

I. REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

3.005. Martínez-Cachero Rojo, María: «El cervantismo en Asturias (Primera entrega bibliográfica)», *Actas Primer Congreso de Bibliografía Asturiana. Oviedo, 11 al 14 de abril de 1989*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación del Principado de Asturias, 1992, tomo I, págs. 355-374.

Estudio bibliográfico seriamente documentado acerca del «cervantismo asturiano», es decir, «lo hecho, dicho y publicado sobre Cervantes en Asturias, o fuera de ella por gentes de la región».

Comprende tres siglos —XVIII, XIX y XX— de diverso carácter en cuanto a los temas, autores o extensión. Lo que «se echa en falta, acaso por no haberse realizado nunca, es la edición de alguna obra cervantina impresa en Asturias».

Nos encontramos ante un repertorio bibliográfico, comentado críticamente con buen tino. Las entradas bibliográficas aparecen clasificadas en los 9 apartados siguientes:

1) *Imitaciones*, con análisis del *Quijote de la Cantabria* de Alonso Bernardo Ribera y Larrea y el *Quijote de la Revolución* de Juan Siñeriz y Trelles, los dos de la segunda mitad del siglo XVIII.

2) *Creación*, con atención a la *lírica* inspirada en pasajes del *Quijote*, el *teatro* con la *piececilla* de Alejandro Casona, *Sancho Panza en la Ínsula*; y la *narración breve* con el relato de Atanasio Rivero, *Pollinería andante* (1905).

3) *El Quijote de Avellaneda*, con mención del libro de Atanasio Rivero *El crimen de Avellaneda* (1916) y el de Emilio Cotarelo y Mori *Sobre el Quijote de Avellaneda* (1934).

4) *El falso retrato de Jáuregui*, con el discurso «grandilocuente y palabrero» de Alejandro Pidal y Mon en defensa vehemente de la superchería de Albiol, conservada en la R.A.E.

5) *Vida de Cervantes*, con especial atención a los dos trabajos de Emilio Cotarelo y Mori y el libro *Cervantes, del mito al hombre* de Juan Antonio Cabezas.

6) *El cervantismo de los Cotarelo*, con examen de los trabajos de Emilio Cotarelo Mori y de su hijo Cotarelo y Valledor.

7) *Centenario de 1905*, con mención de actos y publicaciones asturianas que celebraron el centenario tercero de la publicación de *Don Quijote*.

8) *Centenario de 1947*: la conmemoración en Asturias y fuera de ella por escritores asturianos del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes.

9) *Miscelánea*, basada principalmente en publicaciones de hemeroteca, sin olvidar las diatribas del falangismo en *El Español* (31-X-1942), presididas por Giménez Caballero, y con la colaboración del asturiano Manuel Suárez Caso. Lo más interesante de este apartado es un estudio bibliográfico de José M. Martínez Cachero, publicado en *Filosofía y Letras*, revista de la Universidad de Oviedo (1945), y el discurso de Carlos Clavería en la inauguración del año académico de 1972-73, *Sobre la interpretación del Quijote*.

3.006. Pini Moro, Donatella e Giacomo Moro: «Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliográfico sul cervantismo italiano (con un'appendice, sulle trasposizioni musicali)», *Don Chisciotte a Padova. Atti della I Giornata Cervantina*, Padova, 2 maggio 1990. A cura di Donatella Pini Moro. Padova, Editoriale Programma, 1992, págs. 149-268.

Admirable estudio bibliográfico, que comprende casi la segunda mitad completa de un volumen extenso y muy bien presentado, de exquisita impresión y magníficas ilustraciones en color y en negro.

Se presenta modestamente como una contribución al ensayo bibliográfico sobre el cervantismo italiano, pero cumple con creces su propósito.

Ante todo, esta bibliografía pone de relieve la amplísima difusión y conocimiento de Cervantes y sus obras dentro de la cultura italiana, desde los orígenes en la primera mitad del siglo xvii hasta el año 1991.

Fruto maduro de una estrecha colaboración, esta bibliografía se articula en nueve secciones bien nutridas, que enumeramos a continuación.

I. *Repertorios y contribuciones bibliográficas*. Cubren desde la veterana *Bibliotheca Hispana nova* de Nicolás Antonio (1788) o la *Bibliografía crítica* de Rius y el *Catálogo generale della libreria italiana...* de Attilio Pagliarini, hasta los repertorios de Fucilla, Bertini, Simón Díaz, Laurenti, Murillo, Oreste Macri... Llega hasta Franco Merregalli, *El hispanismo italiano: 1868-1936* y termina con el *Bolletino informativo e bibliografico* de la Associazione Ispanisti Italiani (Napoli, Intercontinentalia, 1990).

II. *Catálogos de bibliotecas*. Figura al frente el de la *Bibliothèque Nationale* de París, seguida del *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la B.N.* (Madrid, 1930), elaborado por Gabriel Martín del Río y Rico. Siguen los de las bibliotecas norteamericanas, británicas, alemanas; y, naturalmente, las italianas de Génova, Pisa, Padua, Venecia, Parma, Bolonia, Turín...

III. *Manuscritos* en español, conservados en fondos italianos, o en lengua o dialectos italianos; con un apéndice sobre *correspondencia* (carta de Antonio Veneziano a Cervantes) y una edición facsímil de la *Partida de bautismo de Cervantes*.

IV. *Ediciones* italianas en español de varias obras cervantinas y *traducciones* (V) de todas ellas al italiano, bien en series de *Opera omnia*, o bien de las distintas obras en particular. Sobresale, por supuesto, *Don Quijote* con sus 150 traducciones distintas, completas en muchos casos y refundidas en alguna ocasión. Añádanse dos traducciones del *Quijote* de Avellaneda publicadas en la segunda mitad de este siglo.

A la descripción impecable de las ediciones señaladas se añade, cuando lo merecen, las reseñas sobre las mismas; que en ocasiones llegan hasta cinco en publicaciones de distintos países, como ocurre con el *Don Chisciotte della Mancia*, traducido y comentado por Gerardo Marone (Torino, 1954).

Siguen en importancia las *Novelas Ejemplares*, con más de cuarenta entradas, referentes al conjunto de la serie o a novelas particularmente escogidas. Por último, el teatro, el *Persiles*, el *Viaje del Parnaso*, un tomo de poesía selecta y dos de obras atribuidas cubren las entradas 207-232.

De particular interés es la sección VI, dedicada a los *estudios* sobre Cervantes y su obra en lengua italiana. Aquí las entradas se ordenan cronológicamente por años. Comienza el S-1 en 1739, con mención *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. IV, Milano, F. Agnelli, 1739, pág. 406; para terminar en el año 1991 con nueve entradas, la última S-525, de Teresa María Rossi, *Dal topico al tropo in una lettura intertestuale*, en *Studi medievali e romanzi in memoria di Alberto Limentani*, Roma, Jovence, 1991, págs. 147-153. (Riscrittura di *Quijote*, I, 18 in Galdós e Fernández Santos).

Del siglo XVIII se incluyen 9 entradas, pero en el XIX aumentan considerablemente hasta llegar al S-67 con un interesante título de Eugenio Mele, *Di alcuni versi di poeti italiani nel 'Don Quijote'*, «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», V, 1900, págs. 209-213.

Del siglo XX son poquísimos los años en que no se registran aportaciones italianas a la crítica cervantina. Casi año tras año vemos multiplicarse la aplicación a Cervantes de lo más florido del hispanismo italiano: Benedetto Croce, Giovanni Papini, Arturo Farinelli, Eugenio Mele, Bernardo Sanvisenti, Paolo Savj-López, Cesare de Lollis, Giuseppe Toffanin, Mario Casella, Ferdinando Carlesi, Gherardo Marone, Cesco Vian, Oreste Macri, Franco Merregalli, Cesare Segre, Margherita Morreale, etc. Figuran entre los actuales la misma coautora de esta *Bibliografía*, Donatella Pini Moro y sus colegas María Caterina Ruta, Letizia Bianchi, Paolo Cherchi, Aldo Ruffinato, Giovanna Calabrò, Rosa Rossi y Giuseppe Grilli. Varios de ellos han colaborado en distintas ocasiones en estos *Anales*. El cuadro completo del hispanismo italiano es admirable y no se puede condensar en pocas páginas.

VII. *Traducciones italianas de escritos sobre Cervantes y su obra*. Comprende 74 entradas, en las que encontramos lo más selecto del cervantismo internacional, junto a algunas obras de circunstancias. Como punto de partida se toma el siglo de la Ilustración y el de llegada es otra vez el año 1991. Cerca de la mitad son traducciones de importantes libros españoles, entre los que sobresale la presencia de Unamuno, en varias traducciones de la *Vida de Don Quijote y Sancho* o *Del sentimiento trágico de la vida*. Sigue Américo Castro, no solamente por la versión de su libro fundamental acerca de *Il pensiero di Cervantes*, sino de otros de sus estudios cervantinos menores, como el de «La ejemplaridad de las *Novelas Ejemplares*». Azorín, Dámaso Alonso, María Zambrano, Ortega y Gasset, Madariaga, Casona, Sánchez-Albornoz y algún otro autor completan el cuadro de los españoles con temas cervantinos traducidos al italiano. De otras lenguas se traducen en diccionarios biográficos universales o enciclopedias literarias, e incluso trabajos cervantinos sueltos de Schlegel, Esménard, Turguenev, Heine, Teófilo Braga, Bruno Frank, Thomas Mann, Sainte-Beuve, Auerbach, Harry Levin, Chaix-Ruy, Hatzfeld, Lukács, Spitzer, Curtius, René Girard, Sklovski, Foucault, Bajtin, Canavaggio, Kundera, Riley, Starobinski y Nabokov. Algunos de los títulos de esta sección han pasado a ser clásicos del cervantismo internacional.

VIII. *Adaptaciones o reelaboraciones*, es decir, *obras inspiradas en Cervantes*. Se enumeran 47 títulos, en su mayoría adaptaciones teatrales o poéticas de pasajes del Quijote o de alguna de las novelas cervantinas (*La gitanilla*, *El curioso impertinente*, *La fuerza de la sangre*) por autores italianos a través de los tiempos. El número A-45 es el *Quijote* de Scaparro, en colaboración con Azcona y Kezich: *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale*, con intr. di M. Cattaneo, Roma, Officina Edizioni, 1984 (collana del Teatro di Roma), 16.º, 54 págs. En su versión castellana ha sido representado en España varias veces durante las conmemoraciones oficiales del año 1992.

IX. Por último, un *Appendice* de gran interés detalla las «trasposiciones musicales» de tema cervantino, encabezadas por una sucinta *bibliografía* en torno a «la música en las obras de Cervantes» (págs. 261-268).

Como siempre, sobresalen las obras musicales inspiradas por el mismo *Don Quijote* o *basadas* en episodios de su historia. También aquí *Il curioso imprudente*, *Il curioso del suo proprio danno* o *Il curioso indiscreto* han merecido varias interpretaciones musicales durante el siglo XVIII. De otras obras cervantinas, se mencionan operetas cómicas inspiradas por los entremeses de *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El rufián viudo (Trámpago)*. En conjunto se cuentan 66 entradas musicales.

Si todas las lenguas de cultura a que ha sido traducido Cervantes pudieran contar alguna vez con una *Bibliografía* tan seria como la que han elaborado Donatella Pini Moro y Giacomo Moro con referencia a la melodiosa lengua italiana, sería el momento de construir una *Bibliografía general* del cervantismo de incuestionable valor.

II. ESTUDIOS GENERALES

3.007. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989 (II-CIAC)*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, 783 págs. Cart. gris claro.

Vid. sección de Reseñas de este mismo volumen.

3.008. Bañeza Román, Celso: «Instituciones y costumbres eclesiásticas en Cervantes», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 73-91.

En las obras de Cervantes, y particularmente en el *Quijote*, aparecen detalles de la vida y usos eclesiásticos, que estaban en pleno conflicto con la ideología protestante y erasmista. El presente estudio examina la liturgia, las alusiones a los estudios teológicos y la organización del estamento clerical.

3.009. Chevalier, Maxime: «Cervantes, escritor del siglo XVII», *Anuario de Letras*, Universidad Nac. Autónoma de México, XXIX, 1991, págs. 95-104.

Ortega y Américo Castro ven a Cervantes como un hombre del Renacimiento. Pero no hay consenso: unos críticos lo incluyen en el siglo XVI y otros en el XVII. Para Chevalier, «si bien Cervantes, nacido en 1547, pertenece por sus lecturas al siglo XVI, ordena sus obras de mayor alcance, todas impresas entre 1605 y 1617, según unos conceptos rectores propios del siglo XVII, o por lo menos que tienen mayor vigencia en el siglo XVII que en el anterior».

Su adhesión al ideario del siglo XVII se manifiesta primero por un «apego decidido a la regulación literaria» (Castro). Manifiesta especial atención por la cuestión del *decoro*, característica del XVII, y el nuevo concepto de la relación entre ética y literatura. «Debió pensar Cervantes que la novela, hasta cuando se presumía inocente, siempre podía ocasionar algún tropiezo: por eso sembraría profusamente advertencias y homilias en el *Persiles*».

Frente al cuento construye la novela breve con sus personajes individualizados y sus auténticos diálogos.

IX. Por último, un *Appendice* de gran interés detalla las «trasposiciones musicales» de tema cervantino, encabezadas por una sucinta *bibliografía* en torno a «la música en las obras de Cervantes» (págs. 261-268).

Como siempre, sobresalen las obras musicales inspiradas por el mismo *Don Quijote* o *basadas* en episodios de su historia. También aquí *Il curioso imprudente*, *Il curioso del suo proprio danno* o *Il curioso indiscreto* han merecido varias interpretaciones musicales durante el siglo XVIII. De otras obras cervantinas, se mencionan operetas cómicas inspiradas por los entremeses de *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El rufián viudo (Trámpago)*. En conjunto se cuentan 66 entradas musicales.

Si todas las lenguas de cultura a que ha sido traducido Cervantes pudieran contar alguna vez con una *Bibliografía* tan seria como la que han elaborado Donatella Pini Moro y Giacomo Moro con referencia a la melodiosa lengua italiana, sería el momento de construir una *Bibliografía general* del cervantismo de incuestionable valor.

II. ESTUDIOS GENERALES

3.007. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989 (II-CIAC)*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, 783 págs. Cart. gris claro.

Vid. sección de Reseñas de este mismo volumen.

3.008. Bañeza Román, Celso: «Instituciones y costumbres eclesiásticas en Cervantes», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 73-91.

En las obras de Cervantes, y particularmente en el *Quijote*, aparecen detalles de la vida y usos eclesiásticos, que estaban en pleno conflicto con la ideología protestante y erasmista. El presente estudio examina la liturgia, las alusiones a los estudios teológicos y la organización del estamento clerical.

3.009. Chevalier, Maxime: «Cervantes, escritor del siglo XVII», *Anuario de Letras*, Universidad Nac. Autónoma de México, XXIX, 1991, págs. 95-104.

Ortega y Américo Castro ven a Cervantes como un hombre del Renacimiento. Pero no hay consenso: unos críticos lo incluyen en el siglo XVI y otros en el XVII. Para Chevalier, «si bien Cervantes, nacido en 1547, pertenece por sus lecturas al siglo XVI, ordena sus obras de mayor alcance, todas impresas entre 1605 y 1617, según unos conceptos rectores propios del siglo XVII, o por lo menos que tienen mayor vigencia en el siglo XVII que en el anterior».

Su adhesión al ideario del siglo XVII se manifiesta primero por un «apego decidido a la regulación literaria» (Castro). Manifiesta especial atención por la cuestión del *decoro*, característica del XVII, y el nuevo concepto de la relación entre ética y literatura. «Debió pensar Cervantes que la novela, hasta cuando se presumía inocente, siempre podía ocasionar algún tropiezo: por eso sembraría profusamente advertencias y homilias en el *Persiles*».

Frente al cuento construye la novela breve con sus personajes individualizados y sus auténticos diálogos.

«Cervantes ha entendido que, si bien la novela breve puede enraizarse en un cuento tradicional —es el caso del Cautivo, según creo tener demostrado—, de ninguna manera puede ser mera transcripción de un cuento. Con lo cual relega a la prehistoria del género a Margarita de Navarra, Timoneda, Tamariz y Straparola (y Basile, antes de que se imprima *Il Pentamerone*), todos los cuales aparecen ya como unos atrasados. Realidad es ésta que muy claramente percibieron varios ingenios franceses del siglo XVII, grandes admiradores de las *Novelas Ejemplares*, que tempranamente consagraron a Cervantes como el creador de la novela corta moderna. Entre los países extranjeros, Inglaterra fue el que descubrió el *Quijote*, Francia el que descubrió las *Novelas*».

En el segundo nivel, el de los problemas vitales y particularmente los planteados por la vida privada, ahí queda Diego de Miranda (DQ, II, 16-18), «una de las caras del arquetipo *discreto*», con su cortesía que desemboca en la tolerancia y el respeto al otro. Claro que el héroe es un aventurero, pero «uno es apreciar la vida como novelista y otro enjuiciarla como moralista».

Ortega y Castro sobrevaloraron el Renacimiento según el prestigio que le otorgaron las primeras décadas del siglo XX con los conceptos de vida, luz, resurrección y esperanza. Pero hoy no parece tan claro el que se extendiera desde Colón a Galileo, como había propuesto Michelet. «Galileo pertenece al siglo XVII, el siglo de la ciencia física, el siglo de la razón imperante. Cervantes también».

«Esta perspectiva implica una consecuencia. Siendo difícil admitir que Cervantes fuera escritor barroco, la definición del siglo XVII como edad constante y únicamente barroca viene a resultar imposible... Hace tiempo dictaminaron los eruditos que el siglo XVII es siglo de dos vertientes: la vertiente barroca y la que llamaré, a falta de palabra más adecuada, clásica».

3.010. Eisenberg, Daniel: «Repaso crítico de las atribuciones cervantinas», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 477-492.

Manifiesta el autor que este artículo se basa en una ponencia presentada ante la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda (Birmingham, 28-III-87) y en su libro *Las "Semanas del Jardín" de Miguel de Cervantes* (Salamanca, Diputación, 1988).

Comienza por afirmar la poca atención que la mayoría de los cervantistas ha dedicado a establecer la totalidad del *corpus* cervantino. Hay una útil bibliografía de Avalle-Arce sobre «Supersticiones y supercherías» en la conocida *Suma cervantina*, lo mejor sobre el tema, aunque falten detalles sobre los textos atribuidos. Lo que no tenemos es una colección de esos textos, algunos de difícil acceso. Ha sido mejor la suerte de los poemas atribuidos, aunque ninguna edición los recoja en su totalidad.

Pero Cervantes es ante todo prosista. Los textos que se le atribuyen nunca se han reunido en un volumen; incluso habría que incluir la *aprobación* de Márquez Villanueva a la 2.ª parte del *Quijote* y los pasajes que tratan del robo del rucio y su recuperación en la 1.ª.

Se pasa aquí revista a las obras descarriadas en prosa, siguiendo en parte la mencionada bibliografía de la *Suma cervantina*.

Sorprende que hayan pasado casi dos siglos sin haberse podido decidir si *La tía fingida* es o no de Cervantes, a pesar de la intervención de conocidos cervantistas (Icaza, Bonilla, Medina, Astrana Marín, Criado de Val, Apráiz...) «El debate sobre el tema ha sido el más agrio de las muchas controversias cervantinas». ¿La causa? «Suponemos que la franqueza con que está tratado el tema sexual».

Sigue un repaso a las vapuleadas falsificaciones llevadas a cabo por el muy erudito Adolfo de Castro y no solamente las recogidas en sus *Varias obras inéditas*.

ditas de Cervantes. Allí aparece el «Diálogo entre Cilenia y Selanio sobre la vida del campo», que identifica con la perdida 2.ª parte de *La Galatea*. Pero Schevill y Bonilla propusieron en 1922 una «más plausible identificación con las *Semanas del Jardín*», cuestión que examina Eisenberg en el capítulo segundo de su mencionada edición de la obra atribuida.

En fin, sospecha Eisenberg que en el terreno de los textos atribuidos, Cervantes fue víctima de censura y manipulación, en un ejemplo más del «intento de la sociedad de reprimir y censurar al artista irritante, que incomoda más en su país que fuera de él».

También ha perjudicado a todos los textos atribuidos el modo en que se presentaron sin rigurosa documentación y con principios subjetivos, en que tal vez se inmiscuyen la envidia y la competencia erudita.

3.011. Eisenberg, Daniel: *Estudios cervantinos*. Barcelona, Sirmio, 1991, 153 págs.

Recoge este libro siete trabajos del prestigioso cervantista Eisenberg, cuya copiosa y acendrada labor de investigación en torno a Cervantes, su obra y los libros de caballerías, es bien conocida por los lectores habituales de la presente Bibliografía.

Esta selección de trabajos, tan variados como sugestivos, atienden facetas no muy frecuentadas por la crítica habitual. Basta con leer el sumario:

1. «¿Tenía Cervantes una biblioteca?»
2. «Cervantes y Tasso vueltos a examinar».
3. «El romance visto por Cervantes».
4. «Repaso crítico de las atribuciones cervantinas».
5. «La teoría cervantina del tiempo».
6. «Cervantes, Lope y Avellaneda».
7. «El rucio de Sancho y la fecha de composición de la segunda parte del *Quijote*».

Algunos de ellos han sido comentados ya en esta Bibliografía: Vid. núms. 2.686, 2.789 y el inmediatamente anterior.

Claro está que, como bien se advierte al final de este libro, todos los estudios han sido publicados previamente en revistas, actas y homenajes que se detallan, entre los años 1976 y 1990. Aquí se reúnen para evitar su dispersión y dificultades de localizar en más de un caso. Pero todos han sido ahora «retocados y puestos al día»; y más de la mitad traducidos al castellano desde su primera versión en inglés.

Fernando Lázaro Carreter, en su elogiosa nota acerca del conjunto encuentra que «el mérito principal del libro consiste en su información erudita, más que en sus propuestas» (*ABC literario*, Madrid marzo 1992).

3.012. Shimizu, Norio: *Época de Don Quijote. Leer el Siglo de Oro español*. Tokyo, Ed. Iwanami, 1990, 326 + 12 págs. Cart. blanca.

N. Shimizu, destacado cervantista japonés y académico correspondiente de la R.A.E., ha trazado en este simpático libro, primorosamente presentado con muchas y adecuadas ilustraciones, un panorama amplio en lengua japonesa de la exuberante literatura clásica española, con atención especial a todas las obras de Cervantes.

No se olvida la didáctica, los tratados políticos, la lingüística, los devocionarios, la mística y ascética, las epístolas, las matemáticas, la picaresca, la historia y la emblemática. Todo un agradable manualito para hacer comprensible la riqueza literaria de España en su Edad de Oro en el extremo oriente asiático.

III. BIOGRAFÍAS DE CERVANTES

3.013. Canavaggio, Jean: *Cervantes. En busca del perfil perdido*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 383 págs.

Es la segunda edición, «aumentada y corregida», del libro registrado en esta Bibliografía con el núm. 2.760.

Vid. reseña crítica de Manuel Muñoz Carabantes en este mismo volumen de *Anales*, págs. 214-215.

En la prensa diaria han hablado de esta edición con gran elogio el académico Fernando Lázaro Carreter (*ABC literario*, Madrid, 17 de abril de 1992) y Andrés Trapiello (*El País*, «Babelia-Libros», Madrid, 13 de junio de 1992).

3.014. Zaragoza, Cristóbal: *Cervantes. Vida y semblanza*. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, 394 págs. Cart. blanca.

Nuevo manual de la biografía de Cervantes, extenso, de adecuada presentación y buenas ilustraciones. En un «propósito inicial» (págs. 15-17) se hace eco de las dos «lacras», tan perseguidas por la sociedad de su tiempo, que «marcaron» la existencia de Cervantes: la de *marrano* o *cristiano nuevo* y el *homosexualismo*, calumnia procedente de la época del cautiverio. Pero los aducidos nombres de Louis Combet, Rosa Rossi, Molho, Zmantar... se citan más bien por referencias de prensa y como interpretaciones falsas.

En el siguiente *preámbulo* se revela la fuente inmediata del presente libro al mencionar, entre los mejores biógrafos de Cervantes, a Fernández Navarrete, «pese a sus limitaciones», y a Luis Astrana Marín por su *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, publicada durante diez años en siete vols. (Madrid, Ed. Reus, 1948-1958); al coincidir su terminación con el inicio de estos *Anales Cerv.* (I-VII, 1951-1958), aquí fueron apareciendo las reseñas críticas de tan dilatada obra. Cfr. núms. 137, 479, 589, 769, 1.115 y 1.253.

En general, la vida de Cervantes presentada por C. Zaragoza es un resumen, sugestivo y ameno, de la investigación de Astrana Marín, que tuvo que rellenar con hipótesis más o menos fundadas largos períodos de una existencia que todavía hoy permanecen en la sombra.

Es el propósito que animó hace tiempo a Juan Antonio Cabezas, en su ponderado libro *Cervantes: del mito al hombre* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1967), de que dimos cuenta en el núm. 1.570 de la presente Bibliografía.

Por cierto que este libro no aparece mencionado en el primer *apéndice* de Zaragoza, dedicado a las «biografías e iconografía de Cervantes» (págs.359-368). Tampoco se ha tenido en cuenta el indispensable y veterano estudio de Enrique Lafuente Ferrari sobre *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes* (Madrid, 1948) que dejó bastante claro el problema.

Cita la *Colección Cervantina* del maestro Palmero, pero no menciona el Museo Iconográfico Cervantino de Guanajuato, fundado por Eulalio Ferrer, que organiza cada año un encuentro internacional de brillante relieve. También desconoce la labor investigadora de Emilio Sola y José María Parreño en su intento de establecer que la *Topographia e Historia General de Argel* (Valladolid, 1612), mencionada por Zaragoza a la cabecera de sus *Biografías...* (pág. 359) no es de Fray Diego de Haedo, a quien se venía atribuyendo, sino de Antonio de Sosa, compañero de Cervantes en el cautiverio argelino.

Cita e incluso traslada párrafos enteros de las biografías novelescas de Cervantes compuestas por Mariano Tomás y por Sebastián Juan Arbó. Pero no se menciona la de Ramón de Garciasol en *Cervantes y Don Quijote, claves de España* (Madrid, Espasa-Calpe, 1969); ni la más dilatada y amena de todas ellas, muy difundida en diversas ediciones, la de Francisco Navarro Ledesma, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid, 1905), iniciadora de una íntima conexión del autor con su héroe, que ha gozado de gran aceptación hasta nuestros días, aunque la tesis sea muy discutible.

En cambio, dedica una página entera de letra menuda (364) al *epilogo galeato* de Astrana Marín al final de su magna biografía cervantina; *post-scriptum* que bien debiera de haberse olvidado por caridad a la memoria del laborioso biógrafo. En efecto, allí descarga su prolongado malhumor personal contra un grupo de selectos profesores y maestros indiscutibles de la investigación literaria contemporánea. Menos mal que se trata de ofensivas alusiones oblicuas, que al correr del tiempo se han vuelto crípticas e incluso indescifrables, como revela el mismo Zaragoza al exclamar desorientado: «*quienesquiera* que fuesen los *piropeados* por don Luis...» En la presidencia de todos ellos, figuraba nada menos que el fundador de la Filología Española, contra quien ya se había manifestado con malevolencia notoria, dando a la publicidad su nombre e ilustres apellidos. (Vid. *Cervantinas y otros ensayos*, de Luis Astrana Marín. Madrid, Afrodisio Aguado, 1944, págs. 391 y ss.).

Dentro de esa manía persecutoria que aquejaba al erudito Astrana, es curioso anotar su pertinacia contra el noble cuerpo del profesorado, al que pertenecían todos sus presuntos *enemigos* (¿?). En pocas líneas del pasaje acotado por Zaragoza, se puede corroborar esta burda maledicencia contra el dignísimo estamento docente: «*literato fallido, que necesita acogerse al hospital de la enseñanza*», «*es profesor y es un hediondo homosexual*», «*académico chirle*», «*pestilencias filológicas*», «*bibliografías vacuas*», «*pedantones de la docencia*», y «*catedrático sin más letras que las gordas de su diploma de piel de burro...*» En fin, dejemos que se acaben de disipar en la caligine insondable una serie de denuestos que nunca debieron escribirse y todavía menos reproducirse en una discreta biografía del Príncipe de las Letras españolas.

Por lo que respecta a la misma *vida y semblanza* de Cervantes, debemos anotar en el haber de Zaragoza que casi todas las teorías y suposiciones de Astrana, para cubrir pasajes todavía no aclarados en la existencia del autor del *Quijote*, quedan matizadas con términos como *quizás, acaso, etc.*, y fórmulas verbales de carácter condicional o hipotético. Aunque tal vez insista demasiado en darnos una imagen de Cervantes con cierto énfasis inmoderado de espadachín, jugador impenitente y dado a la bebida, como lo *sería* en parte la «soldadesca» de su tiempo.

Recoge algunos detalles pertinentes de la investigación más reciente: de Martín de Riquer, la posible visita de Cervantes a Barcelona el año 1610 y la atribución del *Quijote* apócrifo al aragonés Gerónimo de Pasamonte; de Jean Canavaggio la datación de alguna comedia (no en su reciente biografía de Cervantes, que en 1992 ha alcanzado una 2.ª edición, corregida y aumentada); y de Antonio Vilanova en lo concerniente a Cervantes y el erasmismo. No es tan plausible su reiterada consulta a la *Geografía cervantina* (Madrid, 1988) de Diego Perona Villarreal, necesaria de una atenta revisión (Vid. núm. 2.924 de esta Bibliografía).

Pero no ha manejado «*La captura de Cervantes*» de Juan Bautista Avallé-Arce en el *Bol. de la R.A.E.*, ni la demostración por Rodríguez Moñino de la ilegitimidad de la divulgada carta de Cervantes al cardenal de Toledo el 26 de marzo de 1616 (ni menciona la auténtica de 1982 a don Antonio de Eraso, de tardío descubrimiento); ni pone en duda la autenticidad de la *Epístola a Mateo Vázquez*, tan fundadamente combatida por Arturo Marasso y Joaquín Casalduero.

También resulta erróneo, aunque fácilmente subsanable, lo del *soneto* dedicado a Rufo en el *Canto de Caliope* de *La Galatea* (pág. 170 del texto de Zaragoza), ya que en el *Canto* todo son octavas reales, una de las cuales ciertamente es en elogio de Juan Gutiérrez Rufo. Claro está que Juan Rufo también consiguió un *soneto*, altamente encomiástico de Cervantes, como se recoge con toda exactitud en la pág. 371 de Zaragoza.

Todos estos deslices de menor cuantía pueden ser fácilmente corregidos en una posible segunda edición de esta biografía que, en conjunto, resulta de agradable lectura por la amenidad de su estilo.

IV. DON QUIJOTE

A) Ediciones

3.015. Cervantes, Miguel de: *Don Quixote*. The Ormsby Translation, revised. Backgrounds and Sources. Criticism. Edited by Joseph R. Jones... and Kenneth Douglas... New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1981, 1.003 págs. «A Norton Critical Edition».

Traducción inglesa del texto completo del *Quijote* en sus dos partes, incluidos tasas, dedicatorias, aprobaciones y versos preliminares e interiores. En el *Preface* (págs. ix + xii), Joseph R. Jones, profesor de la Universidad de Kentucky, notoriamente impuesto en literatura española, ofrece claramente una versión revisada a fondo de la muy célebre traducción al inglés del *Quijote* por el irlandés John Ormsby (1829-1895), publicada por primera vez en 1885. También ha tenido en cuenta una de las más importantes versiones al inglés norteamericano de Samuel Putnam (1892-1950), ya que el libro se ha editado pensando ante todo en el alumno universitario de los Estados Unidos, lo cual se refleja no solamente en el lenguaje sino en las aclaraciones de las numerosas notas de pie de página que avalan el libro. También se ha atendido en ellas a los resultados de la crítica e investigación española; por ejemplo, la explicación del juicio equívoco sobre el *Tirant lo Blanc* (DQ, I, 6), uno de los párrafos más difíciles de entender en el libro cervantino, se explica según la sutil interpretación de Martín de Riquer, expresamente citado.

Resulta una edición ágil y atractiva, aunque no llegue a ser todavía la traducción ideal que persigue y confiesa el investigador Jones.

Cabe señalar notables aciertos, desde el comienzo mismo de la obra. Así, la nota que aclara los controvertidos términos del mismo título, «ingenioso hidalgo» (*Ingenious Gentleman*), con sus históricas y variadas acepciones (pág. 2).

La traducción de los «duelos y quebrantos», que comía los sábados don Quijote, queda muy acertada con lo de «*bacon and eggs*» (pág. 25), restaurando las equivalencias británicas de las primeras traducciones del *Quijote*, bien lejos de la popular versión de Cohen en *The Penguin Classics* (New York, 1950) con la rebuscada significación de «*boiled bones*», evidentemente desorientada por la crítica del siglo XIX. La vuelta a los «huevos con torreznos» como equivalente del modismo «duelos y quebrantos» parece hoy bastante firme.

En la muy debatida cuestión del robo del rucio de Sancho Panza y su recuperación (I, 23 y 30), se recogen en sendas notas de pie de página las adiciones de la 2.ª edición de Juan de la Cuesta en 1605 y se indica que fueron obra del impresor *apparently*, como creía Ormsby, en armonía con las declaraciones cer-

También resulta erróneo, aunque fácilmente subsanable, lo del *soneto* dedicado a Rufo en el *Canto de Caliope* de *La Galatea* (pág. 170 del texto de Zaragoza), ya que en el *Canto* todo son octavas reales, una de las cuales ciertamente es en elogio de Juan Gutiérrez Rufo. Claro está que Juan Rufo también consiguió un *soneto*, altamente encomiástico de Cervantes, como se recoge con toda exactitud en la pág. 371 de Zaragoza.

Todos estos deslices de menor cuantía pueden ser fácilmente corregidos en una posible segunda edición de esta biografía que, en conjunto, resulta de agradable lectura por la amenidad de su estilo.

IV. DON QUIJOTE

A) Ediciones

3.015. Cervantes, Miguel de: *Don Quixote*. The Ormsby Translation, revised. Backgrounds and Sources. Criticism. Edited by Joseph R. Jones... and Kenneth Douglas... New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1981, 1.003 págs. «A Norton Critical Edition».

Traducción inglesa del texto completo del *Quijote* en sus dos partes, incluidos tasas, dedicatorias, aprobaciones y versos preliminares e interiores. En el *Preface* (págs. ix + xii), Joseph R. Jones, profesor de la Universidad de Kentucky, notoriamente impuesto en literatura española, ofrece claramente una versión revisada a fondo de la muy célebre traducción al inglés del *Quijote* por el irlandés John Ormsby (1829-1895), publicada por primera vez en 1885. También ha tenido en cuenta una de las más importantes versiones al inglés norteamericano de Samuel Putnam (1892-1950), ya que el libro se ha editado pensando ante todo en el alumno universitario de los Estados Unidos, lo cual se refleja no solamente en el lenguaje sino en las aclaraciones de las numerosas notas de pie de página que avalan el libro. También se ha atendido en ellas a los resultados de la crítica e investigación española; por ejemplo, la explicación del juicio equívoco sobre el *Tirant lo Blanc* (DQ, I, 6), uno de los párrafos más difíciles de entender en el libro cervantino, se explica según la sutil interpretación de Martín de Riquer, expresamente citado.

Resulta una edición ágil y atractiva, aunque no llegue a ser todavía la traducción ideal que persigue y confiesa el investigador Jones.

Cabe señalar notables aciertos, desde el comienzo mismo de la obra. Así, la nota que aclara los controvertidos términos del mismo título, «ingenioso hidalgo» (*Ingenious Gentleman*), con sus históricas y variadas acepciones (pág. 2).

La traducción de los «duelos y quebrantos», que comía los sábados don Quijote, queda muy acertada con lo de «*bacon and eggs*» (pág. 25), restaurando las equivalencias británicas de las primeras traducciones del *Quijote*, bien lejos de la popular versión de Cohen en *The Penguin Classics* (New York, 1950) con la rebuscada significación de «*boiled bones*», evidentemente desorientada por la crítica del siglo XIX. La vuelta a los «huevos con torreznos» como equivalente del modismo «duelos y quebrantos» parece hoy bastante firme.

En la muy debatida cuestión del robo del rucio de Sancho Panza y su recuperación (I, 23 y 30), se recogen en sendas notas de pie de página las adiciones de la 2.ª edición de Juan de la Cuesta en 1605 y se indica que fueron obra del impresor *apparently*, como creía Ormsby, en armonía con las declaraciones cer-

vantinas en la segunda parte de la historia (II, 3, 4, 27). No opinan lo mismo la mayoría de los cervantistas contemporáneos en sus ediciones del Quijote (Allen, Avalle-Arce, Riquer).

Un importante apéndice de este libro (págs. 831-1003) contiene tres apartados de indudable interés. En primer lugar, bajo la rúbrica genérica de *Backgrounds and Sources* se agrupan variados textos que ayudan a la comprensión inicial del Quijote: una breve *biografía de Cervantes* por Manuel Durán y selecciones de obras parodiadas por Cervantes en su libro (*Entremés de los Romances, Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra y Orlando Furioso*), más un fragmento de la imitación espúrea del Quijote por el fingido Alonso Fernández de Avellaneda.

Siguen fragmentos de varios ensayos críticos sobre *Don Quijote*, algunos de ellos escritos o traducidos especialmente para esta edición. Sus autores, bien conocidos en el campo cervantino, son Martín de Riquer, E. C. Riley, John J. Allen, Herman Meyer, Harry Levin, René Girard, Robert B. Alter, Unamuno, Helena Percas de Ponseti y Stephen Gilman. Vienen a configurar el medio intelectual de Cervantes y cómo infunde vida nueva a los modelos o motivos de la tradición literaria; en fin, la capital importancia de *Don Quijote* en la historia de la novela moderna.

La página última del nutrido volumen (1003) propone una *Selected Bibliography* en torno al estudio del Quijote, sin repetir los títulos ya recogidos parcialmente en las páginas anteriores. Se mencionan ahora trabajos descolantes de cervantistas norteamericanos, como Dana Drake en su *Don Quixote (1894-1970): a Selected Annotated Bibliography* (1974, 2 vols.), con otros libros de Allen, Efron, Ruth El Saffar, Predmore...

La lengua inglesa, que después de la española es la que mayor consideración ha otorgado al Quijote, ratifica una gloriosa ejecutoria mediante la presente traducción.

B) Estudios, ensayos y notas

3.016. Allen, John J.: «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote», NRFH, 1990, XXXVIII, págs. 849-856.

El desarrollo de Dulcinea se refiere aquí a las facetas del desarrollo de Don Quijote reflejadas en su actitud hacia ella y a la manera de verla en distintos momentos de su trayectoria vital en el transcurso de la novela. «A diferencia de otras transformaciones de la realidad practicadas por Don Quijote, Dulcinea es una creación consciente sin las restricciones de una presencia activa dentro de la acción, así como el sueño de la cueva de Montesinos es una creación inconsciente». Ella será en cualquier momento lo que Don Quijote quiere que sea, con una libertad que no tiene frente a los molinos de viento o a los rebaños. Primero aparece como un «accesorio imprescindible para la carrera de caballero andante» (I, 1). Vivaldo pide concretar el «nombre, patria, calidad y hermosura» de la dama (I, 13) y le contesta Don Quijote con una serie de tópicos petrarquistas rutinarios, pero lo de «las partes que a la vista humana encubrió la honestidad», aunque inconscientemente, contradicen el marco. En cuanto al linaje, la respuesta es más defensiva que elusiva: «píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad».

El concepto que tiene Don Quijote de Dulcinea en la 1.ª parte se limita a lo instrumental, lo convencional y lo físico.

A medida que el protagonista cambia radicalmente en la 2.ª parte, cambia su concepto de Dulcinea. En el cap. 32 de la 2.ª parte, a las preguntas de la Du-

quesa, aunque sigue Don Quijote con el énfasis acostumbrado al destacar las cualidades de su dama, ahora más bien se esfuerza «por inventar el *carácter* de Dulcinea con menor atención al físico». Hay gran contraste entre la poesía que el caballero dedica a Dulcinea en la 2.ª parte, por convencional que sea en los versos traducidos de un madrigal de Pietro Bembo (II, 68) frente a los versos grotescamente ramplones de la 1.ª parte, cap. 26.

Según cambian las motivaciones de Don Quijote, cambia la dama que las *encarna*. Basta comparar la defensa de la hermosura de Dulcinea frente a los mercaderes (I, 4) y ante el Caballero de la Blanca Luna (II, 64).

Si en la 1.ª parte se limitaba Dulcinea a lo instrumental, hacia el final de la 2.ª ha llegado a ser un dechado de virtud, íntegramente ligada a la cordura, que ya empieza el caballero a saber que ha perdido (II, 57). Las percepciones del mundo que le rodea se vuelven cada vez más normales para Don Quijote y, paradójicamente, Dulcinea se hace *menos corpórea*. «La orientación moral de la nueva visión de Don Quijote ante la caballería andante en la 2.ª parte va pareja con la nueva orientación de Dulcinea». Los críticos que solamente ven una obra cómica en el *Quijote* (Russell, Close) no se enfrentan con los últimos 18 caps.

En conclusión, «Don Quijote sigue siendo loco en II, 64, pero sólo de acuerdo con la nueva perspectiva cuidadosamente preparada por el texto podemos entender la disposición del caballero a morir a manos del Caballero de la Blanca Luna por afirmar la supremacía de Dulcinea del Toboso como algo más que una locura sin sentido».

3.017. Avalor-Arce, Juan Bautista: «El narrador y Sansón Carrasco», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark, «Juan de la Cuesta», 1991, págs. 1-9.

Hacia el final del cap. 4 de la 2.ª parte del *Quijote*, el caballero planea, con el escudero y el bachiller, la nueva salida para dentro de ocho días. Don Quijote encarga al bachiller el secreto de tal determinación, para que no la estorben el cura ni el barbero, o el ama y la sobrina.

Todo lo prometió Carrasco, dice el historiador, afirmación tan falsa como el propio bachiller, que no cumplió su palabra. En la despedida, al terminar el cap. 7, se nos advierte de pasada que Sansón había *comunicado* al cura y al barbero su *designio* para hacer que Don Quijote volviera a casa. Es el plan que gravita sobre toda la 2.ª parte de la historia, con los episodios culminantes del Caballero del Bosque, vencido por Don Quijote, y el de la Blanca Luna que derribará al caballero en la playa de Barcelona.

Avalor-Arce descubre el artificio del *narrador infidente*, que no había de prosperar en tiempos de Cervantes, pero sí en la literatura del siglo XX; se ofrece un ejemplo de Jorge Luis Borges, «cervantista de bandera».

La *imaginación cervantina*, suelta como la *loca de la casa*, ha inventado un *narrador infidente*, caso desconocido hasta el momento. Y este *narrador infidente* representa el acoso final de la verosimilitud aristotélica... «en sus últimas consecuencias, el uso del *narrador infidente* es el ariete que echa abajo el laboriosamente trabajado edificio de la verosimilitud aristotélica. Tal fue la última consecuencia de crear un historiador mentiroso en 1605, cuyas características se enmarañaron alrededor de Sansón Carrasco en 1615».

3.018. Bagno, Vsevolod: «El quijotismo ruso como fenómeno cultural», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 117-123.

Quizá sea el quijotismo la principal aportación de España al acervo de la cultura rusa. Se manifiesta en dos líneas importantes: la más influyente considera

al quijotismo como entusiasmo heroico de un solo hombre, mientras que la segunda lo estima como falto del ritmo de la realidad.

3.019. Baras Escolá, Alfredo: «*Leños movibles*, otra fuente horaciana del *Quijote* (II, 37)», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 93-103.

El estudio acerca de la influencia de Horacio en Cervantes no ha gozado de especial fortuna. El examen del sintagma *leños movibles* en la obra de Cervantes (*leño* como nave, en general) añade otra a las señaladas deudas horacianas del *Quijote*.

3.020. Carrascón, Guillermo: «En torno a la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 167-178.

Sin desechar la posibilidad de que Cervantes esperara algo del Duque de Béjar por la dedicatoria del primer *Quijote*, se muestra en ella un claro carácter irónico, que explica también la inserción de frases de Herrera y revela un hecho literario común de aquel tiempo.

3.021. Criado de Val, Manuel: «La larga evolución del *Quijote*», *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Paul Borel*. Madrid, Visor Libros, 1990, págs. 83-108.

El tema de la redacción cervantina afecta al *Quijote* no sólo en lo que se refiere a su origen, evolución y relación con viejos entremeses, sino a la larga evolución de las figuras quijotescas y sobre todo a la contraposición entre la 1.ª parte del libro y la 2.ª. Lo que puede suponer una inversión del propósito inicial de la obra vuelve a plantear el misterio de la creación estilística que parece caracterizar a los máximos autores castellanos (Juan Ruiz, Rojas y Cervantes) y a las obras de más larga evolución y trascendencia: el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina* y el *Quijote*.

Don Quijote en su primera salida solitaria es una figura cómica y anacrónica, muy alejada del futuro triunfador del vizcaíno y de los leones. Las primeras ediciones ilustradas holandesas, francesas, inglesas y alemanas coinciden en la imagen exclusivamente cómica del hidalgo loco. El primer cambio importante es el que modifica el rostro de don Quijote a causa de la pelea con los pastores; y lo registra Sancho como notario al llamarle Caballero de la Triste Figura. La gente reacciona con asombro ante él. Su cólera es bien conocida y reproducida, pero no tanto su risa; Sancho es casi el único capaz de hacer reír a don Quijote.

La imagen de Sancho, una vez fijada su pequeña y redonda figura, va precisando sus rasgos. Dibujado primero por Cervantes con tono despectivo como un hombre pobre «de muy poca sal en la mollera» (I, 7), no opinarían así quienes le oyen hablar en la 2.ª parte, después del aprendizaje caballeresco (II, 66). La estampa de Sancho montado en el rucio, a menudo «a mujeriegas», es constante en la iconografía, lo mismo que sus barbas negras, espesas y revueltas.

En la 2.ª parte, Cervantes parece sentir la necesidad de mostrarnos nuevos aspectos en la figura de sus protagonistas. Así, el Caballero del Bosque da un buen retrato de don Quijote (II, 14).

En cuanto a las armas, la iconografía se desborda en el anacronismo, la imaginación y la contradicción, aunque algunos ilustradores pretenden acercarse al texto literario. Símbolo principal es la lanza o lanzón de don Quijote, que se rompe en la mayoría de las aventuras. La espada plantea solamente el problema

de si Sancho llevaba también la suya, pues en la 1.ª parte se dan referencias de ella (I, 15 y 46), pero en la 2.ª se niega: «Hay más: que me imposibilita el reñir el no tener espada, pues en mi vida me la puse» (II,14).

En lo que atañe al vestido civil de don Quijote y a los vestidos de Sancho también es notable la diferencia entre las dos partes, distinguiéndose la 2.ª por su mayor precisión y detalle.

Los dos «alter ego» de nuestros protagonistas, Rocinante y el Rucio, son descritos desde el principio con figuras que se han hecho habituales en las ilustraciones de la obra.

Termina el ensayo con un breve resumen histórico de la «inmensa, heterogénea» e incluso «contradictoria» *Iconografía del Quijote*, desde sus comienzos en Holanda, Francia, Inglaterra y Bélgica en el siglo xvii hasta la del siglo xx con las figuras de Zuloaga, Picasso y Dalí: «Salvador Dalí representa la única interpretación comparable a la de Gustavo Doré».

Cfr. Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur* (Berlín, 1987), registrado en esta Bibliografía con el núm. 2.958.

3.022. Endress, Heinz-Peter: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, 124 págs.

Investigación histórica acerca de los ideales del *Quijote*, según el legado romántico alemán, a través del período crítico de la quiebra de valores medievales y la transición del Renacimiento al Barroco.

Punto de partida, tras la idealización romántica, se puede estimar el panorama histórico-cultural de la España de Don Quijote desplegada por el estudio innovador que fue *El pensamiento de Cervantes* (1925) de A. Castro.

Seis apartados sustanciosos abarca el estudio de Endress:

1) El ideal caballeresco de Don Quijote, su locura y la historia; Dulcinea o el ideal amoroso; la aventura como situación ideal; el capítulo I del *Quijote* como germen de los ideales y el desarrollo de los mismos como sugestiva técnica de la creación cervantina.

2) *El ideal de la Edad de Oro*. Su relevancia en la era renacentista y su íntima vinculación con la poesía pastoril. Don Quijote y el Renacimiento. La Edad de Oro como programa utópico del futuro. La funcionalidad de la caballería de don Quijote y la función estructural de la Edad de Oro.

3) *Los ideales específicos*: el estado de Naturaleza, la igualdad, la paz, la verdad, la justicia, la libertad.

4) *La ironía como punto de vista del Barroco*. Se reafirma que la ironía cómica da coherencia al *Quijote*, de acuerdo con Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, obra ya clásica sobre el tema. Se habla aquí de las causas o motivos, de los discursos o exposiciones de don Quijote y, en fin, de las consideraciones que sugiere la elaborada estructura.

5) La estimación de los *nuevos ideales caballerescos*, esencialmente morales, puede llegar al aserto de Américo Castro que considera el *Quijote* como una forma secularizada de la espiritualidad cristiana. Desde esta perspectiva, puede considerarse a la *justicia* como el núcleo central de los ideales caballerescos, con validez hasta hoy, puesto que se cita como ejemplo el artículo 1.º de la vigente Constitución española de 1978: «España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho, que propugna como valores superiores de su ordenamiento jurídico la *libertad*, la *justicia*, la *igualdad* y el pluralismo político».

6) En el último apartado se razona la *perdurable validez de los ideales* preconizados en el *Quijote*; con lo cual se reafirman las tesis de Menéndez Pelayo,

Menéndez Pidal, Moreno Báez y otros autores, sobre la vigencia del ideal en el libro de Cervantes y su enaltecimiento más allá de su celebrado estilo humorístico. Don Quijote despierta la simpatía de los lectores y les induce a enaltecer los ideales eternos.

Completa y avalora este breviario moral cervantino una apretada y concienzuda selección bibliográfica (págs. 112-120). En ella se registran no solamente libros descollantes de autores del Renacimiento o del Barroco, y estudios fundamentales sobre la obra cervantina, sino una recomendable lista de traducciones de Don Quijote al alemán (Ludwig Braunfels, Anton Rothbauer, Wilhelm Soltau y Ludwig Tieck); más tres versiones francesas (Lucien Béart, Louis Viardot y Francis Miomandre) y la de Robinson Smith al inglés (New York, 1932). También es notable la selección de libros sobre la historia de España que se mencionan: Benassar, Domínguez Ortiz, Elliott, Fernández Álvarez, Julián Marías, Joseph Pérez, Claudio Sánchez Albornoz y Juan Vicens Vives.

3.023. Felkel, Robert W.: «Una cuestión ética en Cervantes: menosprecio de defecto y alabanza de exceso en el *Quijote*», *Anuario de Letras*, Universidad Nac. Autónoma de México, XXVI, 1988, págs. 117-136.

En torno a la respuesta de Don Quijote al Caballero del Verde Gabán, que había pretendido disuadirle de la batalla con los leones (II, 17), se plantea un problema de teología moral ortodoxa. La virtud de la prudencia no es bien entendida por Don Quijote; la imprudencia es una de las claves de su trastorno moral. Podría ser un modelo de prudencia «cuando en realidad es el más colosal voluntarista de todos los siglos» y la prudencia «está radicalmente reñida con todo tipo de voluntarismo».

Defiende la doctrina de que es preferible pecar por exceso que por defecto. Tiene su antecedente en la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino, pero la fuente próxima parece ser la de Juan López de Palacios Rubios en su *Tratado del esfuerzo bélico heroico*. En conclusión, «el idealismo sincero para un ideal absurdo se aleja del único ideal verdadero, pero *no tanto* como el materialismo puro y sin disfraz».

3.024. Felkel, Robert W.: «Aristóteles, Santo Tomás y la percepción sensorial en el *Quijote*», *Anuario de Letras*, Univ. Nac. Aut. México, XXVIII, 1990, páginas 181-231.

Concienzudo estudio que establece como determinante en gran medida de la acción de don Quijote el concepto aristotélico de que todos nuestros conocimientos intelectuales nos vienen por medio de la percepción sensorial. Se examina asimismo la resonancia que ha tenido esta idea en el escolasticismo, especialmente en Santo Tomás. Mediante detenido análisis, se dictamina «que el radical voluntarismo de don Quijote prescinde de la evidencia sensorial (especialmente en la 1.ª parte) para atenerse más bien a una especie de idealismo del todo reñido con las ideas de Aristóteles y el escolasticismo». Se estudian luego muchos casos (especialmente en la 2.ª parte) en que don Quijote va recuperando su capacidad para recibir datos sensoriales. A modo de conclusión, nos afirma Felkel: «Mi visión del libro máximo de España está, por lo general, en el polo antagónico al llamado *Romantic Approach*», con referencia al discutido libro de Anthony Close.

3.025. Friedman, Edward: «Reading Inscribed. Don Quixote and the Parameters of Fiction», *Essays Murillo*, Newark, «Juan de la Cuesta», 1991, págs. 63-84.

Cervantes explora y amplía el papel del lector, lleva su libro al mundo y viceversa, entrelaza la práctica de escribir y la teoría de leer mediante precisos vínculos que le aproximan a las tesis contemporáneas de la respuesta estética. La novela termina con la muerte simbólica y ambigua del lector/protagonista.

Tradicionalmente se ha descrito el arte como un espejo de la vida y quizá no haya un espejo más adecuado al tema que el espejo pintado que ocupa el centro de *Las Meninas* de Velázquez, obra de arte de la España del siglo XVII, como *Don Quijote*. Velázquez y los personajes de *Las Meninas* son observadores o espectadores de un lienzo visto solamente a través de su reflejo. Velázquez no solamente une el proceso y el resultado, sino que combina el arte dentro del arte con las imágenes en cambiante perspectiva. Se enlaza así la creación del arte con la observación del mismo, de modo semejante a lo que ocurre en la lectura. Mientras el *Quijote* de semejante modo dedica un considerable espacio, literal y conceptual, a las cuestiones de composición —relación entre el autor real y el fictivo, Cervantes y sus numerosos *alter egos*, historia y poesía, realidad e invención— también se da gran énfasis a la recepción del libro o su lectura en los sistemas de mensaje del texto.

Si la crítica historicista del siglo XIX daba prioridad al *autor* y las varias escuelas del formalismo favorecen al *texto* como entidad independiente, las recientes teorías se fijan en el *lector*. Informado por la filosofía, la psicología y la lingüística, entre otras disciplinas, el análisis literario debe subrayar la interacción del texto y el lector. ¿Cómo deben leerse los textos? ¿Qué aportan los lectores individuales o colectivos a su comprensión? Se desplaza así la cuestión, decantada hacia lo funcional o pragmático: se investiga el efecto, más bien que la significación de la literatura. Don Quijote mismo es un lector dramático que se enfrenta a su momento histórico para resucitar los hechos de los libros de caballerías. Cervantes rehace al héroe caballeresco para dar relieve en primer término a los efectos de la lectura y desarrollar una correspondencia entre el protagonista y los devoradores del texto.

Si los libros de caballerías son la inspiración principal en la 1.ª parte del *Quijote*, esa misma 1.ª parte y el *Quijote* espurio de Avellaneda lo son de la 2.ª. Don Quijote vive por el libro y los que quieren combatir su lectura son lectores de la 1.ª parte que desean cristalizar sus propias lecturas. Se impone de nuevo el paralelismo y reciprocidad con *Las Meninas*. Los lectores se ven implicados en el juego de la complejidad de voces narrativas del *Quijote*.

En fin, Cervantes en el *Quijote* ha unido la palabra y el mundo. Concede cierto privilegio al autor y al proceso de su escrito. También concede el mismo privilegio al lector y a la experiencia de la lectura.

3.026. Gurméndez, Carlos: «De Quijote a Don Quijote», *El País*, Sección Libros, Madrid, 22 agosto 1992, pág. 10, dos columnas.

Artículo filosófico en glosa sustancial del libro de Juan David García Bacca, recientemente fallecido (Quito, Ecuador, 5 agosto 1992), *Sobre el Quijote y Don Quijote de la Mancha. ejercicios literario-filosóficos* (Barcelona, Anthropos, 1991). Cfr. núm. 2.955 de la presente *Bibliografía*.

El Yo de Don Quijote tiene dos caras de su verdad: la de una existencia permanente y otra que refleja las modificaciones que sufre al vivir y le hacen diferente del que es. Desde este momento es un Yo unido, inseparable *Yo soy* (el Quijote) de *Yo quiero* (Don Quijote de la Mancha). No han sido diferentes sino

el mismo, pues Don Quijote siempre es un Quijote que proyecta sus andanzas futuras, un pensador subjetivo.

El cartesianismo de Don Quijote para hacerse caballero andante de la verdad es anterior a Descartes. «¿Cervantes, precartesiano, Descartes poscervantista?» se pregunta García Bacca.

3.027. Illades, Gustavo: *El discurso crítico de Cervantes en "el cautivo"*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1990, 163 págs.

Ensayo renovador de la historia del *Capitán Cautivo* (DQ, I, 39-41) frente a las tesis de algunos importantes estudiosos del tema (Márquez Villanueva, Camamis y Oliver Asín, cuyos trabajos se detallan en la *Bibliografía*, al lado de los de Bataillon, Castro, Chevalier, Vilar, etc.

Para los primeros, el motivo central del cautiverio argelino supone el punto de partida de la novela moderna española. Pero Illades se propone puntualizar en este libro que el episodio de Ruy Pérez de Viedma supone, antes que nada, «la crítica, más implícita que manifiesta, de la precedente literatura de cautiverio, de la vigencia de sus valoraciones, intelecciones y modalidades discursivas». «El presente estudio tiene por objeto el análisis de los momentos en que el discurso crítico del relato (la volición transformadora de la mujer, la universalidad de los sentimientos de los hombres más allá de las fronteras nacionales, culturales y religiosas, la apostasía como la otra cara de la conversión, el discurso histórico como una nueva forma de ficción) elabora su propio *objeto estético*». Para la elaboración del concepto *objeto estético* nos remite a las teorías en boga de Mijaíl Bajtín.

Illades parte de la hipótesis de considerar que el discurso verdadero de Ruy Pérez desarrolla con novedad, pues lo modifica de raíz, «el tema del cautiverio gracias a la extraposición a la dimensión cultural hispano-católica y el acercamiento al Islam norafricano que el narrador-personaje y su palabra llevan a cabo. Argel, ciudad repudiada por la sociedad española, infierno terrenal que amenazaba con el cautiverio a innumerables cristianos de la costa mediterránea, es el mundo a través del cual Ruy Pérez refracta la imagen de otro, el católico español, heredero inmediato, por otra parte, de un pasado hispano-hebreo-musulmán». Las imágenes convergentes del *renegado* y el *cautivo* atraen primeramente la atención de Illades, con cierta referencia en el segundo a la hidalguía y aspectos biográficos del propio Cervantes. Las figuras de Zoraida y de su padre Agi Morato descansan sobre la revalorización poética del moro. Corsarios y reyes en la historia y en la literatura, y el tema literario y mitificado del cautiverio, son dos apartados de notable sugestión. El tópico de *las armas y las letras* y el análisis de los arabismos en la obra cervantina son otros puntos de gran interés en este libro de Illades.

3.028. Lerner, Isaías: «*Don Quijote*, 2.ª parte: parodia e invención», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 817-836.

Una lectura actual del *Quijote* parece que pide el enfrentamiento simultáneo de tres textos: el de 1605, el de 1615 y los dos reunidos que hoy entendemos por el *Quijote*. La breve historia editorial independiente de las dos partes sugiere que los lectores y Cervantes les otorguen cierto grado de independencia necesaria, ya que en 1617 salió impresa en Bruselas la 1.ª parte (3.ª impresión de Bruselas) y la 2.ª parte tuvo cuatro ediciones seguidas hasta la aparición en Barcelona (1617) de las dos partes juntas, es decir, lo que hoy llamamos la obra completa.

Conviene observar la producción y recepción contextualizada del texto múltiple, ya que se trata de dos textos que al juntarse constituyen un tercero.

De 1605 a 1615 Cervantes debió enfrentar el desafío de la creciente popularidad de su libro, la necesaria atracción de otros lectores y la aparición de un apócrifo en 1614, cuando más de la mitad de su 2.ª parte ya estaba escrita. El signo paródico debía modificarse y la complejidad de los elementos que constituyen el género debía apelar a otras estrategias textuales. Es muy peculiar la parodia quijotesca con su implícita admiración. «Uno de los más intensos atractivos del *Quijote* para el escritor moderno es precisamente este componente de admiración que incluye la parodia cervantina».

En la 2.ª parte se trata de continuar y cambiar la primera. La reflexión sobre el texto mismo se aleja del género y se concentra especularmente sobre la 1.ª parte. Si la parodia incluye por definición la síntesis de otros textos, en la 2.ª parte vemos el reemplazo del género por el representante antagónico; así los lectores entran en la nueva convención y pueden ejercitar su competencia. Además, la 2.ª parte nos presenta a una especie de supernarrador que elimina en ocasiones la voz del autor, la del traductor e incluso tal vez la del transcriptor. Suele manifestarse con un impersonal «*Dicen que...*»

En las tensiones entre las dos partes, los elementos satíricos parecen hacerse evidentes con más intensidad en la 2.ª. La estrategia de la serie de aventuras que dicta el *viaje* del héroe es en la 2.ª parte menos azarosa y más dirigida. Por otra parte, Sancho Panza acusa ciertos rasgos que tienen menos que ver con aproximaciones a la locura de su amo y más con su firme condición campesina; se insiste en la creciente importancia que en el discurso de la 2.ª parte adquiere la religión oficial en boca de Sancho.

En cuanto al estilo, es notable el aumento de novedades léxicas en la 2.ª parte, no sólo en boca del caballero sino en la del escudero, como lo acreditan numerosos y variados ejemplos.

«La complejidad de relaciones culturales y literarias que cualquier texto cervantino suscita parece lugar común perfectamente establecido. Del examen renovado de los problemas de intertextualidad y de los campos léxicos parece también posible el aporte de inesperadas comprensiones nuevas de la obra de Cervantes que, pese a su abrumadora bibliografía, se nos aparece, cada vez más, infinita».

3.029. López Navia, Santiago Alfonso: «El desarrollo del estatuto de personaje de Cide Hamete Benengeli en las continuaciones del *Quijote*», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 105-115.

Estudio del tema indicado en tres libros olvidados: Jacinto María Delgado, *Adiciones a la Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha...* (1786), *Don Quijote en América* (1905) de Tulio Febres Cordero y *Don Quijote en Yanquilandia* (Cartagena, 1925) de Juan Manuel Polar.

3.030. Martí, Antonio: «Las utopías en don Quijote», *A.Cer.*, XXIX, 1991, páginas 45-72.

Hay utopías en el *Quijote*, aunque sean de signo contrario, y tienen una función que cumplir dentro de la narrativa de la obra. La novela contiene una siembra constante de dos semillas: la de las flores de la Edad de Oro y a la vez la cizaña del mal, de un mal físico y moral que acaba por desmoronar y allanar toda utopía.

3.031. McGaha, Michael: «Intertextuality as a Guide to the Interpretation of the Battle of the Sheep (*Don Quixote*, I, 18)», *Essays Murillo*, 1991, páginas 149-161.

Durante los últimos veinte años la crítica literaria se ha enfocado hacia lo que vagamente se denomina *intertextualidad*, desplazando la aproximación histórica a la literatura —estudio de influencias, intento de averiguar la intención del escritor o el efecto producido en el público inmediato— y sustituyéndolo por un análisis sincrónico y estructural de textos en relación con un amplio sistema de modos de significación o uso de signos culturales.

El presente ensayo se propone examinar las ideas básicas de los tres expositores más importantes de la intertextualidad (Bajtín, Foucault, Riffaterre) y aplicarlas a la interpretación de un pasaje del primer *Quijote* (el de la pelea de los rebaños, I, 18), considerado por Murillo como la aventura prototípica de la 1.ª parte.

Es interesante la discusión acerca de las fuentes clásicas del episodio. y en la *Filosofía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya se encuentra la interpretación del mito helénico de Ajax. De acuerdo con ella, don Quijote se ve a sí mismo como un Ulises, pero el astuto lector le reconoce por su conducta como un Ajax. Sabiduría y prudencia en el primero, locura furiosa y precipitada en el segundo. Lo ideal sería reunir las cualidades de los dos en un solo personaje, que vendría a ser el «perfecto capitán».

Unamuno, que representa el extremo opuesto al lector ideal, según Riffaterre, interpreta este episodio como una alegoría de la fe idealista frente al escepticismo pragmático. La *Vida de Don Quijote y Sancho* es admirable como literatura, pero ilegítima como interpretación.

De todas formas, la significación del texto no parece muy clara. Cervantes no ataca al heroísmo ni la guerra, sino más bien a la jactancia y la violencia insensata que frecuentemente pasan por heroísmo. El heroísmo real consiste ante todo en vencerse a sí mismo (como Sancho observa en *Don Quijote*, II, 72) y, por supuesto, en los hechos heroicos. Hechos, no palabras; o, como diría Foucault: «Les choses, pas les mots».

Termina con detallada mención bibliográfica de las 18 obras citadas.

3.032. Molho, Mauricio: «Ilusión y engaño de los sentidos en *Don Quijote*. (*De los molinos de viento al barco encantado*)», *Homenaje a Margit Frenk*. Edición de José Amezcua y Evodio Escalante. México, Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, 1989, págs. 123-134.

Si todo en *Don Quijote* es ilusión o engaño, error de los sentidos y de la mente, las dos fases de la obra oponen y componen dos modalidades de la ilusión: «una ilusión *delirante* que altera y transforma la percepción del mundo sensible (un molino se percibe como gigante, una venta como castillo); y una ilusión *paradójica* en que la percepción cierta y verdadera de las cosas se acompaña de una apreciación errónea de las representaciones producidas por los sentidos (Dulcinea aparece en figura de labradora que no es, y el barco amarrado a orillas del Ebro no puede ser sino una nave encantada). La complejidad de la obra crece a medida que avanza en su desarrollo, siguiendo una progresión que, lejos de ser lineal, multiplica las modalidades de la ilusión paradójica hasta dejar a los protagonistas prisioneros de la burla ducal y de sus ilusiones perfectamente escenificadas».

«La aventura del barco encantado se caracteriza en el *Don Quijote* de 1615 por un tono de libre fantasía, que ha debido inducir a algunos a interpretarla como gozosa regresión a los delirios de 1605.

«El hecho es que el barco encantado es la última aventura en que el protagonista goza de su plena libertad de loco. En el capítulo siguiente (II, 30) aparece la Duquesa amazona, que ha venido a cazar a Don Quijote para llevárselo preso al teatro de la burla. De ahí la posición que ocupa la aventura en la trama narrativa del *Don Quijote* de 1615: es un adiós a las armas y a la vida».

3.033. Moner, Michel: «Cervantes y la traducción», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 513-524.

La problemática de la traducción irrumpe en el *Quijote* en la aventura del vizcaíno (I, 8-9). Hasta entonces (apenas ocho capítulos) la historia se da por escrita en castellano por uno o dos autores, mientras que el resto del libro (I, 9-52 y II, 1-74) se atribuye a la pluma de Cide Hamete Benengeli; con lo que la historia, a excepción de unas pocas páginas, se presenta como una traducción —por supuesto, ficticia— del árabe. Cervantes aprovecha el tópico general de los libros de caballerías y lo renueva por completo en el *Quijote*. Esta máscara de la traslación lingüística también la utilizaron juglares, cuentistas y seudocronistas que usaron el procedimiento para acreditar sus imposturas.

Cervantes quizá no se contentara con remedar un artificio literario, sino que apuntara a las falsificaciones más perjudiciales de la seudohistoria. Godoy Alcántara arriesgó la hipótesis de que la traducción de la *historia verdadera* de Cide Hamete Benengeli bien pudo ser remedo burlón de otra supuesta «historia verdadera», igualmente traducida del árabe, por el morisco granadino Miguel de Luna, con el título de *Historia verdadera del rey Don Rodrigo* (Granada, 1592). Del mismo Luna ha tratado con gran amplitud recientemente Márquez Villanueva en su libro *El problema morisco desde otras laderas*; [cfr. núm. 2.937 de esta *Bibliografía*]. La figura del traductor ya se venía desprestigiando en el campo de la historiografía y Cervantes se hace eco de la cuestión con su ironía acostumbrada.

El traductor morisco del manuscrito de Cide Hamete Benengeli se nos presenta en un contexto cómico y en la 2.ª parte de la historia ya se sospecha que parte de ella puede ser apócrifa (II, 5 y 24), mentirosa (II, 24) e incluso falta de coherencia (II, 27). Todo afecta al mismo fin: «problematizar la lectura y desmascarar las imposturas y mistificaciones del texto, entre las cuales sobresalen la ostentosa y vana erudición (I, 9), los escritos apócrifos (II, 5) y las ficciones que se dan por verdaderas (II, 24 y 27)». El autor del *Quijote* siempre anduvo preocupado por la distancia que media entre la letra y el sentido: es una de las múltiples facetas del consabido juego entre las apariencias y la realidad. De aquí su interés por la traducción. En *La Galatea* se elogia a varios traductores, pero en el *Quijote* se les examina con un criterio muy discriminatorio, incluso con el símil de la traducción como tapiz visto por el revés (I, 6 y II, 62).

En conjunto, la problemática de la traducción en Cervantes va unida a conceptos negativos: equívoco, mentira, falsificación. «Mimesis de la mimesis, representa la máxima distorsión entre el objeto y su representación: algo así como un paso más hacia la impostura y el error».

La problemática de la traducción entronca en la obra de Cervantes con la crítica de la vana erudición y de la compilación. Estos tres conceptos llegan a coincidir en una tríada de figuras anónimas —el erudito, el traductor y el compilador— que Cervantes ideó sobre los años 1614-1615 con evidente intención satírica. «El que el pseudo Avellaneda estuviera implicado en este juego de alusiones debería incitar a los eruditos aficionados a tales enigmas a quitarles la careta a esas marionetas literarias».

3.034. Moner, Michel: «El relato curricular: algunos aspectos de la narrativa cervantina», *Formas breves del relato*. (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Madrid, febrero 1985). Estudios coordinados por Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad, 1986, págs. 167-176.

Los relatos «verbales» menudean en las ficciones cervantinas, en las que el protagonista sustituye con frecuencia al narrador. Se llama la atención sobre un tipo de relato que suele plasmar en una microestructura: «narración, generalmente autobiográfica, de extensión variable (raras veces con más de una página), a no ser que esté recortada en segmentos o tenga que estructurarse en forma dialogística». Caracteres: preeminencia del sujeto —generalmente el yo narrador—, extrema condensación del predicado y alta frecuencia de los sintagmas verbales. Lo que se concreta en forma breve, relativamente fácil de identificar, a la que se asigna el nombre de *relato curricular* (= *récit curriculaire*).

Un primer ejemplo se extrae del libro 3.º del *Persiles*, en el que Periandro a las preguntas de un criado del Duque de Nemurs contesta con las señas de identificación o *curriculum* rápido de Auristela, mediante datos que *no tienen función informativa* para el lector, que ya los conoce.

Otro caso es la autopresentación de Don Quijote ante el Caballero del Verde Gabán (II, 16). Tampoco introduce novedad alguna sobre el protagonista. Pero aquí el *curriculum* de Don Quijote entra en un juego dialéctico, en el que se contraponen dos figuras antagónicas: la del Caballero de la Triste Figura y la del Caballero del Verde Gabán, pues don Diego de Miranda se ve obligado a dar su propia presentación seguidamente, con otra muestra de este género tan peculiar. Márquez ve aquí la antítesis entre el caballero *estante* y el *andante*. No es más que una lectura de las posibles en este capítulo considerado como de los más ambiguos del *Quijote*. Por lo menos, funcionan los relatos de Don Quijote y Don Diego como un *intercambio de razones*. En este debate se puede percibir como un eco de la controversia sobre las armas y las letras.

En otro lugar, el *curriculum* burlesco del Caballero del Bosque o de los Espejos (II, 14) viene a ser una distorsión paródica de las aventuras del mismo Don Quijote. La inversión de papeles es característica de la 2.ª parte de la historia, en la que Don Quijote y Sancho llegan a defraudar a quienes intentan burlarse de ellos: el caso más ejemplar es el de Sancho como gobernador de Barataria.

Leídos a continuación, tal como van distribuidos en el texto, los tres relatos *curriculares* de los tres caballeros —del Bosque, de la Triste Figura y del Verde Gabán— parecen desvelarnos las claves de sus locuras respectivas.

Para completar la carrera de relatos hay que añadir un par de eslabones. Así, a don Lorenzo, hijo de don Diego, lo descubrimos a través del *curriculum* esbozado por el padre (II, 16). Reviste un carácter marcadamente crítico, aunque tal vez sea una figura positiva digna de emparentarse con la de Don Quijote. Aunque, en definitiva, su dedicación a las Letras, frente a la primacía de las armas, parece presentarlo como «tan inútil para la república como su padre».

Por último, el seudo erudito que acompaña al caballero a la cueva de Montesinos (II, 22) da un *curriculum* de «corte» universitario.

En estos «encadenados relatos curriculares se están refractando los argumentos equívocos del intrincado debate sobre las Armas y las Letras».

3.035. Neuschäfer, Hans Jörg: «El curioso impertinente y la tradición de la novelística europea», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 605-620.

El autor, notorio especialista en los orígenes de la novela románica, reelabora en el presente estudio sus trabajos anteriores al colocar a Cervantes en la encrucijada de la novelística italiana y la francesa, para demostrar en qué se diferencia el paradigma cervantino del boccacciano.

De modo distinto a lo que se viene haciendo, considera *El curioso impertinente* no sólo en el contexto de la novela cervantina, sino también en el de la novela corta italiana y francesa, sobre todo desde una perspectiva temática.

Considera tres aspectos:

1) *El curioso impertinente* en el contexto de la novela cervantina. Es el relato más separado de todos los que se intercalan en el primer Quijote. A primera vista, parece totalmente desligado de la acción principal o la historia del caballero, pero «es precisamente esta novela la que más íntimamente se encuentra vinculada con ella». A diferencia de las demás historias, intercaladas directamente en la acción principal, *El curioso* se inscribe en un contexto que es ya una intercalación: la historia de Cardenio. La interrupción de una lectura por la aventura quijotesca de los cueros de vino tinto, la *intertextualidad* de los niveles narrativos induce a sospechar la existencia de una relación temática entre ellos. Todas las intercalaciones de la 1.ª parte son historias de amores complicados; son casos de amor acompañados de locura, una pasión irracional: en la acción principal (Don Quijote y Dulcinea), en la de Dorotea (Fernando, Cardenio y Luscinda) y en el trío amoroso presentado en *El curioso impertinente*. Sobre todo, en los casos de Dorotea y el *curioso* existe la analogía de un «triángulo de engaño», aunque con la significativa diferencia de los resultados. Todas estas intercalaciones suceden mientras el cura intenta disuadir a don Quijote de su locura y volver a casa. «¿No sería lógico relacionar las historias intercaladas con la intención pedagógica» —en su sentido más amplio— de restablecer la necesidad de un control de la razón sobre los desatinos de la locura apasionada? Lo cual estaría en consonancia con la teoría poética del *delectare et prodesse*.

2) El tema del *Curioso impertinente* y el de la acción principal: sigue la tradición de la novelística italiana con el triángulo amoroso en la Florencia de Boccaccio; pero gracias a una interacción completamente nueva entre los tres, el desenlace tradicional adquiere un sentido inusitado y el esquema de la novela corta italiana queda totalmente invertido. Por cierto que el *experimento* de Anselmo tiene un resultado semejante al de don Quijote: «los dos fracasan al exigir que el mundo real se comporte como un mundo ideal». No parece mera casualidad que la novela sea leída por el cura, principal iniciador de la «operación retorno» aplicada a Don Quijote.

3) *Cervantes como moralista*, o *El curioso impertinente* en el contexto de la novela europea. La novela intercalada es un verdadero *exemplum* literario. «De hecho, difícilmente puede encontrarse entre las *Novelas Ejemplares* otra que ilustre mejor el paradigmático cambio entre la novelística de Boccaccio y la de Cervantes».

Asistimos en la novela cervantina al desengaño de un concepto idealista de la moral. Su originalidad queda de manifiesto en el luminoso cotejo establecido entre *El curioso impertinente*, un relato anterior de Marguerite de Navarre en el *Heptameron* de 1559 (novela XXVI) y otro posterior, *La princesse de Clèves*, de Mme. de Lafayette (1678).

Los tres vienen a ilustrar el tema de la *guerre de l'amour et de l'honneur*, con marcada renovación en la perspectiva humanitaria y liberal de Cervantes.

3.036. Parr, James A.: «Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in Don Quixote», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, páginas 163-187.

Nueva lectura del *Quijote* según los supuestos teórico-doctrinales post-estructuralistas de Jacques Derrida sobre la deconstrucción en la literatura narrativa que se cuestiona a sí misma. Las *transgresiones* en el *Quijote* comienzan desde el mismo título puesto que el «hidalgo» Quix-ano o Quix-ada, al que se agregará un peyorativo *-ote*, no puede adoptar un *Don* solamente aplicable a los nombres propios. ¿Cómo se inicia el proceso de subversión? Primeramente percibimos el oxymoron u oposición entre *hidalgo* y *don*, ya que los hidalgos rurales de su rango no podían ostentar esa distinción. En segundo término, surge la incongruencia de aplicar el *don* a un apellido familiar. De esta forma queda advertido el lector acerca del orbe irónico y carnavalesco que le espera en el relato.

El título de *padrastr*, que no padre de don Quijote, asumido por Cervantes trata de sugerir la distancia estética que concede a su escritura. Tras la esencial oposición binaria del *Don* y *Don Quijote*, sobreviene la distinción entre hidalgos y caballeros. El anómalo *Don* ha sido privilegiado en inglés, quizá por la lectura romántica de la obra; de tal manera, que frecuentemente la crítica inglesa se refiere al protagonista como el *Don*; pero en español Don Quijote (el nombre, no el título) se convierte en unidad indisoluble, no muy diferente del *baciyelmo*, otro híbrido paradójico.

Cervantes anuncia ya en el título un irónico elogio de la locura y también la envuelve con aquel intruso inocuo que es la palabra *don* que puede incluso sugerir la de *donoso*.

¿Cómo se efectúa el proceso operativo en la narración? Parr aplica el método de Derrida en su análisis del *Fedro* del Platón. Se trata de estudiar la dicotomía de lo literario frente a lo oral, o el discurso frente a la escritura. Por medio de Cide Hamete, Cervantes nos sumerge en el laberinto de la lectura y lo escrito por el moro, que ha ofrecido un libro abierto sobre una vida compleja. Se nos dice que Cide Hamete escribe sobre la imitación que don Quijote hace de lo que aparece en otros libros. Este proceso se inscribe dentro de otro libro con la firma de Cervantes, supuestamente traducido por un morisco anónimo, y claramente narrado por otro autor. En todas estas repetidas declaraciones la posibilidad del contexto no tiene límites. Se llega así al fondo de la tesis: la oposición entre lo de dentro y lo de fuera deviene en un equívoco sin fin. El discurso de deconstrucción es decididamente una reminiscencia más del empirismo que del empirismo. Cervantes sitúa a lectores y espectadores (*El Curioso Impertinente* en la 1.ª parte y el «retablo de Maese Pedro» en la 2.ª) en el mismo nivel que los personajes, desmantelando la polaridad de lo interior y lo externo. Con el personaje de Don Alvaro Tarfe, emigrado del *Quijote* de Avellaneda al de Cervantes, se complica más todavía el mundo original de la ficción. La reticencia y la elipsis laboran para la indeterminación en el lúdico mundo cervantino.

Por otra parte, los elementos de tradición oral son frecuentes en el texto (cuentos y romances viejos). Se borran las fronteras entre la oralidad y lo literario, aunque don Quijote mismo es, ante todo, el producto de la escritura y su complemento la lectura. Debe su existencia a los libros, su discurso es libresco y él mismo viene a convertirse en un libro. Sancho Panza es el portavoz de la oralidad en el libro. En la 2.ª parte se insiste en la dicotomía cambiante del caballero «cuerdo loco» y el escudero «simple agudo».

Termina el presente estudio con la mención bibliográfica de las «obras citadas» (págs. 185-187), en las que predominan las de crítica post-estructuralista.

3.037. Redondo, Agustín: «Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote* (I, 4 y 31)», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 857-873.

Se plantea si el episodio no es más complejo de lo que supone la visión unilateral lastimosa que dieron Castro y Casaldueiro. ¿Es posible invertir en parte las perspectivas y el tono de la aventura?

Algunos estudiosos han buscado la fuente del episodio en el *Amadis de Grecia*, *Clarián de Landanís* o en el *Orlando furioso*; pero no se han fijado en el nombre del jovenzuelo, ya que es muy importante la onomástica en el *Quijote* y en los escritores del Siglo de Oro, según la tradición judeo-cristiana («el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice», según afirma Fray Luis en *Los nombres de Cristo*).

Andrés es el joven pastor, nombre de origen griego que quiere decir *viril*. Así se llamaba uno de los apóstoles, el hermano mayor de San Pedro, martirizado por el cónsul Egeas: azotado largo tiempo sujeto a una cruz o a un árbol ahorquillado (o la famosa cruz espada de San Andrés). Varios refranes recogidos por Correas a principios del siglo XVII atestiguan que el apelativo Andrés está relacionado con la virilidad y la lascivia. También se le une con Pedro en el «universo del robo».

El enamorado de Preciosa, *la gitanilla*, adopta el nombre de Andrés Caballero y en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* el autor inserta al «famosísimo ladrón» Andrés, hijo de un tal Pedro... Andrés viene a ser en el sistema de las representaciones del Siglo de Oro uno de los nombres que se cuelgan a un personaje infame. Por eso en las comedias de Lope sólo lo llevan los villanos y nunca los aristócratas. Los afrentosos *azotes* eran la pena común para los ladrones. Según *Relación* madrileña, en 1647 fue ajusticiado públicamente el bandolero *Pedro Andrés*.

Andresillo aparece azotado como en la leyenda áurea, pero se aduce como causa la pérdida de ganado. ¿Pudieran ser verdaderos robos cometidos por el zagal? Algo así admite Don Quijote en el cap. 31.

La comparación de este episodio con el del *Coloquio de los perros*, en el que los pastores culpan de sus propios desmanes al lobo, puede ofrecer una ilustración más al cap. 4 del *Quijote*, I. «En ese mundo al revés de la novela cervantina, los culpables salen airoso, y es lo que ocurre en un primer tiempo en el episodio del *Quijote*, cuando el caballero ordena a Juan Haldudo que suelte al jovenzuelo».

Aunque Haldudo no se lleva la simpatía del lector por su crueldad, actúa según sus prerrogativas al castigar al criado, física y moralmente, ya que acompaña cada azote «con una reprensión y consejo» (I, 4), de acuerdo con el refrán «a mozo respondón, pan y bastón».

Lo que provoca el furor del labrador es la insolente intervención del hidalgo que trastorna las relaciones normales entre amo y criado. Momentáneamente había triunfado *Andrés el bellaco*. Pero el castigo será tremendo y Andrés recuerda el martirio de San Bartolomé, azotado y *desollado*.

El episodio, lleno de resonancias y tradiciones onomásticas, es muy complejo y ambiguo. Incluso plantea el problema de la justicia. ¿Será una casualidad si dos de los episodios clave del primer *Quijote* (el de Andrés y el de los galeotes, cap. 22) «corresponden a la momentánea instauración de un mundo al revés en que triunfan dos *bellacos* que tienen afinidad entre sí, Andrés y Ginés de Pasamonte?»

3.038. Redondo, Agustín: «Nuevo examen del episodio de los molinos de viento (*Don Quijote*, I, 8), *Essays Murillo*, Newark, «Juan de la Cuesta», 1991, págs. 189-205.

El *Quijote*, como parodia de los libros de caballerías ha de utilizar el manido tema de la lucha contra el gigante, símbolo de las fuerzas del mal; pero lo hace

con una perspectiva jocosa. La parodia supone imitación del texto parodiado, aunque degradada y burlesca.

Desde el primer capítulo el tópico del gigante cobra un carácter obsesivo para don Quijote (jocosa mención de *Caraculiambro*). Después de armarse caballero, sobreviene una de las más conocidas aventuras de la obra: la aventura de los molinos de viento (= gigantes). Como ya no es joven, ha de enfrentarse cuanto antes con la máxima aventura caballeresca.

En el *Amadís de Gaula*, su hermano Galaor, a poco de armarse caballero se enfrenta con un malvado gigante. Las peculiaridades con que se describe el combate permiten comprender cómo se elabora paródicamente el capítulo de los molinos de viento. Galaor se enfrenta al jayán, descomunal como una torre, provisto de una gran maza y le increpa en nombre de *Dios y la razón*, pues el gigante es como un *diablo*. El encuentro implica la caída del jinete y del caballo, pero Galaor con valiente destreza triunfa del gigante y le corta la cabeza.

El episodio de los molinos de viento está ya en ciernes en ese pasaje del *Amadís*. De la *analogía* se pasa a la *identificación* total en el *Quijote*: «torre (molino) = gigante». Covarrubias define: «Armar torres de viento es dexarse llevar de *pensamientos vanos e invenciones locas*». ¿Será pura casualidad si por los años en que se elabora la 1.ª parte del *Quijote* triunfa el jesuita Francisco Suárez, cuya obra tiene gran difusión con su idea de la *analogía del ser* en el centro del sistema que construye?

Por otro lado, esas imágenes de *torres de viento* y de *castillos en el aire* remiten a las tradicionales representaciones del *mundo al revés*, como lo ilustran varias estampas del siglo XVI y Baltasar Gracián en *El Criticón*. Y sabido es que el mundo al revés va asociado a la locura en una reversibilidad de mucha importancia en el *Quijote*, obra penetrada de atmósfera carnavalesca. El loco tiene la cabeza *vacía*, llena de *aire*. La cabeza de un loco no es más que un molino de viento. Así lo reconoce Sancho, por lo que se comprueba que el episodio surge del centro mismo de la locura quijotesca.

El combate del cuaresmal don Quijote contra los carnavalescos gigantes-molinos de viento no es más que otra modalidad de la simbólica contienda entre Don Carnal y Doña Cuaresma, ilustrada varias veces: desde el *Libro de Buen Amor* y la *Segunda Égloga de Antruejo* de Juan del Encina hasta ese *Romance en competencia entre el Carnal y la Cuaresma*, del siglo XVII, pasando por el célebre cuadro de Pedro Brueghel sobre el tema.

Las procesiones del Corpus con los gigantes y la Tarasca, impregnadas de espíritu carnavalesco, representan las fuerzas del Mal sojuzgadas por la Eucaristía. De ahí las palabras de don Quijote a Sancho sobre la buena guerra en servicio de Dios para quitar el mal de la faz de la tierra. Los gigantes del mal están en relación con los molinos, según la tradición medieval folklórica que presenta al molino como un centro de robo y erotismo.

La lucha de don Quijote contra los molinos le convierte en debelador de la modernidad técnica y fracasa en su intento de desviar el curso de la Historia. Finalmente la obsesión del hidalgo por los gigantes ha de relacionarse con el interés de la época por lo monstruoso y las anormalidades, que puso de relieve la fantasía de las pinturas del Bosco.

El episodio de los molinos, mucho más complejo de lo que se ha dicho, nos introduce en el meollo de la creación cervantina y plantea el delicado problema de las relaciones entre esencia y existencia.

3.039. Roa Bastos, Augusto: «El autor como lector de su obra», *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Paul Borel*. Madrid, Visor Libros, 1990, páginas 135-156.

El autor es el único que no puede hablar de su obra en ningún sentido. Salvo, quizás, acerca de las motivaciones que le llevaron a escribirla o el proyecto... Se ofrece la paradoja de que «leer es más difícil que escribir» y lo es más para un autor con respecto a su obra. Pero es aleccionador revivir ciertas experiencias iluminadas en torno a la lectura de la obra ajena. Es lo que Roa Bastos descubrió en un texto «breve y sorprendente» de Franz Kafka, que le mostraba «un ángulo nuevo en la lectura del *Quijote*». Teoría nueva sobre la naturaleza y el papel de Sancho Panza, entre las «inagotables lecturas posibles que quedan de una obra clásica, reducida a modelo canónico».

El pasaje de Kafka dice lo siguiente:

«Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballerías y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, logró apartar de sí a su demonio. A tal punto lo logró, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, no dañaron a nadie. Sancho dio en llamar a este demonio don Quijote, el que muy pronto se hizo dueño de sí y se convirtió en amo de Sancho Panza. Sancho, hombre libre, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, siguió impasiblemente a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta el fin de sus días».

Este texto, titulado «La verdad sobre Sancho Panza», figura en el tercer cuaderno en 8.º de las obras completas de Kafka y fue escrito alrededor de 1917, según la cronología, verdadera o apócrifa, establecida por el propio Kafka en sus escritos. Los preceden dos reflexiones (o aforismos). La primera, del 18 oct. 1917, dice con profundo laconismo: «Temor a la noche. Temor a la no-noche». La segunda, del día siguiente: «Insensatez de separar lo propio de lo extraño en la lucha espiritual». Parece que Kafka sigue reflexionando sobre el destino real —y al propio tiempo simbólico— de don Quijote. Destino concebido como un combate moral contra los falsos mitos. La reflexión de Kafka, más que sobre los protagonistas de la novela cervantina, versa, en realidad, sobre su propia obra. Cuando un autor habla de alguna obra ajena es que está hablando de la propia.

El diario kafkiano sigue el 22 de octubre: «Una de las proezas quijotescas importantísimas, más significativa que el combate con los molinos de viento, es el suicidio»... «Don Quijote muerto desea matar al Don Quijote muerto; para matarlo necesita, sin embargo, un espacio viviente. Busca entonces este lugar con la lanza y la espada en forma tan incesante como inútil. En este quehacer «ruedan los dos muertos con incesantes volteretas vivientes a través de los tiempos» (Subrayado por Roa Bastos). Vida y muerte se confunden. La fuerza de la imaginación las sobrepasa.

Y Kafka concluye: «La desgracia de don Quijote no es su fantasía, sino Sancho Panza». Lo que es elevar a doble potencia el poder de la fantasía, pues según Kafka, Sancho es el verdadero autor de la «cantidad de libros de caballerías y de bandoleros», cuya incesante y alucinada lectura acaba por secar el juicio de Alonso Quijano (lector) para transformarlo en Don Quijote de la Mancha, Caballero Andante, demoledor de los mitos y embelecocos de la caballería y de los caballeros andantes, que subsisten como vestigios de una edad ya muerta. La sátira se transforma en parodia y ésta en tragicomedia: la realidad es fantasmagoría.

Para Roa Bastos, el *Elogio de la locura* de Erasmo es un libro par de la *Utopía* de su amigo Tomás Moro. Están íntimamente ligados a partir del título *Encomium Moriae* o *Moria* (derivado de Moro) y ambos sostienen la sátira del *Quijote*,

divertida y melancólica. «Lo que está en juego en el *Quijote* no es solamente la sátira de la necedad humana concebida como alucinación, sino la búsqueda, a través de ella, de la sabiduría y de la serenidad, como la síntesis de ambas en la armonía de los contrarios. Síntesis que implica la muerte de lo viejo para que lo nuevo pueda nacer».

Sigue reflexionando Roa sobre las ideas de Kafka y comenta que los textos aducidos han sido poco frecuentados «por los cervantinos y los amantes de nuestra *novela fundadora*, de la que todos somos, en alguna medida, *discípulos y deudores*»; incluso los que no la han leído o la han leído mal, lo que es aún peor. «Es realmente imposible sentarse a escribir una novela sin pensar en Cervantes».

Después de analizar el delirio de Don Quijote y el *suicidio*, en términos de Kafka, concluye Roa el presente ensayo con algunas precisiones en torno a la composición de su libro capital: *Yo el Supremo*.

3.040. Rodríguez-Luis, Julio: «On Closure and Openendedness in the Two *Quijotes*», *Essays Murillo*, Newark, «Juan de la Cuesta», 1991, págs. 227-240.

No se ha estudiado la apertura o cierre en el final del *Quijote*, o con más propiedad en los *finales* de la obra cervantina, puesto que *Don Quijote* está compuesto por dos libros separados entre sí por un *hiatus* de diez años. Esa cerrazón o apertura en los dos *Quijotes* no solamente ilumina la estructura de la obra maestra cervantina, sino que también lo hace en las intenciones del autor.

Los finales de una narración vienen a servir las intenciones del entendimiento humano en orden a dar sentido a un mundo caótico. Es casi imposible determinar con absoluta certeza si cierta novela tiene un final abierto o cerrado, porque es muy difícil determinar cuándo una novela está del todo terminada. Si examinamos el *Quijote* como una obra doble, se nos aparecen sus dos partes con muy diferente referencia en lo que respecta a su cierre. Mientras que la 1.ª lo rechaza como obra en progresión, la 2.ª lo busca con firmeza. Todo el presente estudio es un lógico encadenamiento de razones para demostrar esta premisa inicial.

3.041. Ruta, María Caterina: «Aspectos iconográficos del *Quijote*», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 875-886.

Después de las aportaciones teóricas de Erwin Panofsky, iconografía e iconología no son exactamente sinónimas. «Mientras a lo iconográfico se le reconoce una labor descriptiva y clasificatoria, todo lo que afecta a lo iconológico presupone una profundización de la actividad analítica en la dirección del plano del contenido hasta llegar a su significado simbólico». Así en el encuentro de Don Quijote con las imágenes de retablo (II, 58), la elección de los cuatro santos no es casual sino que se basa en el elemento común del caballo, cargado de símbolos en la cultura occidental y oriental. Don Quijote orienta su pensamiento en la dirección de su locura y ve a los santos como caballeros andantes. Recuerda la característica principal de cada uno, según la tradición, y añade su comentario personal.

Mientras los santos legendarios provocan en el caballero un interés que revela un matiz moderadamente irónico, el enfrentamiento con el docto San Pablo desencadena el drama que latía en su alma probablemente desde el comienzo de su locura. La fe apasionada en un ideal que la razón y la sabiduría pueden controlar son rasgos de Saulo que se ajustan bien a la personalidad del caballero

andante. Al encontrarse con las imágenes de los santos caballeros, Don Quijote reflexiona con una lucidez ya desengañada. En el cap. 58 la representación iconográfica de los cuatro santos consigue, independientemente del retablo al que está destinada, un valor simbólico en relación con la historia del hidalgo. «El medallón que el escritor construye, por medio de la creación de efectos básicamente icónicos, sirve para fijar un momento fundamental del universo semántico de la novela, un momento de meditación melancólica que puede proporcionar una de las claves de lectura del texto cervantino». Por algo en el mismo capítulo se sitúa el episodio de la Arcadia fingida: prueba de que la Edad de Oro es una utopía irrepetible y queda relegada a pura ficción teatral. El protagonista de la novela se aleja progresivamente del desarrollo de la narración y se convierte en melancólico espectador, casi como el autor y el lector, de lo que acontece en torno suyo. (Todo lo cual se acentúa y acelera en el viaje de regreso desde Barcelona a su aldea, a partir del cap. 66).

3.042. Salas, Miguel: *Claves para la lectura de Don Quijote de la Mancha*, por — con la colaboración de Alfredo J. Ramos. Barcelona, Punto Clave Edics. S. A., 1988, 336 págs.

Libro pedagógico para estimular la mejor lectura y comprensión del *Quijote* en los medios escolares de nivel preuniversitario.

En su primera parte, el *Sumario* de la obra cervantina, con un centenar cumplido de páginas, da una síntesis, capítulo por capítulo, de toda la historia en sus dos volúmenes, con algunas citas textuales y representativas. Quizá resulte un tanto prolijo y cabría su reducción.

El *Comentario* (págs. 129-285) abarca desde la *posible* «intención inicial del autor» (poner en aborrecimiento los libros de caballerías mediante la parodia burlesca) hasta la interpretación enaltecedora de un héroe cómico que resulta «vencedor de sí mismo». Queda en medio el análisis de la historia principal y las secundarias, el tema central y los subordinados, la tipología de los variados personajes (con alguna detención en el trío de la dama, el caballero y el escudero), la estructura de la obra —con las diferencias entre la 1.ª parte y la 2.ª—, el tiempo de la narración y el espacio itinerante, la narración, el diálogo y la lengua, los procedimientos humorísticos y las constantes estilísticas, la vida y la literatura en el relato.

En el apartado de las *Interpretaciones* (págs. 287-299) se esbozan unas cuantas de las expuestas por cervantistas y quijotistas de cierto relieve. En *El autor y su contexto* (págs. 301-322) se traza un rápido panorama de la España de Cervantes («un hombre desafortunado en una época dramática»). Por último, en las «Orientaciones de trabajo» (págs. 323-335) se apuntan normas de teoría literaria para el examen escolar del texto y se sugieren abundantes cuestionarios relativos al argumento y temática de la obra, sobre los personajes, estructura y estilo del *Quijote*.

Se cierra el libro con unas *Sugerencias de lectura* (págs. 334-336), es decir, una bibliografía de urgencia, en que se enumeran cuatro ediciones del *Quijote* (Avalle-Arce, Casalduero, Gaos y Riquer), dos obras generales de Literatura Española del Siglo de Oro (Felipe Pedraza, López Estrada) y 19 títulos de estudios sueltos o libros de *Bibliografía específica* sobre *Don Quijote*: Dámaso Alonso, Azaña, Avalle-Arce, Casalduero, Castro, Hatzfeld, Madariaga, Maeztu, etc.

3.043. Sánchez, Alberto: «Don Quijote, rapsoda del romancero viejo», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 241-262.

Mucho se ha escrito sobre los romances en la génesis del *Quijote*, desde Menéndez Pidal y Millé Giménez hasta Luis A. Murillo. Desde luego, cabe distinguir en el libro cervantino la numerosa fraseología de origen romanceril y el ritmo lingüístico, tan próximo al del romancero. Pero otra cuestión es la de los temas del romancero tradicional en la composición de la obra. Se defiende aquí la alusión al romance valenciano del cura que avisó en el prefacio de la misa del robo de su mula «la andariega» (DQ, II, 1). Se examina la parodia humorística del romance de Durandarte y Belerma (II, 23) en el episodio de la cueva de Montesinos y se analiza la presencia de romances nuevos del fecundo romancista Miguel de Cervantes en diversos lugares de la historia (I, 11, 43; II, 44, 46, 57).

Los dos romances nuevos de la 1.ª parte del *Quijote* son de carácter pastoril y amoroso, mientras que los tres de la 2.ª son humorísticos.

«Don Quijote es un excepcional rapsoda, y hasta intérprete del romancero viejo, al mismo tiempo que un entonado poeta del romancero nuevo».

3.044. Selig, Karl-Ludwig: «*Don Quixote*, I, 16 and the Ludic Spirit of the Text», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 263-269.

El texto debe ser considerado como un juego, un juego verbal, artístico e intelectual. Es un artificio que dentro de un espacio literario y por medio de recursos y estratagemas permite la creación o simulación de un escenario donde actúan ciertos personajes o caracteres con determinado propósito. Todo esto se ilustra y ejemplifica mediante un pequeño segmento, el de la memorable escena del texto donde se cuenta la llegada de don Quijote y Sancho a la venta (DQ, I, 16). Se destaca que don Quijote llega «atravesado en el asno», situación que sugiere la ironía con que se rebaja el ideal caballeresco. La escena tiene un importante aspecto teatral con los personajes que van apareciendo: ante el caballero y Sancho van apareciendo el ventero, su mujer, la hija, Maritornes y el arriero. Solamente de Maritornes se da una descripción detallada y grotesca en esta escena. Después vendrá la interrupción imaginativa de la *doncella* que cuenta el sueño de la caída de la torre, sin acabar nunca de llegar al suelo; las chuscas explicaciones de Sancho Panza a las mujeres de la venta sobre la condición de *caballero aventurero* que ostenta su señor, el cual les dirige unas palabras en el arcaico lenguaje de la andante caballería. Ellas le observan y «parecía otro hombre de los que se usaban». Maritornes cuenta su minibiografía de la asturiana moza de servicio, cortada verticalmente por la trayectoria horizontal del texto (puede ser como un anticipo de la escena en que la dueña Rodríguez, en la 2.ª parte de la historia, refiere sus cuitas a don Quijote, alojado entonces en el palacio de los Duques).

El episodio del arriero tiene las facetas de un entremés, que termina con la erótica aventura frustrada. Todo en el silencio nocturno y a la débil y única luz de la lámpara del *portal*; don Quijote, con «ojos abiertos como liebre», retiene en sus brazos aquella mujer monstruosa, a quien imagina princesa elevada. La llegada del ventero con su candil conduce la situación a una dramática pelea. Al silencio nocturno, sucede cierta confusión y caos.

Selig cita los textos de Cervantes a través de la edición del prof. Murillo y considera el presente trabajo como un *ensayo* para ejercitarse en la crítica de un texto de mágica sugestión.

3.045. Štěpánek, Pavel: «Los destinos de Don Quijote en Checoslovaquia», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 191-215.

Después de exponer brevemente la recepción literaria de *Don Quijote* en Checoslovaquia, comenta sus representaciones artísticas descollantes en aquel país, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta finales del XX (1989). El texto va acompañado de quince láminas en blanco y negro que reproducen otras tantas imágenes plásticas de don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea.

3.046. Trueblood, Alan S.: «The *puntualidades* of Cide Hamete and the *menudencias* of Don Quixote», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 271-291.

Cervantes tiene muy en cuenta las particularidades de las cosas y especifica las cualidades y grados de los fenómenos o apariencias. Es una cuestión muy relacionada con la materia de los detalles y su función en la novela, revisada a la luz de un contexto neoristotélico, el *locus classicus* glosado en los caps. 3.º y 4.º del *Quijote* de 1615.

Trueblood se propone aquí revisar el tema expuesto en lo que concierne al *Quijote* de 1605, inquirir ciertas consecuencias de lo que Paul Hazard llamó la facultad cervantina de pensar en términos concretos (*Don Quichotte de Cervantès. Étude et analyse*. Paris, 1949).

Los efectos de esta tendencia se muestran en la narración y el diálogo e imprimen carácter al conjunto. Se trata asimismo de ver la concordancia de esta inclinación con lo que la crítica reciente llama «*reality effect*» o «*effet de réel*» para usar el término acuñado por Roland Barthes en un artículo de 1968. Por su parte, Dámaso Alonso, tres años antes, había destacado el «arte realista» de Cervantes en las *Novelas Ejemplares*, particularmente en la descripción del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, con su «atmósfera más de realismo, si se puede decir, que de realidad».

La figura de Alfonso López, natural de Alcobendas (DQ, I, 19) sería un ejemplo significativo. La «actitud vital de los personajes» fue observada por Rosenblat en su libro sobre *La lengua del Quijote* (Madrid, Gredos, 1971). A Cide Hamete Benengeli se le elogia como «historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas», incluso las «mínimas» y «rateras» (I, 16). El mismo don Quijote discute con Sancho sobre la *puntualidad* de las cosas en la aventura de los batanes (I, 20).

En fin, todas las *menudencias* contribuyen a concretar el ambiente genérico de la ficción.

3.047. Williamson, Edwin: *El Quijote y los libros de caballerías*. Presentación de Mario Vargas Llosa. Traducción de María Jesús Fernández Prieto, revisada por el autor. Madrid, Taurus, 1991, 298 págs. Col. Persiles-202.

Es la acertada versión española del libro de E. W. *The Half-way House of Fiction* (Oxford, Clarendon Press, 1984).

En el *prefacio* justifica el autor la razón del título, bastante apartado del que lleva la traducción que registramos: «Me propongo demostrar que *Don Quijote* debe considerarse un punto intermedio entre el *romance* medieval y la novela moderna. En general, cuando digo que Don Quijote se anticipa a la novela, me refiero al realismo de los personajes y la trama que se asocia a las novelas de los siglos XVIII y XIX. Pero, al hacerlo soy perfectamente consciente de que la novela moderna es un género fluido e irregular, que admite muchas variaciones,

se resiste a formas fijas y a veces incluso cae fuera de las categorías más amplias del realismo. *La casa de la ficción* es la metáfora que empleó Henry James en el prefacio a *The portrait of a Lady* para expresar la naturaleza proteica del género de la novela: 'la casa de la ficción' tiene muchas ventanas y cada una representa la perspectiva única de un novelista individual al mirar la escena humana. La libertad creativa —a despecho de normas, teorías, reglas y convenciones— es la cualidad distintiva del novelista... Don Quijote, en fin, se sitúa a medio camino entre el *romance* medieval y esta 'casa de la ficción' jamesiana».

Con gran acopio de documentación bibliográfica procedente de revistas especializadas (que se enumeran alfabéticamente en las págs. 25-26 y consideran desde estos *Anales Cerv.* hasta el *Times Literary Supplement*) y de muchos y escogidos tratados y manuales (págs. 273-390), Williamson analiza sucesivamente: «el origen del *romance* caballeresco y el arte narrativo de Chrétien de Troyes», en sus antecedentes ideológicos, en su presentación de apariencias y realidad, con el elemento maravilloso, simbolismo e ironía, la lógica de la narración y el elemento platónico en el *romance* como género; análisis del arquetipo de libro de caballerías español: el *Amadís de Gaula* y el *Esplandián* de Montalvo; el *romance* caballeresco y la locura de Don Quijote, con referencias al Ariosto, Tasso y los dilemas de la estética renacentista; la *ironía* y los vestigios del *romance* en el *Quijote*, con la paradoja del cuerdo/loco. Finalmente, la ruta compositiva desde el *romance* caballeresco a la *novela* moderna, en el personaje y los elementos de la trama, el triunfo de Sancho y sus repercusiones, el patetismo y la parodia.

En consecuencia, «el *Quijote* es, por encima de todo, una burla de los libros de caballerías, pero un ingrediente muy importante de la novela es el ataque cómico dirigido contra los propios gustos y valores del lector. Por tanto, la especial fuerza cómica del *Quijote* no puede explicarse totalmente en función de su ataque a un género literario que estaba desacreditado intelectualmente y había perdido ya gran parte de su atractivo general, sino que es resultado de que Cervantes haya descubierto objetivos más vulnerables dentro de la zona declarada de hostilidades. A pesar de los disparates de los libros de caballerías, el *romance* artúrico en sí distaba mucho de ser ridículo. A medida que Cervantes amplía y profundiza su parodia, entra en contacto con este núcleo de ideales y valores serios que está incluido en la ficción caballerisca y que forma parte del legado de la Europa medieval. El hecho de que sea un lunático el paladín de estos ideales crea extraños efectos irónicos: los ideales mismos se ven afectados por la locura del caballero, mientras que la locura adquiere dignidad gracias a la nobleza de sus antiguas influencias».

3.048. Zanetta, María Alejandra: «Las *Meninas* y el *Quijote* o los planos de la representación», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 179-190.

Señala puntos de unión en las técnicas utilizadas para las dos obras, el cuadro de Velázquez y el libro de Cervantes, pero sin confundir con paralelos o analogías basadas en el concepto útil, pero vago y superado, de un «espíritu de la época».

3.049. Ziolkowski, Eric J.: *The Sanctification of Don Quixote. From Hidalgo to Priest*. University Park, Pennsylvania, Penn State Univ. Press, 1991, xi + 275 páginas. Tela marrón.

Vid. sección de *Reseñas* de este mismo volumen.

V. LA GALATEA

3.050. Forcione, Alban: «Marcela and Grisóstomo and the Consummation of *La Galatea*», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 47-62.

La Galatea, lo mismo que todas las novelas pastoriles, es básicamente un vehículo fictivo para la expresión de introspecciones en torno a los misterios, éxtasis y perturbaciones del *eros*. Enfrenta al lector con un remoto laboratorio donde se experimentan los más puros sentimientos eróticos: amor, odio, celos, desesperanza, frustración, melancolía, esperanza, júbilo; todo ello sin la menor interferencia con las complejidades del mundo real, económico y biológico, ni con las realidades sociales. Al hacerlo así revela sus íntimas conexiones con la lírica amorosa de tradición cortesana y petrarquista, especialmente con su más penoso registro de sufrimiento y frustración. En la línea del «divino» Fernando de Figueroa. Parece como si se tratara de mostrar las limitaciones de esta poesía y su concepción del amor. De una parte los tratados humanistas del matrimonio y de otra el neoplatonismo amoroso, tan influyente en la novela pastoril, tratarían de dignificar el amor humano y la posibilidad de su realización en este mundo.

El cuento de la pastora Torralba en boca de Sancho (DQ, I, 20) es una pequeña burla basada en un típico «caso de amor» de la casuística pastoril. Cervantes, en *La Galatea*, y veinte años después en el *Quijote* intenta profundizar en la alternativa ofrecida por el tema pastoril amoroso y la experiencia vital del *eros*. Las tensiones en *La Galatea* son varias y complejas, ya estudiadas por Forcione en otro lugar. Cervantes experimenta en *La Galatea* las técnicas de interrupción y fragmentación del relato, las limitaciones del punto de vista y otros recursos de la teoría literaria renacentista.

Como el cuentecito de Sancho indica, cuando Cervantes escribe el *Quijote*, mucho después, ya está convencido de la fragilidad y lo incompleto de la novela pastoril. Queda de manifiesto en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote mediante el juicio del cura sobre *La Galatea*, obra que nunca había de terminar, a pesar de sus reiteradas promesas. ¿Hubiera podido hacerlo?

Uno de los aspectos más interesantes en la muy compleja desmitificación de la novela pastoril por la pluma de Cervantes se encuentra en el episodio de Marcela y Grisóstomo, que es como una recreación del libro final de *La Galatea* (VI).

Vista ahora por Forcione, esta miniatura pastoril es un final (*real ending*) de *La Galatea*, un final que destruye literalmente la posibilidad de la erótica pastoril. Como bien se sabe, ha sido muy estudiado este episodio como consecuencia del encuentro con los cabreros y el sueño pastoril de la edad de oro con sus valores tradicionales de libertad, paz, honradez, inocencia, justicia, amistad y comunismo: es el mito del pastor sabio y su lengua bucólica de comunicación directa y pura, el «menosprecio de corte y alabanza de aldea»...

Se anotan los agudos contrapuntos cervantinos que esmaltan tales convenciones literarias desde la óptica de la experiencia vulgar. Con la muerte de Grisóstomo y la desaparición de Marcela «por lo más cerrado de un monte» (DQ, I, 14) termina su *Galatea* reconstruida y con ella toda posibilidad de erótica pastoril, descubriendo claramente la naturaleza ficticia del amor fundado en la vacuidad de la tradición poética.

VI. NOVELAS EJEMPLARES

3.051. Bel Bravo, María Antonia y Miguel Luis López Muñoz: «Vida y sociedad en la España del siglo XVII a través del *Coloquio de los perros* de Cervantes», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 125-166.

Estudio histórico-sociológico de la España cervantina según el texto de la última de las *Novelas Ejemplares*.

3.052. Johnson, Carroll B.: «The Old Order Passeth, or Does it? Some Thoughts on Community, Commerce, and Alienation in *Rinconete y Cortadillo*», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 85-104.

La crítica tradicional considera al *Rinconete* como ejemplo característico de las relaciones de Cervantes con el género picaresco y acerca esta novela al teatro de los entremeses. El presente estudio comienza señalando varias frases que enlazan directamente la novelita de Cervantes con el texto de *Guzmán de Alfarache*, algunas de ellas no advertidas hasta ahora, para concluir que el libro de Alemán está presente en el de Cervantes, aunque sistemáticamente eluda el seguir cualquiera de sus insinuaciones.

En cuanto a la Sevilla de los delincuentes, Cervantes tiene probablemente ideas que conciernen a las estructuras de la sociedad y especialmente al comercio en la capital mercantil del imperio español. Los dos protagonistas y la organización delictiva son categorías históricas y específicas, no meramente arquetipos intemporales.

Rinconete y Cortadillo son virtualmente intercambiables, según se detalla de acuerdo con la edición de Harry Sieber (Madrid, Cátedra, 1980); en la última página del texto los dos caracteres se convierten en uno, con la súbita desaparición de Cortado.

Aparece como una exageración caricaturesca de aquella sociedad, sobre todo en la organización mercantil, jerárquica y sin competencia. El mismo nombre de Monipodio, corrupción de *monopolio* está relacionado con esta organización.

Más que una abstracta polaridad entre libertad y control mercantil, la novelita contrapone la mentalidad libre de los ladrones *arrinconado* y *cortado* a la del tradicional gremio de Monipodio y su cuadrilla, separados también de los primeros por sus peculiaridades lingüísticas.

3.053. Márquez Villanueva, Francisco: «*La tía fingida*: literatura universitaria», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 119-148.

Una versión muy resumida y sin notas del presente estudio ha sido publicada en la revista *Anthropos*, 98-99, Barcelona, julio-agosto 1989. Cfr. núm. 2.861 de esta *Bibliografía*.

Defiende la posible asignación al canon cervantino de la discutida novela, que bien podría haberse llamado, «con el mismo o mayor derecho», *La fuerza de la hermosura*. Se considera aquí como «una novelita elemental, basada en una transparente estructura dramática» sobre el tema básico entremesil de la *impostura*. Es como un entremés traducido al plano narrativo conforme al viaje cervantino desde el drama a la novela.

«El autor, quienquiera que haya sido, se complace en burlar con hábil quiebro la expectativa de sus lectores», obligándoles a reflexionar e invitándoles a poner en tela de juicio algunos de sus valores más consagrados (el estudiante enamorado se casará sin tener en cuenta honra, conveniencia o provecho). La libre determinación de Esperanza frente a los consejos de su «tía» es típica de los personajes cervantinos.

El tema jocoso de la *restitutio virginitatis* era de los más trillados en el género celestinesco y sus reflejos populares. «Fernando de Rojas, judeoconverso, estudiante y bachiller por Salamanca, había tenido con toda probabilidad un encuentro traumático con la lujuria rampante en los medios universitarios y su institucionalización dentro de lo que desde siglos era quintaesencialmente un universo de 'clérigos'».

La universidad medieval, definida sociológicamente como un grupo masculino con fuerte mayoría de célibes y jóvenes aparece unida al amor venal desde su origen. Salamanca, París y Bolonia conllevan un ambiente prostibulario. El paso por la ciudad del Tormes de «estrellas fugaces como Esperanza y su tía era fenómeno bien conocido y que solía prodigarse a comienzos del curso, cuando las bolsas estudiantiles conservaban aún dinero fresco. No faltan tampoco datos concretos acerca de la plaga del proxenetismo en dicha ciudad a lo largo de siglos».

Al presentarse *La tía fingida* como historia de veras ocurrida en Salamanca en 1575, ahondaba en una de las dimensiones primarias del tema celestinesco, que sólo de un modo indirecto había venido reflejando su arraigo en la experiencia estudiantil.

La discutida novela enlaza por muchos detalles con una tradición literaria muy precisa, a la que se suma el Aretino y su mundo. Véase el aire y estilo de la docta ciudad en la alocución de la fingida tía a su presunta sobrina, verdadera lección magistral de «catedrática» en amores: «nota esencial de la alcahueta hispana y sus antecesoras en la tradición oriental». Su catálogo de las *nationes* peninsulares reunidas en la vida universitaria de Salamanca es un producto erudito, «en clara descendencia de páginas como la de Jacques de Vitry a través de una cadena de remotas intertextualidades imposibles hoy de reconstruir en detalle».

Es posible que Cervantes eliminara esta novela de su colección de 1613 para evitar problemas de censura o «por su carácter primerizo y necesitado de una revisión a fondo conforme a los criterios que se autoexigía en esa fecha». También pudo ser obra de «un temprano imitador consciente y sistemático» en el rico ambiente literario de Sevilla a fines del siglo XVI. No obstante, esta tesis «es una opción bastante más dificultosa que la de su eventual acogida como parte de la obra cervantina».

3.054. Molho, Maurice: «Aproximación al *Celoso Extremeño*», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 743-792.

Estudio extenso y riguroso con interpretación psicoanalítica de la celebrada novela cervantina. El autor del sustancioso libro *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid, Gredos, 1976) examina ahora ceñidamente *El celoso extremeño* con meticolosa confrontación de tres textos: el de la redacción primitiva «al parecer», «más libre y descuidada», del manuscrito de Porras de la Cámara (C 1), de subtítulo «curiosamente restrictivo» (*que refiere cuánto perjudica la ocasión*); el publicado en las *Novelas Ejemplares* de 1613 (C 2), con significativos cambios en la onomástica de los personajes; y el entremés del *Viejo celoso* (C 3), que tanto parecido tiene con los celosos novelescos; a diferencia de las novelas, que intro-

ducen *caracteres*, el entremés presenta muñecos cómicos que son los de la farsa: Cañizares representa paradigmáticamente la figura del celoso universal.

En el título *Celoso extremeño* se implican y entrecruzan dos términos hasta el extremo de formar un «enunciado casi tautológico».

En la «prehistoria de Carrizales» se nos adelanta que el tema de la novela ha de ser «la imprevisible mutación de un hombre que empezó dilapidando dinero y mujeres hasta colocarse en el caso inverso, que es el de una tesaurización excesiva, propiamente maniática, de un dinero y de su mujer». Con la vuelta a Sevilla se acaba la prehistoria de Carrizales. Los celos se disparan cuando el personaje asocia las representaciones de la fortuna personal y del matrimonio, es decir, «la posesión del dinero y el desplazamiento de esa imagen posesiva en dirección de una imagen de mujer». La historia se inicia el día en que Carrizales divisa en una ventana a una niña de hasta catorce años, tan hermosa que le induce al matrimonio, sin pensar en el copioso refranero, sobre todo en el que avisa «joven ventanera, mala mujer casera». El hombre de 68 «es un técnico del secuestro, un arquitecto del encerramiento». La dote o compraventa amorosa, pagada por el mismo Carrizales, le produce una crisis convulsiva de celos, indisoluble de esos dineros. Se trata de una «compra so color de casamiento». La finalidad de la casa fortaleza, al parecer inexpugnable, que hace construir Carrizales, no es otra que la de asegurar la inviolabilidad de su honra. (Se acompañan dos dibujos con el plano imaginado de la casa).

Los dos negros de la servidumbre, dotados de nombre propio (Luis y Guiomar) combinan contradictoriamente cobardía y audacia. Los moradores de la casa en total son doce, cifra redonda y perfecta. «De donde se sigue que la intrusión de Loaysa es la de un décimotercero alógeno y desintegrador de la unidad constituida por el grupo duodecimal»... Sigue el asedio en dos fases a la ciudadela, mediante el despliegue de estratagemas y técnicas de la seducción empleadas por Loaysa. En el desenlace se descubre la «relación estructural básica que forma el nudo profundo de la novela»: es el trinomio *vida/sueño/muerte*. El narcótico suministrado a Carrizales le hace dormir el «sueño de la muerte de su honra». Pero hay un cuarteto de *dormición simultánea*: 1) Carrizales, 2) Loaysa, 3) la dueña y 4) Isabela/Leonora (C 1 y C 2). Claro que es muy notable la diferencia de las lecciones de C 1 y C 2 en lo que respecta a las dos parejas durmientes en activa o pasiva frustración. Termina el estudio con un curioso *apéndice*, subtítulo *Nota adicional sobre la muerte, resurrección y reversibilidad de Carrizales*, cuestiones todas ellas que se dan únicamente en C 2, novela abierta e inagotable, a diferencia del novelar pretérito que presenta C 1.

3.055. Ruiz, Blanca: «Recepción de las *Novelas Ejemplares* en los románticos alemanes», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 217-228.

Completo estudio de las traducciones alemanas de las novelas cervantinas, con su escasa aunque significativa influencia en el arte narrativo del romanticismo alemán, y con particular atención a las *Nuevas aventuras del perro Berganza* (1814) de E. T. A. Hoffmann.

3.056. Sevilla Arroyo, Florencio: «Los diálogos narrativos: entre novela y coloquio», *Ínsula*, núm. 542, Madrid febrero 1992, págs. 15, 17 y 19 (2 col.).

El coloquio y la narración en primera persona son dos de las fórmulas compositivas más cultivadas en el Siglo de Oro. Llegan a conformar un buen número de géneros o series fundamentalmente prosísticas. La crítica de hoy ha señalado

las constantes compositivas de diálogos y autobiografías. Sin embargo, el *corpus* señalado presenta gran número de títulos que participan por igual de las dos fórmulas (híbridos de diálogo y autobiografía) y no se ha estudiado debidamente su extraña configuración. Se les adscribe a una serie o a la otra, a veces a las dos sin determinar ciertamente su verdadera naturaleza. En esta situación hay muchos títulos, de los que se analizan tres en el presente artículo: el *Viaje de Turquía*, el *Coloquio de los perros* y *Alonso, mozo de muchos amos*.

En la dualidad compositiva de estos ejemplos, se examinan unas *constantes básicas*: «mitad coloquio, mitad relato en primera persona parecen estar concebidos como verdaderos *engendros* hermafroditas». Revisten forma dramática, a la vez que algunas de las *voces* nos refiere su pasado en primera persona. Por lo cual resultan encuadrables en cualquiera de los géneros implicados. En lo dialogado integran los rasgos comunes a los *diálogos* de la época y en lo autobiográfico participan en la denominada «poética picaresca». El *Coloquio de los perros*, sea cual fuere la evaluación novelística que de él se haga, participa de tal diseño dúplice.

No se trata de títulos donde se mezclan rasgos formales de una y otra corriente, sino que asumen plenamente dos géneros y sus autores demuestran clara voluntad de respetar todas y cada una de las constantes compositivas que les son propias. Son de naturaleza bifronte. No es posible adoptar enfoques parciales o unilaterales, toda vez que estamos ante textos donde se funden indisolublemente, bien hibridados, los dos registros. En estas obras no se pueden disociar *diálogo y autobiografía*.

Como se trata de componentes de naturaleza heterogénea y opuesta (el diálogo es fundamentalmente apto para la inclusión de material didáctico, mientras que la *autobiografía* comporta lo estrictamente novelesco), esa fusión sistemática acarrea una continua *tensión compositiva*, en cuyo curso unas veces prevalece el impulso dialogístico (en el caso del *Coloquio* cervantino, cuando Cipión explica a Berganza lo que quiere decir *filosofía*), mientras que en otras ocasiones se impone la matriz narrativa (historia de la hechicera Camacha de Montilla). El objeto primero de estas obras radica en la fusión misma de los componentes, más allá de los inconvenientes y problemas críticos que puedan acarrear.

Se trata de una hibridación buscada y experimental, cuyos resultados quedarían fuera de los *géneros* de que se nutren, ya que surgen en la intersección de ambos. Se tantea en busca de lo que aquí se llama, en denominación de urgencia, *diálogo narrativo* o *diálogo novelesco*, con los inconvenientes laterales (o *colas de pulpo*, como se las designa pintorescamente en el *Coloquio de los perros*).

En contrapartida, son grandes las ventajas que el autor consciente encuentra al constituir en «conarradores» a los dialogantes que no llevan la voz principal (lo que ocurre con Cipión en el *Coloquio*), espoleando al relato con preguntas pertinentes. Se enriquece así el punto de vista planteado por el relato en primera persona; resulta ensanchado e incluso complicado por los «oyentes», «interlocutores» y «conarradores».

En conclusión, este *corpus* de obras consideradas como *diálogos* o como *autobiografías* responde al claro intento de experimentar con las posibilidades combinatorias de los dos géneros, en búsqueda de una nueva forma literaria todavía sin definir por los estudiosos. Una nueva solución compositiva, de ascendencia posiblemente erasmista y de cuño marcadamente humanístico, preocupada por satisfacer las necesidades, tanto comprometidas (históricas, didácticas, satíricas, etc.) como estetizantes (novelescas, idealistas, fantásticas, etc.) inherentes a la obra literaria.

Se le denomine *diálogo novelesco* o de otra forma, el hecho indiscutible es que se genera y culmina en la más pura intersección del *diálogo* y la *autobiografía*.

3.057. Williamson, Edwin: «El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 793-815.

La opinión crítica más reciente en torno a la novela *ejemplar* citada es que «la incertidumbre misma sobre la intencionalidad artística y moral de Cervantes quizá resulte de una consciente estrategia narrativa por parte del autor» (Lambert, Forcione). Lo que Cervantes ofrecía en esta novela es una *obra abierta* donde el lector es libre de intepretar el significado del relato sin tener que aceptar un sentido único impuesto por el autor, tal como ocurre en las narraciones *cerradas* de la tradicional literatura de ejemplos.

Interesa a Williamson buscar las ideas literarias y principios morales que podrían haber inspirado la apertura en 1613 de la versión cerrada del *Celoso extremeño* incluida en el manuscrito de Porras. Antes de proceder al estudio de la novela misma, se detiene en el *Prólogo* a las *Novelas Ejemplares*, donde parece mostrarse una doble faz de Cervantes: escurridizo e irónico a la par que solemne y ejemplar. Con lo del «misterio escondido» que tienen sus novelas parece indicar que «la verdad del arte se comunica de una forma más indirecta y compleja de lo que propone la literatura didáctica tradicional». El prólogo abierto presagia la misteriosa apertura de *El celoso extremeño*. Verdad y engaño, autoridad e ironía son los dos polos en que se escinde la conciencia atormentada e insegura de un hombre celoso. Estos dos polos encarnan en los personajes antagónicos de Carrizales y Loaysa, que significan dos modos opuestos de dominar a los demás: Carrizales emplea un discurso autoritario de promesas, juramentos y prohibiciones; Loaysa un discurso engañoso lleno de burlas, ironías y disfraces. Son contrarios que se atraen mutuamente. Les une la fatalidad. La diferencia entre la versión de 1613 y la de Porras en cuanto al desenlace es que Cervantes hace resaltar muy específicamente la falta de confianza entre los dos esposos como el impedimento más grande a una reconciliación; no es cuestión de castigo ni venganza, sino de crédito y buena fe. Con todo, el desenlace de 1613 no es tan rotundamente negativo como el de Porras: «Leonora, a pesar del trágico desenlace, ha podido alcanzar una vida nueva, liberándose definitivamente de las trampas del poder. Si hay *ejemplo* en la novela está *escondido* en la forma y el artificio de la misma narración y no en las declaraciones explícitas del narrador».

3.058. Zimic, Stanislav: *La ilustre fregona*, A.Cer., XXIX, 1991, págs. 21-43.

Revisión analítica de una de las más celebradas novelas cervantinas. Más que un *oxymoron*, como se le ha calificado, encuentra Zimic en ella una simbiosis natural de elementos contrarios, presentes en toda persona, a nivel de símbolo.

VII. PERSILES

3.059. Armas Wilson, Diana de: *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991, xix +260 págs. Tela verde.

Este libro de amable presentación supone un vigoroso refuerzo en la plena estimación del *Persiles* por la crítica del siglo XX, definitivamente alejada del olvido, más o menos benevolente de los dos siglos anteriores, circunscritos al general y merecido aplauso del *Quijote*.

3.057. Williamson, Edwin: «El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 793-815.

La opinión crítica más reciente en torno a la novela *ejemplar* citada es que «la incertidumbre misma sobre la intencionalidad artística y moral de Cervantes quizá resulte de una consciente estrategia narrativa por parte del autor» (Lambert, Forcione). Lo que Cervantes ofrecía en esta novela es una *obra abierta* donde el lector es libre de intepretar el significado del relato sin tener que aceptar un sentido único impuesto por el autor, tal como ocurre en las narraciones *cerradas* de la tradicional literatura de ejemplos.

Interesa a Williamson buscar las ideas literarias y principios morales que podrían haber inspirado la apertura en 1613 de la versión cerrada del *Celoso extremeño* incluida en el manuscrito de Porras. Antes de proceder al estudio de la novela misma, se detiene en el *Prólogo* a las *Novelas Ejemplares*, donde parece mostrarse una doble faz de Cervantes: escurridizo e irónico a la par que solemne y ejemplar. Con lo del «misterio escondido» que tienen sus novelas parece indicar que «la verdad del arte se comunica de una forma más indirecta y compleja de lo que propone la literatura didáctica tradicional». El prólogo abierto presagia la misteriosa apertura de *El celoso extremeño*. Verdad y engaño, autoridad e ironía son los dos polos en que se escinde la conciencia atormentada e insegura de un hombre celoso. Estos dos polos encarnan en los personajes antagónicos de Carrizales y Loaysa, que significan dos modos opuestos de dominar a los demás: Carrizales emplea un discurso autoritario de promesas, juramentos y prohibiciones; Loaysa un discurso engañoso lleno de burlas, ironías y disfraces. Son contrarios que se atraen mutuamente. Les une la fatalidad. La diferencia entre la versión de 1613 y la de Porras en cuanto al desenlace es que Cervantes hace resaltar muy específicamente la falta de confianza entre los dos esposos como el impedimento más grande a una reconciliación; no es cuestión de castigo ni venganza, sino de crédito y buena fe. Con todo, el desenlace de 1613 no es tan rotundamente negativo como el de Porras: «Leonora, a pesar del trágico desenlace, ha podido alcanzar una vida nueva, liberándose definitivamente de las trampas del poder. Si hay *ejemplo* en la novela está *escondido* en la forma y el artificio de la misma narración y no en las declaraciones explícitas del narrador».

3.058. Zimic, Stanislav: *La ilustre fregona*, A.Cer., XXIX, 1991, págs. 21-43.

Revisión analítica de una de las más celebradas novelas cervantinas. Más que un *oxymoron*, como se le ha calificado, encuentra Zimic en ella una simbiosis natural de elementos contrarios, presentes en toda persona, a nivel de símbolo.

VII. PERSILES

3.059. Armas Wilson, Diana de: *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991, xix +260 págs. Tela verde.

Este libro de amable presentación supone un vigoroso refuerzo en la plena estimación del *Persiles* por la crítica del siglo XX, definitivamente alejada del olvido, más o menos benevolente de los dos siglos anteriores, circunscritos al general y merecido aplauso del *Quijote*.

Para la autora, la lectura del *Persiles* nos conduce a la intersección «of novel and romance», incluyendo las diferencias propias que suponen las formas del romance (o relato idealista), lo que ha promovido el ser clasificado como una ficción «intergenética». La naturaleza enciclopédica del *Persiles* impone que el texto se resista a cualquier aproximación crítica de carácter totalitario.

En la primera parte del libro de Armas («Context and Subtexts») se discute ampliamente (págs. 3-105) la declarada filiación de la obra (*Heliodorus redivivus*) y las considerables innovaciones cervantinas a un género clásico de ficción, tan celebrado por la crítica humanista del Renacimiento. Las nociones renacentistas de la alegoría, las categorías alegóricas creadas por Cervantes se examinan aquí; incluso su anticipación a ciertas alegorías freudianas y psicoanalíticas.

Se analiza el tratamiento del amor en el *Persiles*, inspirado de nuevo en el neoplatonismo de León Hebreo. Quizá en él tiene su origen la metáfora clave del *Persiles*, la figura del *andrógino* (la división en dos partes del género humano es de tal forma que cada mitad desea unirse a la otra para completarse). Auristela es como *mitad del alma* de Periandro.

El mismo *Persiles* aparece en seria escisión de dos mitades, como dos mundos encontrados de «cuya tensa oposición surge la unidad» (Casalduero). La primera parte se desarrolla en los mares árticos y la segunda en el Mediterráneo.

En la 2.ª parte de las *Allegories of Love* (págs. 109-176) se enfoca el texto cervantino en su simbólica y radical división: la narración de las islas nórdicas, «bárbaras», con el subtexto americano, más el modelo bíblico, junto a la integración y ejemplaridad de catorce narraciones intercaladas o episódicas: «novelas ejemplares nórdicas» y «novelas ejemplares meridionales», con examen ponderado de su asunto e interpretación.

Por último la 3.ª parte (págs. 179-247) se concentra en el tema de «la mujer en el texto» y distingue tres casos excepcionales: el de Transila (1.ª, 12-13), relato de estupro, que ya había tratado Cervantes bajo otros supuestos en la «novela ejemplar» de *La fuerza de la sangre*; el de Feliciano de la Voz o las «perversiones de lo pastoril» (con recuerdos míticos de Ovidio); y el de Isabela Castrucha, relacionada con posesiones diabólicas y exorcismos.

En fin, la autora asegura la gran dificultad que encontró para componer el epílogo de su obra (págs. 248-252) y recuerda un tanto la perplejidad de Cervantes al escribir el prólogo de su primer *Quijote*.

Puesto que el amor es la fuerza motriz de todo el relato, Cervantes tal vez quiso apuntar en su novela póstuma el trato divergente de la sociedad ante los dos elementos de la pareja enamorada, algo realmente revolucionario.

Recuérdese la simpatía demostrada por Cervantes a *los otros*, los marginados por aquella sociedad: ladronzuelos, gitanos, moriscos, protestantes y especialmente a los musulmanes. ¿Cabría incluir a la mujer en el catálogo de *los otros*?

Las palabras de Cervantes hacia el fin del prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* parecen autorizar a estas y sucesivas investigaciones en pos del enigmático sentido de la obra: «Tiempo vendrá, quizá, donde *anudando este roto hilo*, diga lo que *aquí me falta* y lo que se convenía».

3.060. Egido, Aurora: «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 621-641.

Detrás de todo relato se esconde la memoria. El *Persiles* cervantino funde sabiamente el proceso de la memoria con el de la propia invención literaria. La presencia casi permanente de un auditorio —espejo, a su vez, de los propios lectores— afecta constantemente a la verosimilitud de las historias contadas, poniendo freno a las trampas de la frágil memoria.

El *Persiles* es una constante variación sobre el ejercicio de la memoria y sus funciones en el arte de novelar. La memoria va íntimamente ligada a lo que llama Avallé-Arce un «casi constante malabarismo de intermediarios entre el texto y el lector», lo que se da también en el *Quijote* con nuevas perspectivas críticas.

La memoria como facultad anímica aparece ligada estrechamente en el *Persiles* a la voluntad y al entendimiento en el marco alegórico en el que se sitúa a los protagonistas.

Es relevante la huella neoplatónica en todo lo referente a la memoria amorosa: el alma custodia la *idea* y su evidencia es más fuerte y duradera que la efímera realidad que representa. La memoria de Periandro en Auristela y de ésta en aquél asegurará la fidelidad a un servicio amoroso y la búsqueda del norte moral que les salvará en la unión nupcial y cristiana de su destino en Roma.

Cervantes no sólo se apropió de las técnicas memorísticas usuales en el relato oral, sino que tomó los que la retórica clásica ofrecía en su doble uso de lugares e imágenes para trazar la composición de su obra. Sabida es la importancia que la topografía tiene en ella, con su despliegue de conocimientos, basados —sobre todo en los episodios nórdicos— más en la erudición que en el conocimiento directo. La memoria queda fijada por medio de lugares que recuerdan la fama de varones ilustres en la literatura y el arte, o por su especial devoción cristiana (Guadalupe, la Virgen de la Cabeza en Andújar). El *Persiles* nos muestra una clara correspondencia entre el megacosmos y el microcosmos, invitando a través de su cosmografía novelada a un mejor entendimiento de la función del hombre en el mundo. Por descontado, Cervantes engarza la memoria en el *Persiles* con los aspectos teóricos que le obsesionan: unidad, verosimilitud, decoro, lo maravilloso, la erudición...

3.061. Egido, Aurora: «Los silencios del *Persiles*», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 21-46.

Este trabajo es complementario del estudio de la misma autora «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», que registramos en el número anterior de esta *Bibliografía*.

La función del silencio en el *Persiles* no la conforman únicamente razones de poética, sino también de retórica, de filosofía moral y hasta de psicología. En general, Cervantes se plantea, como otros escritores del Renacimiento, la relación entre palabra, pensamiento y obra. Son ejemplares la imagen del maldiciente Clodio, muriendo con la lengua atravesada por una flecha y dejando su vida en «perpetuo silencio», junto al que también sepulta a Rosamunda, «símbolo del fuego de la lascivia incontenida», que termina ahogándose en las aguas del mar. Estos dos personajes cifran toda una filosofía de la ocultación y freno de la «pluma veloz» y la «lengua libre» sin trabas morales. El tópico silencio de la muerte es fronterizo con el propio límite narrativo. Feliciano señala el máximo grado en una voz de armonía neoplatónica.

Toda la peregrinación del *Persiles* va ordenada por el principio del silencio y del secreto, considerados como virtudes, precisamente por la dificultad del amante de no dar rienda suelta al sentimiento.

La misma identidad de los protagonistas no se descubre hasta el final de la obra. Todas las voces de la novela surgen en el silencio o terminan en él. Otra relación precisa es la del silencio con el sueño y con la noche. Se repite igualmente el *maravilloso silencio* de que se habla en *La Galatea* y en *Don Quijote*.

La novela contiene asimismo numerosas observaciones estilísticas: ¿*amplificatio* o *brevitas*? El silencio conlleva una valoración moral ligada con los aspectos del estilo, puesto que el lenguaje formaba parte de la dignidad humana, tal como

se entendía desde el Renacimiento. Por eso la ética del silencio va unida al eje conceptual del *Persiles*.

No obstante, se reafirma la virtualidad poética e inmortalidad de la palabra y el amor, capaces de «superar el silencio último» de la muerte.

VIII. TEATRO

3.062. Canavaggio, Jean: «La conversión del *rufián dichoso*: fuentes y recreación», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 11-19.

Yerran quienes interpretan la conversión de Cristóbal de Lugo desde una perspectiva cerradamente teológica, reflejo directo de la controversia entre tomistas y molinistas sobre la gracia divina y el libre albedrío. Cristóbal de Lugo, el *rufián dichoso*, y Paulo, el *condenado por desconfiado*, son todo lo contrario de víctimas de la predestinación, de acuerdo con William A. Stapp (*A.Cer.*, XXV-XXVI, 1987-1988). La conversión de Lugo nace de una iniciativa personal, a salvo de cualquier pretensión ultraterrena. En la fuente hagiográfica de la comedia, la relación de fray Agustín Dávila Padilla se debe esencialmente a la intervención del cielo.

A diferencia del cronista dominico, la versión del *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román destaca lo trascendental de la apuesta (cfr. núm. 2.985 de la presente *Bibliografía*).

Cervantes no toma partido en un debate teológico para encarnar una visión más bien molinista de la libertad humana, cuestión cerrada en estrecho círculo de dominicos y jesuitas, que no llegó a concluir nunca con el triunfo definitivo de uno de los dos bandos.

A diferencia de las comedias de santos de Lope en que el protagonista, más que iluminado por la gracia divina, es movido por alguna aparición sobrenatural —ente pasivo, *medium divinum* o *vas electionis*— resalta la voluntariedad de Lugo que domina plenamente su propio destino. Frente al pesimismo religioso de Mateo Alemán, el desafío que Lugo «lanza a las potencias infernales, bien lejos de proceder de un orgullo satánico, es el reto de un hombre que confía en Dios que las ha de vencer». Desde muy distintos supuestos, pero igual que Carriazo, Rinconete o Berganza, este *rufián dichoso* se perfila ante nosotros como un anti-Guzmán.

3.063. Cervantes, Miguel de: *La Gran Sultana*. Adaptación de Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 145 págs. + 27 láminas en color. Col. Textos de Teatro Clásico, núm. 12.

El adaptador hace constar que Luciano García Lorenzo, asesor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, le aconsejó leer esta comedia cervantina «contra la que algunos estudiosos habían arremetido con particular saña». Nada más injusto, opina Luis Alberto de Cuenca, que ha realizado una digna adaptación, sin alterar el texto original (reducido en algún caso), ni insertar adiciones de otros lugares cervantinos, según práctica acostumbrada en anteriores representaciones del teatro de Cervantes (*Pedro de Urdemalas*, *Los baños de Argel*). Ha trabajado sobre la cuidada edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Barcelona, Planeta, 1987), registrada en el núm. 2.917 de la presente *Bibliografía*. La adaptación «debe mucho a la visión escénica de Adolfo Marsillach».

se entendía desde el Renacimiento. Por eso la ética del silencio va unida al eje conceptual del *Persiles*.

No obstante, se reafirma la virtualidad poética e inmortalidad de la palabra y el amor, capaces de «superar el silencio último» de la muerte.

VIII. TEATRO

3.062. Canavaggio, Jean: «La conversión del *rufián dichoso*: fuentes y recreación», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 11-19.

Yerran quienes interpretan la conversión de Cristóbal de Lugo desde una perspectiva cerradamente teológica, reflejo directo de la controversia entre tomistas y molinistas sobre la gracia divina y el libre albedrío. Cristóbal de Lugo, el *rufián dichoso*, y Paulo, el *condenado por desconfiado*, son todo lo contrario de víctimas de la predestinación, de acuerdo con William A. Stapp (*A.Cer.*, XXV-XXVI, 1987-1988). La conversión de Lugo nace de una iniciativa personal, a salvo de cualquier pretensión ultraterrena. En la fuente hagiográfica de la comedia, la relación de fray Agustín Dávila Padilla se debe esencialmente a la intervención del cielo.

A diferencia del cronista dominico, la versión del *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román destaca lo trascendental de la apuesta (cfr. núm. 2.985 de la presente *Bibliografía*).

Cervantes no toma partido en un debate teológico para encarnar una visión más bien molinista de la libertad humana, cuestión cerrada en estrecho círculo de dominicos y jesuitas, que no llegó a concluir nunca con el triunfo definitivo de uno de los dos bandos.

A diferencia de las comedias de santos de Lope en que el protagonista, más que iluminado por la gracia divina, es movido por alguna aparición sobrenatural —ente pasivo, *medium divinum* o *vas electionis*— resalta la voluntariedad de Lugo que domina plenamente su propio destino. Frente al pesimismo religioso de Mateo Alemán, el desafío que Lugo «lanza a las potencias infernales, bien lejos de proceder de un orgullo satánico, es el reto de un hombre que confía en Dios que las ha de vencer». Desde muy distintos supuestos, pero igual que Carriazo, Rinconete o Berganza, este *rufián dichoso* se perfila ante nosotros como un anti-Guzmán.

3.063. Cervantes, Miguel de: *La Gran Sultana*. Adaptación de Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 145 págs. + 27 láminas en color. Col. Textos de Teatro Clásico, núm. 12.

El adaptador hace constar que Luciano García Lorenzo, asesor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, le aconsejó leer esta comedia cervantina «contra la que algunos estudiosos habían arremetido con particular saña». Nada más injusto, opina Luis Alberto de Cuenca, que ha realizado una digna adaptación, sin alterar el texto original (reducido en algún caso), ni insertar adiciones de otros lugares cervantinos, según práctica acostumbrada en anteriores representaciones del teatro de Cervantes (*Pedro de Urdemalas*, *Los baños de Argel*). Ha trabajado sobre la cuidada edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Barcelona, Planeta, 1987), registrada en el núm. 2.917 de la presente *Bibliografía*. La adaptación «debe mucho a la visión escénica de Adolfo Marsillach».

Se ha representado en los escenarios españoles dentro del marco emblemático de las conmemoraciones del año 1992: primero, en el teatro Lope de Vega de Sevilla durante el mes de septiembre; después, en el de la Comedia, de Madrid, en los meses de octubre y noviembre, con gran éxito de público.

Las tres jornadas o actos de la comedia original han sido levemente reducidos a *dos partes* de dimensiones semejantes; sin que hayan sufrido menoscabo elementos líricos tan destacados como el soneto religioso de D.^a Catalina de Oviedo, que terminaba el primer acto cervantino y ahora queda debidamente situado en la segunda mitad de la 1.^a parte; o la canción piadosa, que comienza «Virgen que el sol más bella...» de la 2.^a jornada; ni lo más sustancioso del romance morisco recitado por Madrigal en la jornada 3.^a. «en un bajel de diez bancos...»

Luis Alberto Cuenca califica de «comedia bizantina» a *La Gran Sultana*: «su acción tiene lugar en Constantinopla, la Estambul turca, hacia 1600, y nos refiere, en paralelo, los amores de una prisionera cristiana con el Sultán de la Sublime Puerta, y los de Clara (llamada Zaida) con Zelinda (que es Lamberto disfrazado). Pero no sólo es bizantina por los azares que interrumpen una y otra vez esos amores, sino por las sutilezas verbales de su gracioso, Madrigal, que supera en facundia y agudeza al sofista mejor dotado del Imperio de Oriente».

3.064. Urbina, Eduardo: «Hacia *El viejo celoso* de Cervantes», NRFH, XXXVIII, 1990, págs. 733-742.

No se propone seguir investigando en la copiosa tradición literaria de los maridos celosos, tras de los sólidos estudios de Cirot, Asensio y Canavaggio. Trata de ampliar el marco contextual de *El viejo celoso* y sugerir nuevas perspectivas intertextuales a otro nivel que el de sus fuentes, ya que su temática no se limita a los celos, pues su sentido e interés, más allá de la comicidad, se centra en el otro factor del título, es decir, en la edad del *viejo* y el tipo de relación que esta circunstancia supone.

En el entremés se dan unidos dos tópicos importantes: el del marido celoso y engañado, por una parte, el viejo y la niña por otra.

El presente estudio analiza la importancia y significación del segundo tópico y lo que «la indiscutible presencia del tema concomitante del incesto añade a la festiva lección del entremés». Para ello se utiliza como contexto el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, la farsa de Gil Vicente *O velho da horta* y el entremés anónimo titulado *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza*. (Este último, el más próximo a Cervantes cronológica y temáticamente).

La raíz del conflicto reside en la incongruencia entre los dos papeles del viejo, el que desea o representa como esposo y el de padre o guardián que le corresponde por su edad. En el entremés del *Viejo celoso*, dentro de las coordenadas del género, Cervantes celebra el triunfo de la imaginación y expresa sus ideales sobre el amor y el matrimonio de manera más segura y abierta que en *El celoso extremeño*. La presencia latente del motivo del incesto caracteriza y da valor exacto a las abusivas relaciones del viejo y la niña. «La reconocida amoralidad del entremés expresa así un fondo moral grave, a través del cual y en el ámbito de tópicos y motivos tradicionales, se condena el serio error del viejo Cañizares y se celebra la liberadora imaginación de la niña Lorenza».

Termina con una breve *bibliografía* de textos y estudios sobre las obritas analizadas.

3.065. Varas, Patricia: «*El rufián dichoso*, una comedia de santos diferente», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 9-19.

En esta comedia se exponen los problemas religiosos que entonces importaban y se hace de manera entretenida y edificante; al mismo tiempo que se presenta el microcosmos sevillano, que muchos pretendían ignorar.

IX. POESÍA

3.066. Rivers, Elías L.: «*Genres and Voices in the Viaje del Parnaso*», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 207-225.

Plantea el género literario a que pertenece el poema en tercetos de Cervantes con su epílogo en prosa, ¿cuántas voces se oyen al leerlo? No se trata de un género singular, puesto que no hay voz única. Como en su gran novela, Cervantes maneja aquí toda una biblioteca de modelos y géneros, combinándolos de modo original y renovador. Es una obra mosaico, virtualmente desconocida, pues no abundan los lectores de versos clásicos, y menos de este largo y anómalo poema, en el que Cervantes menciona tantos nombres de poetas desconocidos.

En el comienzo de la obra se cita al italiano Caporali, ya que en su *Viaggio in Parnaso* (1582) está el punto de partida cervantino y su modelo primario; es decir, el subgénero italiano de los viajes fantásticos al Parnaso. Claro está que Cervantes crea su propia visión en esta ruta. Jean Canavaggio profundizó en la significación del libro mediante el brillante ensayo «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», recogido en la presente bibliografía con el número 2.302 en su versión original francesa y 2.448 en la traducción castellana mencionada por Rivers. Probablemente se encuentra aquí la base de la profunda biografía literaria de Cervantes que el mismo Canavaggio publicó en Francia (1986), recientemente traducida al inglés por el hispanista americano Joseph Jones. (De la traducción española por Mauro Armiño en su primera edición de 1987 ya dimos cuenta en el núm. 2.760 de esta bibliografía; de la 2.ª ed., corregida y aumentada, dejamos constancia en páginas anteriores).

Por supuesto, el *Viaje* no es una autobiografía formal, sino que engloba una perspectiva existencial del personaje dentro de la narración literaria de un viaje que el poeta Cervantes *no hizo* al Parnaso. De tal modo que Cervantes es a la vez el narrador y el protagonista del viaje fantástico. Modelo familiar de este tipo de ficción es la *Divina Comedia* de Dante. Solo que Caporali y Cervantes hacen un uso burlesco del serio modelo dantesco. La gran diferencia entre Caporali y Cervantes, como sugiere Canavaggio, es que el italiano se queda dentro de los límites de una estilización burlesca del modelo dantesco, mientras que el *Viaje* cervantino introduce datos autobiográficos y crea una imagen del autor como hombre y como poeta que reflexiona sobre la poesía.

El poema empieza y termina concretamente en Madrid, la ciudad geográfica e histórica donde vivía el autor por entonces. Los tercetos cervantinos de la despedida («adiós, Madrid, adiós tu prado y fuentes») son para Rivers un eco de los de Garcilaso en su *Égloga 2.ª* («Adiós, montañas; adiós, verdes prados»). La autodefensa de Cervantes ante el dios Apolo va acompañada aquí de jugosos comentarios. El irónico elogio de los poetas españoles comprende un veinte por ciento de todo el texto poético.

En todo el poema se pueden explorar las distintas voces agrupadas con el nombre singular de Cervantes: el narrador omnipresente, el protagonista del mo-

3.065. Varas, Patricia: «*El rufián dichoso*, una comedia de santos diferente», *A.Cer.*, XXIX, 1991, págs. 9-19.

En esta comedia se exponen los problemas religiosos que entonces importaban y se hace de manera entretenida y edificante; al mismo tiempo que se presenta el microcosmos sevillano, que muchos pretendían ignorar.

IX. POESÍA

3.066. Rivers, Elías L.: «*Genres and Voices in the Viaje del Parnaso*», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 207-225.

Plantea el género literario a que pertenece el poema en tercetos de Cervantes con su epílogo en prosa, ¿cuántas voces se oyen al leerlo? No se trata de un género singular, puesto que no hay voz única. Como en su gran novela, Cervantes maneja aquí toda una biblioteca de modelos y géneros, combinándolos de modo original y renovador. Es una obra mosaico, virtualmente desconocida, pues no abundan los lectores de versos clásicos, y menos de este largo y anómalo poema, en el que Cervantes menciona tantos nombres de poetas desconocidos.

En el comienzo de la obra se cita al italiano Caporali, ya que en su *Viaggio in Parnaso* (1582) está el punto de partida cervantino y su modelo primario; es decir, el subgénero italiano de los viajes fantásticos al Parnaso. Claro está que Cervantes crea su propia visión en esta ruta. Jean Canavaggio profundizó en la significación del libro mediante el brillante ensayo «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», recogido en la presente bibliografía con el número 2.302 en su versión original francesa y 2.448 en la traducción castellana mencionada por Rivers. Probablemente se encuentra aquí la base de la profunda biografía literaria de Cervantes que el mismo Canavaggio publicó en Francia (1986), recientemente traducida al inglés por el hispanista americano Joseph Jones. (De la traducción española por Mauro Armiño en su primera edición de 1987 ya dimos cuenta en el núm. 2.760 de esta bibliografía; de la 2.ª ed., corregida y aumentada, dejamos constancia en páginas anteriores).

Por supuesto, el *Viaje* no es una autobiografía formal, sino que engloba una perspectiva existencial del personaje dentro de la narración literaria de un viaje que el poeta Cervantes *no hizo* al Parnaso. De tal modo que Cervantes es a la vez el narrador y el protagonista del viaje fantástico. Modelo familiar de este tipo de ficción es la *Divina Comedia* de Dante. Solo que Caporali y Cervantes hacen un uso burlesco del serio modelo dantesco. La gran diferencia entre Caporali y Cervantes, como sugiere Canavaggio, es que el italiano se queda dentro de los límites de una estilización burlesca del modelo dantesco, mientras que el *Viaje* cervantino introduce datos autobiográficos y crea una imagen del autor como hombre y como poeta que reflexiona sobre la poesía.

El poema empieza y termina concretamente en Madrid, la ciudad geográfica e histórica donde vivía el autor por entonces. Los tercetos cervantinos de la despedida («adiós, Madrid, adiós tu prado y fuentes») son para Rivers un eco de los de Garcilaso en su *Égloga 2.ª* («Adiós, montañas; adiós, verdes prados»). La autodefensa de Cervantes ante el dios Apolo va acompañada aquí de jugosos comentarios. El irónico elogio de los poetas españoles comprende un veinte por ciento de todo el texto poético.

En todo el poema se pueden explorar las distintas voces agrupadas con el nombre singular de Cervantes: el narrador omnipresente, el protagonista del mo-

saico y el autor con su biografía intercalada. Estas voces varían según los diferentes géneros burlescos y los variados episodios: alegoría, mitología, metamorfosis, sátira; elaborada sátira épico-burlesca con sus catálogos, naufragios, sueños, batallas, oraciones...

La parodia formal es un aspecto importante en la sátira del *Viaje*. Se acentúa lo acerbo de la diatriba contra la hipocresía de seis poetas clericales sin nombre.

La *Adjunta al Parnaso* en prosa, que sigue al extenso poema en tercetos, debió de ser una adición bastante posterior, ya que los versos finales encierran una conclusión definitiva. Fue escrita bajo la influencia de la prosa de Quevedo y persiste en la relación de las diferentes voces enunciativas de Cervantes: autor, narrador y protagonista.

X. MISCELÁNEA

A) Libros de caballerías

3.067. Riquer, Martín de: *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*. Barcelona, Sirmio, 1992, 267 págs.

El gran cervantista Riquer, notoriamente especializado en el estudio y en la preparación de las ediciones valenciana y castellana de *Tirante el Blanco*, en ocasión del medio milenio de la publicación de esta obra (1490-1990) publicó una *Aproximació al Tirant lo Blanc*, de que ya dimos cuenta en el núm. 2.919 de la presente Bibliografía.

«Este libro cumplió su misión exclusivamente divulgadora y tuvo una aceptable acogida entre el público», según nos confiesa el propio autor en el *propósito* del actual. Le sugirió el director de la editorial la traducción al castellano de la *Aproximació*; pero al intentar hacerlo se desvió un tanto al afanarse por situar el *Tirant* en su circunstancia histórica. «Este especial enfoque ya no era una introducción a la lectura del *Tirant lo Blanch*, como pretendía la *Aproximació*, sino un estudio sobre lo que la gran novela tiene de histórico y de ficticio, con la pretensión de dejar bien claro que su protagonista Tirant es un fiel reflejo, libre de folklore y de simbolismo, de lo que eran los caballeros a mediados del siglo XV».

Tirant lo Blanch «está instalado entre las grandes novelas de la literatura universal. Y esto en parte se debe a tres grandes escritores en lengua castellana: Miguel de Cervantes, Dámaso Alonso y Mario Vargas Llosa». Se publicó en Valencia en 1490, treinta años después de que su autor empezara a escribirlo, exactamente el 2 de enero de 1460, para terminarlo a principios de 1464.

Martín de Riquer insiste: «Una de nuestras misiones hoy es situar al *Tirant lo Blanch* en su inmediata circunstancia, en el ambiente de su autor Joanot Martorell y de sus contemporáneos y en la realidad del año 1450, en el cual el escritor puntualiza que se inician los hechos narrados en la novela. Los asideros históricos y sociales son tan imprescindibles para entender la obra como lo son para entender la de Balzac o Proust».

Siguen unos apuntes sobre la «azarosa vida» de Martorell, para extenderse a continuación en lo que fue la aventura caballeresca en la vida real, a partir del manuscrito de las *Lletres de batalla*, tema desarrollado por el mismo Martín de Riquer en su discurso de ingreso en la R.A.E.

Se examina el cruce de influencias entre el *Guillem de Varoych* (Guy de Warwick), el propio Martorell, el *Libre de l'Orde de Cavallería* de Ramón Llull y el *Tirant lo Blanch*.

saico y el autor con su biografía intercalada. Estas voces varían según los diferentes géneros burlescos y los variados episodios: alegoría, mitología, metamorfosis, sátira; elaborada sátira épico-burlesca con sus catálogos, naufragios, sueños, batallas, oraciones...

La parodia formal es un aspecto importante en la sátira del *Viaje*. Se acentúa lo acerbo de la diatriba contra la hipocresía de seis poetas clericales sin nombre.

La *Adjunta al Parnaso* en prosa, que sigue al extenso poema en tercetos, debió de ser una adición bastante posterior, ya que los versos finales encierran una conclusión definitiva. Fue escrita bajo la influencia de la prosa de Quevedo y persiste en la relación de las diferentes voces enunciativas de Cervantes: autor, narrador y protagonista.

X. MISCELÁNEA

A) Libros de caballerías

3.067. Riquer, Martín de: *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*. Barcelona, Sirmio, 1992, 267 págs.

El gran cervantista Riquer, notoriamente especializado en el estudio y en la preparación de las ediciones valenciana y castellana de *Tirante el Blanco*, en ocasión del medio milenio de la publicación de esta obra (1490-1990) publicó una *Aproximació al Tirant lo Blanc*, de que ya dimos cuenta en el núm. 2.919 de la presente Bibliografía.

«Este libro cumplió su misión exclusivamente divulgadora y tuvo una aceptable acogida entre el público», según nos confiesa el propio autor en el *propósito* del actual. Le sugirió el director de la editorial la traducción al castellano de la *Aproximació*; pero al intentar hacerlo se desvió un tanto al afanarse por situar el *Tirant* en su circunstancia histórica. «Este especial enfoque ya no era una introducción a la lectura del *Tirant lo Blanch*, como pretendía la *Aproximació*, sino un estudio sobre lo que la gran novela tiene de histórico y de ficticio, con la pretensión de dejar bien claro que su protagonista Tirant es un fiel reflejo, libre de folklore y de simbolismo, de lo que eran los caballeros a mediados del siglo XV».

Tirant lo Blanch «está instalado entre las grandes novelas de la literatura universal. Y esto en parte se debe a tres grandes escritores en lengua castellana: Miguel de Cervantes, Dámaso Alonso y Mario Vargas Llosa». Se publicó en Valencia en 1490, treinta años después de que su autor empezara a escribirlo, exactamente el 2 de enero de 1460, para terminarlo a principios de 1464.

Martín de Riquer insiste: «Una de nuestras misiones hoy es situar al *Tirant lo Blanch* en su inmediata circunstancia, en el ambiente de su autor Joanot Martorell y de sus contemporáneos y en la realidad del año 1450, en el cual el escritor puntualiza que se inician los hechos narrados en la novela. Los asideros históricos y sociales son tan imprescindibles para entender la obra como lo son para entender la de Balzac o Proust».

Siguen unos apuntes sobre la «azarosa vida» de Martorell, para extenderse a continuación en lo que fue la aventura caballeresca en la vida real, a partir del manuscrito de las *Lletres de batalla*, tema desarrollado por el mismo Martín de Riquer en su discurso de ingreso en la R.A.E.

Se examina el cruce de influencias entre el *Guillem de Varoych* (Guy de Warwick), el propio Martorell, el *Libre de l'Orde de Cavallería* de Ramón Llull y el *Tirant lo Blanch*.

La parte sustancial del volumen se dedica al «tiempo de la novela» y su cronología, a partir de la iniciación de 1450. Se resumen hipotéticamente las caballerías de Tirant de la manera siguiente: un año y un mes en Inglaterra, otro año en Sicilia, Rodas y en la expedición con el rey de Francia, cuatro años y medio con la primera estancia en el Imperio griego y otros cuatro en Berbería de conquista y evangelización, más un último año en el Imperio griego. Por tanto, el conjunto de las hazañas de Tirant ocuparía once años y medio. El héroe, que contaba veinte años cuando las empezó, tendría 31 cuando muere de una rápida enfermedad.

Carmesina, que tenía catorce años cuando conoció a su amado caballero Tirant, muere en pos de él a los 23. Tirant asciende por su valentía desde caballero andante («chevalier errant») a César del Imperio griego y esposo de la hija del emperador.

En un momento en que los turcos ya dominaban en toda Grecia, «el sueño de la Constantinopla cristiana» es la gran utopía de *Tirant lo Blanch*.

Cuando Martorell empezó a redactar su novela, en enero de 1460, aún persistía el espíritu de cruzada y se mantenía la ilusión de poder reconquistar Constantinopla, tópico literario que llegará hasta *Las Sergas de Esplandián* (1510) y el *Palmerín de Oliva* (1511).

Consideración especial merece Tirant como «modelo de caballero cristiano», lo que no son Amadís ni Curial. Solamente registra Riquer dos pasajes irreverentes de la obra, en el «estilo de chistes de sacristía o de seminario». La muerte del héroe es la de los justos en los relatos hagiográficos: «Joanot Martorell ha hecho morir a Tirant como un cristiano ejemplar y en vía de salvación, como hará Cervantes con su Don Quijote».

El último capítulo se detiene en el análisis del «trato y relación social» expuestos en la novela: cortesías y tratamientos, vestimenta de los protagonistas masculino y femenino, las comidas o comilonas que se detallan en la novela y la propiedad en distinguir las variedades de la moneda en curso por los distintos países mencionados.

En las últimas páginas (245-267), y en letra de tipo algo menor que la del conjunto del volumen, se recoge una utilísima *Guía del lector* con la «síntesis argumental del Tirant lo Blanch». Se da un resumen del relato, ágil y ameno, a pesar del esfuerzo en la concentración, muy necesario dada la dilatada extensión de la obra.

B) *Varia cervantina*

3.068. *Antología poética sobre el Quijote*. Introducción y recopilación de Francisco Cervantes. México, Fundación Cervantina Eulalio Ferrer, 1989, 147 págs. a dos columnas.

He aquí un repertorio simpático de poemas con atractiva presentación en su gran variedad de ilustraciones y dibujos en blanco y negro. Comprende casi cincuenta poemas de variada métrica y extensión, inspirados todos ellos en la lectura global del *Quijote* o en alguno de sus personajes y motivos destacados.

En el *índice de autores*, presentado por orden cronológico en la pág. 1, se recogen 45 nombres, acompañados de sus fechas de nacimiento y muerte (o solamente del nacimiento, en su caso) y el país de origen. En conjunto, 17 son españoles y los demás hispanoamericanos. Desde Salvador Díaz Mirón (México, 1853-1928), Unamuno (1864-1936), Rubén Darío (1867-1916), Guillermo Valencia

(Colombia, 1873-1943), A. Machado (1875-1939), Enrique de Mesa (1878-1929) o León Felipe (1884-1968) hasta los más recientes españoles (José Hierro, Benítez Carrasco, Odón Betanzos, Jorge María Rivero San Juan) o hispanoamericanos (Bonifaz Nuño, Alvaro Mutis, Raúl Renán, Dora Castellanos, Flores Salazar, Martínez Castro, Medina Casas y Manuel D. Sarmiento, colombiano nacido en 1947).

En la Antología abundan los sonetos (Rubén Darío, Gerardo Diego). Aunque no del todo deslindado el del poeta nicaragüense, de quien echamos de menos en este florilegio su apasionada *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*, incluida en el libro *Cantos de vida y esperanza* (1905), libro que también recogía el soneto, que aquí se confunde con otro poema (pág. 13).

Curiosamente, no se indica nunca la procedencia de cada una de las composiciones elegidas (libro, revista, periódico, ¿inedita?), lo que da lugar a que resalte una extraña anomalía: en las págs. 69 y 71 aparecen tres de los sonetos burlescos preliminares de la 1.ª parte del Quijote (1605): «El Caballero del Febo a Don Quijote de la Mancha», «De Solisdán a Don Quijote de la Mancha» y «Diálogo entre Babiaca y Rocinante», amén de un breve fragmento (27 endecasílabos) del comienzo de la funeral *Canción de Grisóstomo* (DQ, I, 14). Se copian sin referencia alguna de autor, colocados entre los poemas de Luis Restrepo Canal (Colombia) y Agustín Millares Carlo. Por supuesto, Cervantes no figura en el índice.

Dos sonetos proceden de la *Corona Poética Cervantina*, editada por Francisco Sánchez Castañer (Valencia, Mediterráneo, 1950). Son los de Pemán y Gabriel Celaya. Aquí debemos de lamentar el que no se recoja el soneto de Juan Pérez Creus, premiado en aquel certamen e inspirado en el episodio del Caballero del Verde Gabán (DQ, II, 16-18). Precisamente en el jurado que otorgó el premio figuraban D. Francisco Maldonado de Guevara (fundador de *Anales Cervantinos*), D. José M.ª de Cossio y D. Juan Antonio Tamayo, primer secretario de *Anales*.

Posiblemente, el que no figure el soneto laureado de Pérez Creus, y algún otro de la fragante y riquísima corona, sea debido a que los incluidos de Pemán y Celaya proceden de otras fuentes impresas...

3.069. Joset, Jacques: «Autores traduttori traditori: Don Quijote y Cien años de soledad (II)», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 105-117.

La primera parte de este trabajo se presentó en la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, agosto 1989). Trata de contrastar las instancias narrativas de las dos novelas indicadas, «examinando los juegos paralelos, convergentes y divergentes de los autores y narradores de ficciones entre las cuales median más de trescientos cincuenta años». García Márquez participa en el amplio movimiento de relectura de Cervantes por muchos de los más importantes novelistas españoles e hispanoamericanos de los tres últimos decenios, como ya observaron, entre otros, Carlos Fuentes, Gonzalo Sobejano y Ángel Basanta. Las citas del *Quijote* remiten a la edición de Allen (Madrid, Cátedra, 1985, 7.ª) y las de *Cien años de soledad* a la del propio Joset en Cátedra (Madrid, 1987, 3.ª ed.).

El diálogo de las voces narrativas es una de las grandes aportaciones cervantinas al género novelesco. Ya en el cap. 9 de la 1.ª parte surge el «primer autor», Cide Hamete Benengeli, con su historia escrita en árabe. La de la familia Buendía está en sánscrito. Un moro y un gitano son los «primeros autores» de los dos relatos. Lo que nosotros leemos en los dos casos es una traducción, reinterpretada por un *segundo autor*.

Hay más convergencias y divergencias. Los segundos autores insisten acerca de la calidad y veracidad pormenorizada de los relatos primeros. Además, la escritura del *Quijote* y la de *Cien años...* (ésta por reflejo de aquélla) lleva por vía metafórica el afán del creador de ficción y el que se exige del lector. «Un aspecto

esencial de la modernidad del *Quijote* resulta del hecho de que en la 2.ª parte los personajes se vuelven lectores de sí mismos tomando conciencia de su condición ficticia. Esta *crítica de la lectura* por los protagonistas da lugar a un desmontaje de los procesos del relato dentro de la narración».

En García Márquez no hay margen de libertad para el personaje, cuyo destino está sujeto a la voluntad de sus «autores», mientras que don Quijote tiene una segunda oportunidad sobre la tierra. Tampoco tiene García Márquez su intervención sobre el texto del traductor-traidor, con las manipulaciones del *Quijote*. El proceso de anticipación en el relato de Melquíades prohíbe dudar acerca de la autenticidad de lo narrado.

En conjunto, las instancias narrativas equivalentes del *Quijote* y de *Cien años* desempeñan funciones diferentes según las leyes de construcción de cada relato. Queda clara la incitación de la obra clásica mediante el juego de las voces narrativas.

3.070. Urbina, Eduardo: «*Forse altri canterà...: nuevos avatares del mito quijotesco en The Mosquito Coast (1982), Monsignor Quijote (1982) y Don Quixote (1986)*», *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 293-305.

Se analizan aquí tres textos novelescos contemporáneos que corroboran el carácter del *Quijote* como obra clásica, «ejemplificando plenamente los conceptos de *renovation, transition y variety of response* propuestos por Kermode en *The Classic Literary Imagen of Permanence and Change* (London, 1983).

«Se trata de tres lectores, tres creadores, que encuentran en el *Quijote* el ejemplo y modelo a partir del cual dar expresión a preocupaciones e intereses humanos fundamentales en torno al eterno conflicto entre el individuo y su mundo». Son nuevas encarnaciones del mito quijotesco, «el héroe arquetípico». Se toma como punto de partida la «limitada pero elegante definición del quijotismo» de Harry Levin («self-deception inspired by literature»). Es decir, la concepción del quijotismo como «autoengaño y proceso de desilusión como clave fundamental para comprender las nuevas versiones del mito».

Otro instrumento crítico y punto de referencia utilizado es la idea del quijotismo en los dos aspectos sugeridos por Alexander Welsh en su libro *Reflections on the Hero as Quixote* (Princeton UP, 1981): la búsqueda de la justicia y la serie de burlas que el héroe ha de sufrir como víctima de las circunstancias creadas por su ilusorio ideal.

De las tres novelas estudiadas, todas en inglés, *The Mosquito Coast* (Boston, 1982), de Paul Theroux, es la que menos abiertamente apunta al *Quijote*, aunque «el carácter quijotesco de su protagonista no deja lugar a dudas»; es un hombre desilusionado ante una América decadente y absurda que no logra redimir. Otro es el caso de *Monsignor Quijote* de Graham Greene (New York, 1982), parodia aunque reverencial del texto cervantino, que interpreta como una «búsqueda de justicia humana en cuanto a fe, amor y verdad». En cuanto al *Don Quixote* de Kathy Acker (New York, 1986), lleva por subtítulo «que fue un sueño». Su lectura es una verdadera pesadilla. Traducida al español, ha sido registrada en el núm. 2.999 de esta Bibliografía. A la novela de Green corresponde el núm. 2.684.

Solamente la marginalidad y la locura son factores que unen a estos tres nuevos Quijotes. Juan Benet ha dicho sobre el *Quijote*: «Quien a estas alturas intente no ya imitarlo, sino aprovechar cualquiera de sus hallazgos para el beneficio de su propio arte narrativo, está perdido». Pero Urbina no está de acuerdo con el gran novelista recientemente fallecido: «... como viene mostrando quijotesca mente otro vanguardista, Gonzalo Torrente Ballester, Benet se equivoca. Lo cierto es que el ejemplo de Cervantes es de un carácter seminal tal que difícil-

mente puede no seguir siendo objeto de continuo provecho y renovada fuente de inspiración. He aquí, a manera de confirmación, y como tributo a la inmortalidad del mito de don Quijote, tres voces tan distintas como auténticas expresando el eterno deseo de trascender humanamente, a través de la imaginación creadora, la injusticia, la soledad y la duda».

3.071. Yagüe Bosch, Javier: «Dos episodios del *Quijote* en *Aire nuestro* de Jorge Guillén», *Criticón*, 53, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991, págs. 7-55.

Extenso estudio, resumido en la misma revista del modo siguiente: «Jorge Guillén, que con frecuencia se sirve de la *realidad cultural* como materia de inspiración y que otorga a Cervantes un lugar de privilegio como punto de referencia literario e ideológico, recrea dos episodios del *Quijote* en sendos poemas de *Aire nuestro*: la aventura de los batanes (I, 20) en «Noche del caballero» (*Cántico*) y el fin del gobierno de Sancho en la Ínsula Baratara (II, 53) en «Dimisión de Sancho» (*Clamor*). En dos episodios sin conexión aparente, Guillén encuentra y desarrolla idéntico proceso: la afirmación de la propia identidad, la inserción en el mundo y el salto del héroe hacia su aventura vital, en busca de su destino. De un modo acorde con el libro a que cada uno pertenece, ambos poemas estructuran ese proceso según la misma secuencia que da sentido a la obra de Guillén en su conjunto. Aparte de estos poemas, se señalan nueve citas literales cervantinas en *Aire nuestro* que abarcan la amplitud de la obra de Cervantes, desde *La Galatea* hasta el *Persiles*.

ALBERTO SÁNCHEZ