con la distancia de haber sanado ya de sus heridas de Lepanto y de su verdadero cautiverio en Argel, así como tratar ambiguamente a dos moriscos expulsados: el manchego Ricote y la granadina Cenotia.

En el capítulo IV explora el término “trabajos” y se remonta a sus orígenes bíblicos y griegos, con Hércules, de los que deduce que son servicios realizados con humildad, que suponen una transformación, una redención y un auto-dominio. Estos trabajos se desarrollan en la novela griega, en la que los héroes sobre-

salen en virtud y cuya obra canónica es las *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro. Este tipo de novelas se proyectan en el Renacimiento, donde toman el nombre de novelas bizantinas. Analiza luego *El amante liberal* a la luz de este género bizantino y el *Persiles*, que se atrevió a competir con el mismo Heliodoro y donde «explora todas las manifestaciones posibles de los trabajos» (p. 270). Llama la atención en este capítulo que haya pasado por alto las aventuras bizantinas de Timbrio y Nisia, personajes de *La Galatea* e incluso las de don Gaspar Gregorio y Ana Félix del *Quijote* cuando sabemos que su método de rastreo y su rigurosidad analítica habían sido aplicados a toda la obra cervantina.

La teatralidad en el *Persiles* es el asunto del quinto capítulo, donde Rodríguez se plantea cómo Cervantes hace narrativa del mundo teatral y sobre todo, del teatro ambulante, el de las compañías de la legua, además de que nos provee de valiosos datos para la historia del teatro como la función de los corregidores como los censores teatrales, quienes invitan a todos los peregrinos a que vean la función del ensayo general que impone la censura antes de ser representada la obra; se habla también del poeta que remienda obras existentes para crear una nueva; de las actrices y sus modos de vida que tan elegantemente rechaza Auristela ante la invitación del poeta para convertirla en recitanta; «de las penurias y esperanzas de las compañías itinerantes» (p. 307). No podía faltar en el *Persiles* uno de los personajes teatrales más populares, el rústico manchego Bartolomé, cuyas acciones coinciden con la leyenda de san Bartolomé, y los personajes escritores o poetas, que abundan en sus obras, como el mismo Periandro, el poeta remendador de comedias y un último escritor peregrino

no que pide como limosna un aforismo o una sentencia de su propia experiencia, con lo cual se trata de una autoría colectiva y en proceso de elaboración, lo cual Rodríguez interpreta de una manera inteligente: «Cervantes, como poeta peregrino, en su última obra nos muestra la síntesis de su experiencia como escritor, al permitir a sus personajes no sólo que tomen la voz para contar, crear e inventar, sino que también les da la pluma para dejarse a sí mismos por escrito» (p. 356). Y precisamente de esa delegación de la función narrativa en los personajes y de la curiosidad por conocer las historias de los otros trata el último capítulo: El arte de contar cervantino, en el que se plantean cuestiones como el tratamiento de la ficción, la discusión sobre la verosimilitud y todo ello como reflexiones críticas dentro de la propia ficción, además de la gracia, la brevedad y la discreción para contar y el espacio y tiempo adecuados para la narración. Da cuenta de las diferentes estrategias narrativas para lograr la verosimilitud: exactitud geográfica, circunstancias históricas, la intertextualidad, la autoridad proverbial usada tanto por el narrador como por los personajes y en *Persiles* habría que añadir no solo el deseo y la curiosidad de los receptores por saber de vidas ajenas sino contemplar también las reacciones de los receptores y discutir sobre ellas sin olvidar el crédito que se le debe dar a quien está contando, es decir, se debe establecer un pacto narrativo entre el personaje y sus interlocutores.

Este libro de la profesora cervantista Nieves Rodríguez no solo es una completa y documentada investigación de la narrativa cervantina, es también un material muy útil para el alumno que quiera incursionar por los caminos de la prosa y el teatro áureos. En él se recogen leccio-

nes eruditas con su contexto histórico, las influencias literarias y una adecuada bibliografía sobre la novela sentimental, pastoril, morisca, caballeresca y picaresca así como sobre el teatro cervantino de tema bizantino y morisco.

MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
UAM-Iztapalapa, Ciudad de México

SÁNCHEZ-PÉREZ, María. *El Quijote en judeoespañol: estudio y edición de los fragmentos publicados en los periódicos sefardíes “El Amigo de la Famiya” (Constantinopla, 1881) y “La Boz de Oriente” (Estambul, 1931)*. Barcelona: Tirocinio, 2019, 224 pp.

El Quijote en judeoespañol de María Sánchez-Pérez representa una aportación revolucionaria tanto a los estudios cervantinos (y por ende, hispánicos) como a los estudios sefardíes, puesto que ofrece la edición filológica, con estudio y glosario, de la única versión del *Quijote* en la lengua de los sefardíes conocida hasta la fecha. Más concretamente, se trata de dos largos pasajes del *Quijote*: la novela breve *El curioso impertinente*, y la “Historia de Cardenio”, ambos tomados de la primera parte de la novela cervantina, que se vertieron al judeoespañol a finales del siglo XIX para publicarse por entregas en la prensa periódica sefardí.

En el prólogo (pp. 7-11), Paloma Díaz-Mas señala la importancia del hallazgo de Sánchez-Pérez, que supone «encontrar, literalmente, una aguja en un pajar», puesto que es fruto de «una búsqueda sagaz por la ingente cantidad de páginas de la prensa sefardí» (p. 9).

A continuación encontramos la “Introducción” de Sánchez-Pérez (pp. 15-66), en la que la autora ofrece información

sobre la presencia del *Quijote* entre los sefardíes y un detallado estudio de los fragmentos encontrados. Según los testimonios disponibles, el *Quijote* empezó a leerse entre los sefardíes hacia finales del siglo XIX, bien en castellano o bien traducido al francés, según lo confirman al menos dos testimonios: el de Moisés Fresco y el de Micca Alcalay de Gross. Se trata de dos sefardíes que destacaban en la época no solo por ser lectores apasionados, sino también por su cultura general (pp. 18-20). Los demás testimonios sefardíes proceden ya del siglo XXI, son traducciones o adaptaciones al judeoespañol de algunos fragmentos del *Quijote* y, por tanto, tienen una menor relevancia, puesto que representan unos «intentos experimentales de explorar las posibilidades expresivas de una lengua en peligro de extinción» (p. 21).

La traducción judeoespañola del *Quijote* que Sánchez-Pérez edita en este libro proviene de un periódico en judeoespañol aljamiado de Constantinopla, *El Amigo de la Famiya*. Por ello, la autora ofrece una introducción sobre el periódico y su director (pp. 22-33). *El Amigo de la Famiya* empezó a publicarse en 1881 como suplemento de otro periódico, *El Tiempo*, y llegó a ser, en palabras de su director David Fresco (1853-1933), «un tesoro de artículos instructivos i útiles» (p. 26). Es aquí donde Fresco publica por entregas entre el 12 de mayo y el 30 de junio de 1881 (números 5-12 del periódico) su propia traducción de la novela corta *El curioso impertinente* (capítulos 33-35 del *Quijote*) bajo el título *El kuryozo marido dezmeoyado*. Lo hace, sin embargo, sin revelar la fuente de la historia o el nombre del autor. Debido al éxito que cosechó dicha historia entre los lectores, Fresco decide publicar, bajo el título *Kardenyo*, una adaptación bastante libre de la “His-

toria de Cardenio” (que abarca los capítulos 23-36 del *Quijote*), empezando con el número 17 del periódico hasta el número 28 (exceptuando el número 21). Esta vez Fresco añade una nota introductoria en la que revela la fuente y ofrece más información sobre el *Quijote*, su autor y el personaje principal.

Las técnicas de traducción y adaptación de dichos fragmentos del *Quijote* al judeoespañol por Fresco constituyen la parte principal del estudio de Sánchez-Pérez (pp. 33-54), quien señala que los textos en cuestión oscilan entre la traducción, la adaptación o incluso la reescritura. La autora ofrece un estudio comparativo en el que demuestra claramente cómo Fresco se mantiene fiel al original en unas partes, mientras que en otras se aleja del texto cervantino, bien porque omite partes (referencias mitológicas y literarias, por ejemplo, pero también largos pasajes de la historia de Cardenio) o bien porque las adapta para hacerlas más cercanas y familiares a su público lector. Esta labor de Fresco encaja perfectamente dentro de las tendencias generalizadas en el mundo sefardí a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el que encontramos obras de otras lenguas traducidas, adaptadas o reescritas al ladino y que, además, en muchas ocasiones se presentan como obras originales judeoespañolas. Sin embargo, convendría analizar esta labor de Fresco desde el punto de vista de la teoría y la historia de la traducción, y en este sentido los trabajos, por ejemplo, de Lawrence Venuti serían un buen punto de partida para los futuros estudios sobre el tipo del método de traducción (conocido como *domesticating translation*) usado por Fresco y el contexto histórico y cultural en que lo aplica.

Sánchez-Pérez ofrece algunas pinceladas sobre el judeoespañol en el apartado «Algunas observaciones sobre la lengua» (pp. 54-57), donde explica los rasgos fonéticos, léxicos y morfosintácticos más importantes de la lengua sefardí de Oriente que se reflejan en el texto editado. Esta parte, pese a su brevedad, es muy útil para el lector poco familiarizado con el ladino, ya que aclara los rasgos básicos de la lengua de los sefardíes, facilitando así la lectura de los textos. Un ejemplo fonético curioso que cita la autora es el de *kazar* por *casar*. Si bien este ejemplo ilustra la ausencia de la fricativa interdental sorda en judeoespañol, la autora lo asimila equivocadamente a los ejemplos del seseo que encontramos en el español peninsular, en zonas como Andalucía, Canarias o Hispanoamérica, en las que en realidad lo que hallamos es una sola articulación para /s/ y /z/, o /c/ ante *e, i*, mayoritariamente la de la fricativa dental sorda. En cambio, el judeoespañol distingue entre las fricativas alveolares /z/ sonora y /s/ sorda.

“El Quijote en *La Boz de Oriente*” (pp. 57-64) es el título del siguiente apartado, en el que se ofrece la información sobre la reedición de *El curioso impertinente* que el propio David Fresco hizo cincuenta años después para el periódico de Constantinopla *La Boz de Oriente*, del que Fresco fue colaborador. El texto aparece en los números 36 y 37 del periódico, publicados el 3 y el 6 de agosto de 1931, pero está incompleto, puesto que le falta el principio de la historia, que seguramente se publicó en números anteriores a los que la editora no ha tenido acceso. Para completar el texto, Sánchez-Pérez se ha servido de otra fuente: la página web del Instituto Maale-Adumim de Israel fundada por Avner Pérez, donde encontró la parte del texto que faltaba. Un cambio

fundamental en esta versión con respecto a la de 1881 es que, en lugar de publicarse en aljamía (es decir, en judeoespañol escrito con caracteres hebreos) el texto aparece (como todas las colaboraciones de *La Boz de Oriente*) en caracteres latinos con ortografía turca, como consecuencia de la ley que impuso la República de Turquía a partir de 1928, que prohibía el uso de otros alfabetos que no fueran el latino. Además, la novela se publica con un título diferente, *Un/El marido ekstravagante*, en vez de *El kur-yozo marido dezmeoyado*; todo ello indica que Fresco no hizo una mera transliteración del texto que había publicado cincuenta años antes, sino que volvió a adaptarlo, y Sánchez-Pérez señala acertadamente las diferencias más importantes entre las dos versiones judeoespañolas. No se sabe si Fresco volvió a publicar la “Historia de Cardenio” en este o en otro periódico, como lo hizo con *El curioso impertinente*.

Con respecto a la edición de los textos (pp. 75-193), Sánchez-Pérez se merece todos los elogios. Los textos publicados en el *Amigo de la Famiya* están en aljamía, por lo que Sánchez-Pérez hace la transcripción de los textos a caracteres latinos, optando por un sistema de transcripción basado en el de la revista *Aki Yerushalayim* (véase su apartado “Criterios de edición”, pp. 64-66). Aunque no he tenido la posibilidad de cotejar los textos aljamiados con la transcripción hecha por Sánchez-Pérez, el trabajo parece ser coherente y riguroso. Por añadidura, la autora hace una edición crítica y comentada, indicando errores tipográficos u ofreciendo notas con aclaraciones de lectura que me parecen de gran utilidad. En el caso de la edición de *El curioso impertinente* de *La Boz de Oriente*, se

han respetado las grafías del original que, como ya hemos indicado, apareció en alfabeto latino.

El libro termina con dos glosarios (pp. 197-219), uno del léxico de la versión de *El Amigo de la Famiya* y otro del de la versión de *La Boz de Oriente*, en los que se indica el significado de los términos que difieren del español actual y la etimología de las palabras de origen no castellano. La incorporación de estos glosarios al final es de suma importancia, ya que recogen préstamos de otras lenguas que han influido el judeoespañol (turco, hebreo, francés, griego, etc.) y que pudieran obstaculizar la comprensión del lector español actual.

En suma, la edición de Sánchez-Pérez pone a disposición de los lectores la única versión conocida hasta la fecha del *Quijote* en judeoespañol y ofrece un estudio importante sobre la traducción y adaptación de los textos tomados de la primera parte del *Quijote* al judeoespañol a través del método comparativo. El libro viene a ilustrar una vez más la tendencia generalizada en el mundo sefardí a partir de la segunda mitad del siglo XIX de traducir, adaptar y reescribir obras de otras lenguas, especialmente de la literatura europea occidental. Gracias a la labor de Sánchez-Pérez se pueden realizar en el futuro estudios más profundos de la recepción del *Quijote* entre los sefardíes, así como de los métodos de traducción que aplicaban los sefardíes a la hora de verter textos de otras lenguas al judeoespañol.

ŽELJKO JOVANOVIĆ

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC