

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (eds.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2016. 980 pp. Ediciones críticas 18.

He aquí el fruto de una labor de investigación que viene desarrollando desde 2008 el Instituto Almagro de teatro clásico: un libro monumental en más de un sentido. Primero, por consistir en un volumen compacto de casi 1000 páginas, pero de tamaño usual (14 x 21), lo cual, dicho de pasada, requiere del lector vigor y soltura en su manejo y consulta. Pero, sobre todo, por tratarse de una destacada contribución de dos confirmados expertos a nuestro conocimiento de la poética de Lope y de la comedia nueva. A Felipe Pedraza debemos no solo la mejor edición hasta la fecha del *Arte nuevo*, sino también el estudio preliminar que la encabeza y la masa impresionante

de notas y escolios que la acompañan e iluminan. Y a Pedro Conde Parrado cabe agradecer un sugestivo conjunto de fuentes y ecos latinos —Evancio-Donato, Robortello, Alfonso Sánchez y Juan Caramuel— presentados, traducidos y comentados con especial esmero. Felipe Pedraza —sin dejar de reconocer paladinamente su deuda— recoge la rica herencia de sus predecesores, especialmente Ramón Menéndez Pidal, José F. Montesinos, Rinaldo Frolidi, Emilio Orozco, Juana de José Prades, Juan Manuel Rozas y Marc Vitse. Pero, al mismo tiempo, se mantiene fiel a una interpretación vencedora que resalta la coherencia del *Arte nuevo*, en clara disconformidad con aquellos que, en diferentes épocas, vieron en él un texto escindido entre el respeto a las autoridades y la reivindicación de un teatro innovador, sin reparar en aquella irónica humildad característica de las estrategias discursivas del Fénix.

El estudio preliminar (pp. 15-81) consta de varios apartados. El editor trata de

determinar, primero, la datación del *Arte nuevo* y las circunstancias en que Lope lo compuso y leyó ante la Academia de Madrid, antes de que se editara varias veces en vida del autor. Haciendo hincapié en la disposición del texto, así como en las alusiones que encierra a la actualidad literaria, defiende la hipótesis de que debió de escribirse y leerse en público en los últimos meses de 1608 o incluso en el mismo mes de enero de 1609. Examina luego el género, las fuentes y la intención de un discurso académico destinado a ser leído en voz alta y en el cual las convenciones rituales y protocolarias quedan subordinadas a la exposición y defensa de una tesis que, como señaló Juan Manuel Rozas, está a la altura de las circunstancias. A partir de lo cual, el texto aparece estructurado del modo siguiente: un exordio (vv. 1-48), un *status quaestionis* dedicado a la comedia antigua y donde abundan las referencias eruditas (vv. 49-127) y, después de una sección de enlace (vv. 128-156), las características de la comedia nueva (vv. 157-349), parte sustancial rematada por un breve epílogo (vv. 350-391). En el siguiente apartado, Felipe Pedraza confronta el *Arte nuevo* con otros textos significativos de la poética lopesca, situándolo después frente a las reacciones de sus contemporáneos, tanto partidarios como adversarios. Destaca el hecho de que no se destinó a un público masivo, debido a que este había consagrado ya el éxito de la comedia nueva, por lo cual su recepción fue más bien la de una breve síntesis de las ideas de Lope sobre el teatro. Recorre a continuación los dos siglos que nos llevan hasta el triunfo del Romanticismo, mostrando cómo se va imponiendo poco a poco la idea de que este discurso expresaría en realidad el arrepentimiento del poeta por no haber

seguido los preceptos aristotélicos, hasta el momento en que, a consecuencia del redescubrimiento y valoración de la comedia barroca, se emprende una reconsideración de un texto clave. Iniciada por la crítica alemana, y especialmente por el conde de Schack, encuentra su mayor exponente en Menéndez Pelayo, para quien, sin embargo, el Fénix, dramaturgo genial, viene a ser a la vez un teorizante rendido al aristotelismo de los humanistas. No señala el autor el caso de La Beaumelle, traductor y editor de *Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol* a partir de 1822 y al que debemos, además de la primera versión francesa del texto, anterior en veinte años a la de Damas-Hinard, una detallada y acertada exposición de la poética de Lope en la que hace hincapié en la conciencia que este tuvo —entre burlas y veras— del carácter innovador de su empresa.

Las sucesivas aportaciones de la crítica durante el siglo XX, hasta y después del III Centenario de 1935, merecen una exacta y muy equilibrada valoración. Felipe Pedraza reconoce el interés de las más calificadas ediciones modernas del *Arte nuevo*, desde la de Morel-Fatio hasta la de Juana de José Prades, María Grazia Profeti y Evangelina Rodríguez Cuadros, sin dejar de marcar cortésmente sus discrepancias. También señala dos traducciones modernas con estudio y comentario, la francesa de Préau (1992) y la alemana de Eglseider (1998)¹. Con respecto a la primera, convendría precisar que no ha sido el traductor, el malogrado Jean-Jacques Préau, el autor del comen-

1. En cambio, no menciona la que hizo André Labertit, con presentación y notas del que firma esta reseña en el volumen segundo del *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, editado en 1999 en la Bibliothèque de la Pléiade (pp. 1415-1424 y 1945-1958).

tario, sino su colaborador, José Luis Colomer. Finalmente, después de un breve repaso de los congresos, simposios y encuentros celebrados desde 2000, entre los cuales cabe señalar el que dio lugar a la edición políglota que publicó en 2009 en el Festival Internacional de Almagro, nos ofrece una lista de las ediciones que, desde el siglo XVII, han intentado fijar, a falta de originales manuscritos, el texto genuino del *Arte nuevo* y solventar las dudas y problemas que suscita. Concluye indicando los criterios de edición, la presentación de las notas y escolios y, como quedó dicho anteriormente, la selección, traducción y anotación, a cargo de Pedro Conde Parrado, de las fuentes latinas a que Lope acudió para preparar su discurso. Una bibliografía de más de 70 páginas—lo cual supone más de 400 títulos—complementa el volumen, junto con un útil índice de materias.

No puede entrar en el marco de esta reseña un estudio comparado del texto editado (pp. 85-100) con las versiones que se publicaron anteriormente desde principios del siglo pasado. Basta con decir que tiene como base la segunda edición madrileña, de 1613, no porque sea más limpia o menos errada que las demás, sino porque se benefició de la labor de un corrector que conocía bien el texto y pudo así subsanar algunos errores graves, valiéndose de un íntimo conocimiento del escritor. No obstante, Felipe Pedraza ha cuidado de atender a las lecturas de las dos ediciones madrileñas de 1609 y 1621, enmendando por supuesto sus múltiples erratas, como se infiere de las notas a pie de página. Entre las notas complementarias que abarcan las páginas 105 a 635, algunas sirven para aclarar puntos discutidos: por ejemplo, la *Megara* del v. 79, preferida al absurdo *alegara* de la *princeps*, así como a la *Mogara* de

la de 1621; asimismo la correcta puntuación de los vv. 226-227 («que le aprueba Aristóteles —y tratan Ateneo, Platón y Jenofonte—»), mediante el recurso a un paréntesis que resulta imprescindible, por ser Aristóteles la fuente exclusiva a la que Lope acudió a través de Robortello. Pero huelga decir que, en su inmensa mayoría, su finalidad consiste en permitir una recta intelección de un discurso destinado a un cenáculo de doctos y, como tal, rebozante de referencias y alusiones doctrinales, históricas, mitológicas y literarias, procedentes más de una vez de aquella erudición de segunda mano a la que solía recurrir el Fénix. Entre las aclaraciones que nos proporcionan, especial relevancia tienen las que tratan del título completo del texto, del «hablar en necio», del pasar la acción «en el menos tiempo que ser pueda», de los soliloquios, de la versificación polimétrica, de las figuras retóricas, del engañar con la verdad y de la preferencia que conviene otorgar a los «casos de la honra». Otro tanto puede decirse de «lo trágico y cómico mezclado», aunque es de lamentar que el editor no haya podido consultar la tesis doctoral de una fina conocedora del tema, Florence d'Artois, cuya contribución preparatoria, mencionada en la bibliografía, había suscitado de su parte un merecido interés².

La sección dedicada a las fuentes y ecos latinos del *Arte nuevo* (pp. 637-889) constituye una decisiva aportación, puesto que se trata de textos que, hasta entonces, solo se podían encontrar en forma de fragmentos diseminados entre las notas que acompañaban algunas de las ediciones anteriores, como las de Morel-Fatio

2. Florence d'Artois, *Du nom au genre. Lope de Vega, la «tragedia» et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

y Juana de José Prades. Otro tanto puede decirse de la selección operada por Alberto Porqueras Mayo y Federico Sánchez Escribano en su *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*: en esta antología solo se incluyen un breve extracto de la *Expostulatio Spongiae*, en la versión de Menéndez Pelayo, y otro del *Primus Calamus* de Juan Caramuel, apenas más extenso y no traducido. En cambio, Pedro Conde Parrado presenta, traduce y anota el tratado *Sobre la Comedia* atribuido a Evancio y Donato; la *Explicación de todo cuanto atañe al arte de la Comedia*, de Francisco Robortello, así como los textos de sus *Explicationes* a la *Poética* de Aristóteles aludidos por Lope en su discurso; la *Expostulatio Spongiae* de Alfonso Sánchez y, finalmente, la *Epístola XXI* de Caramuel, que «trata sobre el arte de hacer comedias» y en la que el jesuita se aplica a mostrar «de manera evidente que Lope de Vega no violó sus leyes y reglas, sino que las corrigió, y expone con claridad una doctrina necesaria a todos los poetas».

Aun cuando esta edición no pueda llamarse definitiva —calificativo problemático a falta de disponer de las que se publiquen en adelante—, representa sin la menor duda un instrumento de trabajo insustituible para el estudio de la poética dramática del Fénix. Pero resulta también utilísimo para quienes pretendan adentrarse en el resbaladizo campo de las relaciones entre Cervantes y Lope. Sabido es que estas relaciones resultaron inicialmente cordiales. En *La Galatea*, entre los poetas mencionados en el «Canto de Calíope», el joven prodigio con poco más de veinte años había recibido un homenaje casi paterno a sus prometedores inicios. Pero, al dejar la pluma y las comedias para irse a Andalucía, Cervantes se

distanció del Fénix en el momento en que este iniciaba su carrera de comediante. Pasan los años y, en los albores del nuevo siglo, en el momento en que Felipe III decide la reapertura de los teatros, cerrados a consecuencia de la muerte de su padre, Lope ya goza de un éxito clamoroso. En 1602, el clima todavía parecía bueno, como da a entender uno de los sonetos liminares que encabezan las *Rimas* del Fénix, publicadas en volumen junto con *La hermosura de Angélica*. Jugando con el nombre del poeta, el futuro autor del *Quijote* celebraba en él «la apacible y siempre verde Vega». Sin embargo, no deja de notarse cierta ironía más adelante, en dos versos que aluden a la «santa multitud de los amores» que Venus aumenta y cría en esa vega: es que en *La hermosura de Angélica* Lope exaltaba en términos apenas velados los encantos de su amante, Micaela de Luján, por la que había abandonado a su legítima esposa.

Puede ser que la ruptura entre uno y otro ocurriera poco después y que Cervantes, testigo malhumorado del triunfo del Fénix sobre la escena española, le reprochara públicamente sus infracciones a las «reglas del arte». En cualquier caso, el cura amigo de Don Quijote no tardará en manifestar sus críticas al respecto, al referirse, de manera agríndice, a «un felicísimo ingenio de estos reinos» cuyas comedias, «por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren» (I, 48). Alusión tanto más incisiva cuanto que había empezado arremetiendo contra las «comedias al uso», calificadas por él de «espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia» (I, 47). En este particular, Felipe Pedraza cuida con razón de poner los puntos sobre las

ies. Estos reparos no suponen una lectura previa del *Arte nuevo* por Cervantes, como pretendió Martín Jiménez a partir de un extenso paralelismo entre los dos textos, ya que no necesitaba acudir a una supuesta versión manuscrita del discurso para censurar los rasgos del nuevo teatro: «Le bastaba con acercarse a los corrales de comedias —cosa que hizo sin duda con asiduidad, para conocer las características del drama que triunfaba en estos momentos—» (p. 18). Más adelante, en sus notas y escolios, el editor puntualiza en repetidas ocasiones todo lo que media entre la dramaturgia cervantina y la de su más afortunado rival. Señala cómo, en el *Arte nuevo*, Lope intenta eximirse de la responsabilidad que le cupo en la creación del drama comercial (p. 141); cómo su preocupación por el vulgo hace eco a la voluntad del canónigo, interlocutor del cura, de no sujetarse al «confuso juicio del desvanecido vulgo» (p. 258); cómo se exime del respeto a la unidad de lugar, reivindicada en cambio por sus adversarios (p. 341); cómo, en el proceso de renovación estructural de la comedia, concede un lugar preferente a Cristóbal de Virués, en detrimento del manco de Lepanto (p. 372); y, finalmente, cómo afirma tener en poco que le «llamen ignorante España y Francia» (p. 612), como para rebatir el argumento del cura, según el cual «los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes» (I, 48).

Seis años después, en el prólogo de sus *Comedias y entremeses*, publicadas en 1615, un año antes de su muerte, Cervantes reconocerá la primacía del Fénix, aunque de modo sumamente ambiguo. Toma acta sin duda del triunfo del «monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega», el cual se alzó «con la monarquía cómica».

Pero, aunque no deje de calificar sus comedias de «felices y bien razonadas», nada nos dice de su «arte nuevo». Lo que prefiere destacar es cómo llegó a avasallar y poner «debajo de su jurisdicción a todos los farsantes» y con qué facilidad «llenó el mundo» de tantas comedias, «que pasan de diez mil pliegos los que tienen escritos». En otras palabras, la monarquía ejercida por Lope se le aparece como la de un poeta fecundo que ha conseguido adueñarse de un negocio, poniendo a su servicio un complejo sistema de producción y difusión, en perfecta adecuación con el gusto reinante. Mejor aún: Cervantes cuida de marcar en sus debidos límites el alcance de tal poderío, señalando la contribución de cuantos «han ayudado a llevar esta máquina al gran Lope», desde Ramón, Miguel Sánchez, Tárrega, Aguilar y Guillén de Castro hasta Mira de Amescua y Vélez de Guevara.

En esta contextualización, un tanto restrictiva, del homenaje tributado al Fénix, no se incluyen los varapalos que reciben, en la dedicatoria, aquellos farsantes a los que ha hecho vasallos y que, «de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan». Reincide Cervantes en el extremos de *La guarda cuidadosa*, donde un zapatero se declara entusiasmado por unos versos que le parecen de Lope, «como lo son todas las cosas que son o parecen buenas». Más allá del rencor de un poeta cargado de años y amargado por el éxito de su rival, vemos cuál es la perspectiva en que se sitúa: el nacimiento de la comedia nueva no se le presenta como el triunfo de una fórmula original, sino, más bien, como el punto conclusivo de una progresiva transformación de las condiciones de producción, representación y difusión de un

repertorio cada vez más amplio y diversificado. En este proceso, el papel desempeñado por Lope no lo consagra como el inventor de un teatro original, sino como el más destacado colaborador de una empresa colectiva en la que ocupó el lugar que le tenía que corresponder.

JEAN CANAVAGGIO
Université Paris X Nanterre

CERVANTES, Miguel de (?). *La tía fingida*. Edición de Alfonso Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Clásicos Hispánicos, 2014 / Edición de Adrián J. Sáez. Madrid: Cátedra, 2018.

La tía fingida sigue siendo uno de esos misterios literarios cervantinos a los que la crítica vuelve una y otra vez, y lo hace desde diferentes perspectivas y con propósitos diversos. Superadas ya las polémicas del principio del siglo XX, en que la atribución o no a la pluma cervantina, centraban todos los análisis y estudios, *La tía fingida* aparece ya dentro del corpus de obras de la órbita celestinesca y aretiniana que merece su estudio y análisis por sí mismo. El texto es conocido desde principios del siglo XIX, pero, poco a poco al ir apagándose los fuegos polémicos, había quedado relegado a ser un apéndice de las ediciones de las *Novelas ejemplares* cervantinas. En los últimos años, se han publicado dos ediciones de la obra, que bien pueden ser consideradas complementarias, y que muestran la necesidad de volver una y otra vez sobre esta obra, y cómo las nuevas herramientas de humanidades digitales pueden ofrecernos nueva luz a los problemas de siempre.

Como se sabe, los problemas de edición de este texto se complican por dos

hechos: por un lado, de *La tía fingida* contamos con dos testimonios, que transmiten dos fases diferentes de escritura: por un lado, el Códice Porras, copiado por el canónigo Francisco Porras de la Cámara antes de 1609; y por otro, un manuscrito de la Biblioteca Colombina, que ofrece una reescritura de la versión anterior, que la crítica parece haber coincidido que fue realizada por el propio Cervantes (así lo defienden también los dos editores de las ediciones ahora reseñadas); y por otro lado, el hecho de que del Códice Porras se perdiera a principios del siglo XIX el manuscrito original, aunque antes de la pérdida se realizaran varias copias manuscritas. Una de esas copias se envió a Alemania y sirvió de base a la edición de Berlín de 1818, realizada por C. F. Franceson y F. A. Wolf, que ha sido utilizada como texto-base de todas las ediciones modernas de la obra. En el año 2016 tuve la ocasión de dar a conocer la copia manuscrita que sirvió de base a la impresión de 1818 y que solo unos meses antes se había incorporado a la biblioteca toledana del Cigarral del Carmen, y que, por derecho propio, debía de haberse convertido en el texto-base de las nuevas ediciones modernas de la obra, lo que, como veremos, no ha sucedido. En este mismo número de *Anales Cervantinos* se ofrece una descripción de este manuscrito con algunas notas sobre su descubrimiento.

Las dos ediciones de *La tía fingida* que ahora reseño están llenas de muchas luces, de muchos aportes para el conocimiento y la difusión de esta obra, aunque ninguna de ellas puede considerarse la edición crítica que la obra atribuida a Cervantes merece, la que ha de realizarse a partir del nuevo testimonio conservado del Códice Porras y dejando constancia textual de la reescritura que documenta el

códice de la Colombina. Pero ya será tema para volver a él al final de esta reseña.

1. Edición de Alfonso Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Clásicos Hispánicos, 2014.

Dentro de la espléndida colección de ediciones digitales “Clásicos Hispánicos”, que dirige con muy buen tino y pulso Pablo Jauralde, Alfonso Rodríguez López-Vázquez ha publicado una nueva edición de la obra, que ofrece bastantes novedades metodológicas frente a lo escrito y analizado hasta el momento.

Frente a los argumentos sobre el contenido, la posibilidad o no de que Cervantes se acerque a un tema como el expuesto en la novelita, y demás argumentos “subjettivos”, Alfonso Rodríguez López-Vázquez se adentra en el prólogo de su edición con argumentos estadísticos y lingüísticos al tema que le parece esencial dilucidar para llevar a cabo su edición: certificar la autoría de la obra. Y para ello se basará en un método que había ya expuesto con más detalles en un artículo publicado en 2013 («La novela ejemplar *La tía fingida*, atribuida a Cervantes», *Artífara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, extra 13) y que en aquella publicación explica con los siguientes pasos:

- En primer lugar, se ha de delimitar una serie de “índices restringidos”: solo se analizan secuencias textuales usadas por un máximo de cinco autores en el período de 1600 a 1620, de acuerdo con la documentación que registra el CORDE. Esto garantiza que en el corpus general de autores de ese período la secuencia analizada es poco frecuente. En ocasiones, ese máximo de cinco autores se reduce a un solo autor,

con lo que el valor discriminatorio es máximo.

- Establecido este índice, se analiza su aparición en obras de los cinco autores que la crítica ha considerado que podrían estar detrás de *La tía fingida* en algunas de sus redacciones, ya en el Códice Porras o en la reescritura de la Colombina: Cervantes, Quevedo, Salas Barbadillo, el autor de la *Pícara Justina* y Vicente Espinel.

De este modo, basándose en fórmulas de álgebra lineal, Alfonso Rodríguez López-Vázquez, llega a la conclusión de que Cervantes es el que tiene más posibilidades de ser el autor de *La tía fingida*, pues en su obra se encuentran más índices restringidos coincidentes. Los dos testimonios conservados de la obra, el Códice Porras y el ms. de la Colombina, se consideran, siguiendo los resultados de este análisis, como de autoría de Cervantes:

Según esto, el análisis textual objetivo apunta a que ambas fases de elaboración del texto son obra de Cervantes, y que la fase que corresponde al manuscrito de la Colombina debe considerarse como definitiva y escrita en el período 1614-1615, a la vista de que aparecen varios usos léxicos y sintácticos que se encuentran solo en el *Viaje del Parnaso*, en la segunda parte del *Quijote* y en el *Persiles*.

A pesar de la rotundidad de las conclusiones sobre la autoría de la novela, el editor, con muy buen criterio, no las convierte en una verdad incontestable, sino que mantiene el carácter hipotético de la misma en la atribución cervantina con los interrogantes en el nombre de Miguel de Cervantes en la portada.

Establecida la autoría y la relación entre las dos versiones y reescrituras de la obra, el editor es coherente con sus resultados y decide editar «la última voluntad del autor», es decir, el texto de la Colombina, que constituye la reescritura de la obra. Se ha cotejado el texto final con el del Códice Porras (a partir de la versión impresa de 1818), y con el resto de las ediciones anteriores, aunque en la edición solo se ofrece el texto de la Colombina con alguna enmienda «marcada entre paréntesis cuadrados, cuando la copia manuscrita del códice presenta un error claro de concordancia».

Uno de los grandes aciertos de esta edición se encuentra en haberse situado en la línea de intentar comprender el problema de la autoría de la novelita y de la relación textual entre las dos versiones a partir de un acercamiento de lingüística computacional, siguiendo la senda de J. L. Madrigal en 2003 («De cómo y por qué *La tía fingida* es de Cervantes», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 2, 2003, y de Virginia Isla García en 2010 («A vueltas con *La tía fingida*», *Hos ego versiculos feci...: estudios de atribución y plagio*, ed. de Javier Blasco Pascual, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón, pp. 75-102). En todo caso, esta línea de trabajo abierta, que se basa en el análisis de la aparición o no de usos lingüísticos de las dos versiones de *La tía fingida* en otras obras de Cervantes o en obras de otros autores de los Siglos de Oro a partir de las documentaciones de CORDE, necesita ser complementada con estudios de lingüística computacional donde se analicen estructuras sintácticas de las obras atribuidas a Cervantes con aquellas otras que se han difundido con su autoría. El esfuerzo para salir de las especulaciones y de los prejuicios para adentrarse en

los datos extraídos en los textos conservados, ha sido grande, y esta edición así lo muestra. Pero todavía queda mucho que hacer y el campo de trabajo que se ofrece a los jóvenes investigadores es realmente apasionante.

2. Edición de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2018.

Hay ediciones que están llamadas a crear polémica o, al menos, controversias en el ámbito académico y científico. Y esta es una de ellas. Una edición necesaria, sin duda, en una colección de prestigio en una de las pocas editoriales, como es Cátedra, que sigue apostando por difundir a nuestros mejores escritores —ya sean de hace siglos o ya sean de hace años— mediante cuidadas ediciones. Esta es, sin duda, una de ellas, una cuidada edición en su prólogo y en su exhaustividad bibliográfica, pero, ¿igualmente cuidada en su aspecto textual?

El prólogo es un compendio erudito de muy amena lectura que ofrece los mayores aciertos de esta edición. Son especialmente valiosos y curiosos —y creo que se ofrecen como un magnífico apoyo a la lectura y comprensión de la obra—, los epígrafes dedicados a analizar el contenido y la estructura de la obra («Sal y pimienta: una historia picante», pp. 23-50) o a contextualizar el tema de las cortesanas dentro y fuera de la obra cervantina («'Cortesanas, trabajadoras y enamoradas': las putas cervantinas», pp. 51-58, y «Entre Aretino y La Celestina: una red intertextual», pp. 58-67). Una exhaustiva bibliografía, de 14 páginas (pp. 81-94), donde se cita todo lo publicado sobre *La tía fingida* y mucho de las *Novelas ejemplares*, cierra la brillante introducción de la obra, una pieza singular al que tendrán que acudir a partir de ahora todos aquellos que se acerquen a esta novelita, a este

curioso texto de nuestro Siglo de Oro. En la bibliografía, de manera particular, falta el artículo de Bartolomé José Gallardo, «*La tía fingida* ¿es novela de Cervantes?», publicada en el primer volumen de *El Criticón* (Madrid, 1835), que es fuente directa de cómo se encontraba el código Porras cuando Gallardo lo redescubrió en una librería madrileña.

Pero hay dos aspectos en que quisiera detenerme y que constituyen, a mi modo de ver, las dos grandes sombras de esta nueva edición de *La tía fingida*, una obra editada y conocida desde principios del siglo XIX.

El primero tiene que ver con ese tono polémico que parece que quiere tener esta edición, tal y como comentaba al principio. ¿Qué nuevos datos, qué nuevas argumentaciones le llevan al editor Adrián J. Sáez a colocar el nombre de Miguel de Cervantes como autor de la obra, y sacar la novelita de las atribuciones para colocarla en el limitado corpus canónico cervantino? Ni Alfonso Rodríguez López-Vázquez, a pesar de sus análisis lingüísticos, llega a tanto y no prescinde de los interrogantes a la hora de poner el nombre cervantino en la portada de la obra, como ya hemos visto.

Lamentablemente, no se aporta ningún argumento ni dato nuevo que demuestre la necesidad de pasar de considerar *La tía fingida* una novela atribuida a Cervantes a una novela escrita (y reescrita) por Cervantes. Después de un cuidadoso y bien argumentado análisis del problema de la autoría cervantina de la obra en el primer epígrafe del prólogo («Padre y padrastro: una autoría controvertida», pp. 13-23), en que se llega a afirmar que la «falta del santo grial de una prueba definitiva no llega» (p. 15), por lo que «la novelita deja campo a las sospechas», termina Adrián J. Sáez con un «manejo

de buenos argumentos» para defender la “teoría Cervantes” como autor de esta novelita, que se reducen a tres: [1] «un fuerte parentesco intratextual con la novelística cervantina [...] a todos los niveles [...] que se entrecruza [...] con la deuda de otros ingenios»; [2] «en este contexto, se aprecia un similar tratamiento de las cortesanas [...], un tema mucho más caro a Cervantes de lo que pueda parecer en un primer vistazo» y [3] «el común patrón de reescritura que se aprecia entre las dos versiones de *La tía fingida* y las redacciones de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*» (p. 21).

Insuficiente argumentación —ni propia ni exclusiva de nuestro editor— para dar un paso bibliográfico tan abismal como poner el nombre de Cervantes en la portada como autor de la obra. Y mucho menos considerarla obra juvenil, que se data alrededor de 1605, es decir, cuando nuestro “joven” Cervantes tenía ya 58 años.

Los argumentos que se ofrecen (y que resumen lo mejor de lo escrito en los últimos años) me parecen convincentes para poder asumir la “teoría Cervantes” como el posible autor de la obra, pero de ahí a decidir, casi de manera arbitraria, poner el nombre del autor en la portada, hay un abismo científico que no nos podemos permitir. En caso contrario, estamos engañando a los lectores, que pueden pensar que nuevos datos o nuevas perspectivas nos permiten afirmar lo que sigue siendo una hipótesis, la más equilibrada y la más razonable, pero tan solo una hipótesis, por lo que devolver los signos de interrogantes al nombre del autor, como ha hecho el penúltimo editor de la obra, Alfonso Rodríguez López-Vázquez en 2014, sería un acto de honestidad científica.

Por otro lado, a la hora de hablar de la edición, Adrián J. Sáez se limita a indicar que «la única solución posible es la presentación de las dos versiones de la novela, con la redacción de Porras de la Cámara a la cabeza y la otra de la Colombina a continuación», defendiendo, como hace en su introducción («Dos veces cuento: reescrituras y revisiones», pp. 74-77), que la versión de Porras, de entre 1600 y 1609, es la versión primitiva, reescrita por el propio Cervantes con posterioridad y difundida en el códice de la Colombina.

Al margen de que no toma en cuenta el manuscrito del Cigarral del Carmen, que desde 2016 ha de ser considerado el testimonio base para cualquier acercamiento textual al Códice Porras, tampoco en la edición se indica qué testimonio en concreto le sirve de base para ofrecer su texto crítico, si un ejemplar de la edición de C. Franceson y F. A. Wolf de 1818, o de la edición de Schevill y A. Bonilla y San Martín de 1922, que se basaba en un ejemplar de 1818. Y no es un detalle menor, pues en la edición de 2018 se mantienen dos errores de transcripción de la edición de Schevill y Bonilla de 1922.

En el soneto que cantan a las puertas de la casa de Esperanza, dice el texto de 1818 (como el ms. Cigarral):

por tanto, tu *favor* gallardo imploro,
Cupido, dios de toda dulce holganza.

Shevill y Bonilla, y con ellos, Sáez, leen: “labor” (p. 104).

Más adelante, cuando Esperanza se queja de los consejos que su tía se empeña en darle las más de las noches, habla de las «tres flores» que ya han vendido, que se edita así en 1818:

Tres flores he dado y tantas *ha* Vmd.
vendido

Que en Shevill y Bonilla (1922) se editó con un error de esta manera: «Tres flores he dado y tantas a Vmd. vendido» y Sáez (2018) lo mantiene con esta lectura: «Tres flores he dado y tantas a vuesa merced vendido» (p. 117).

Además de estos dos errores textuales heredados de Shevill y Bonilla, en la edición de Adrián J. Sáez he detectado otros tres, que han de corregirse, teniendo en cuenta las lecturas tanto del manuscrito del Cigarral como de la edición de 1818:

- [1] los chapines de terciopelo negro con sus *claveles* (p. 100) → *clavetes*, es decir los pequeños clavos de plata con que se adornaba el calzado de Esperanza.
- [2] y dióle un lenzuelo de encajes con que *se quitar* el sudor (p. 109) → *se quitase*.
- [3] Final de la novela (p. 127) → Fin de la novela.

Antes he alabado, como no podía ser de otro modo, la exhaustividad de la bibliografía que acompaña la edición que, sin duda, recoge todo lo escrito sobre y alrededor de *La tía fingida* desde su descubrimiento a principios del siglo XIX. Pero no así sucede lo mismo con los aspectos textuales. ¿Qué aporta el editor Adrián J. Sáez a lo que ya se había impreso y publicado de *La tía fingida*? La edición de un nuevo testimonio manuscrito, dado a conocer en 2016, a pesar de que ofrece escasas lecciones diferentes a la edición conocida de 1818, hubiera justificado una nueva edición de *La tía fingida*, con un aporte textual interesante, aunque solo sea en detalles. Pero una obra breve como la que ahora se edita ha de ser cuidada hasta en sus mínimos aspectos para seguir avanzando en el cono-

cimiento cervantino, y no perpetuar algunos de los errores de siglos pasados.

* * *

A pesar de algunas sombras, las dos ediciones que ahora se reseñan muestran la necesidad de estudiar y difundir *La tía fingida*, esta obrita en la órbita de la escritura cervantina, que ofrece perspectivas muy interesantes de análisis. En todo caso, a pesar de los esfuerzos editoriales que se han realizado desde el siglo XIX, cuando fueron descubiertos los dos testimonios que la han conservado, estamos todavía lejos de leer una edición crítica de esta obra; una edición que, sobre todo, plantee en su desarrollo el reto de mostrar las dos redacciones de la obra, el proceso de creación de la misma, teniendo en cuenta que se trata, seguramente, de una «obra sin texto definitivo», es decir, de una obra sin terminar, con dos versiones diferentes entre sí. Los principios de la crítica genética podrían ayudar a la hora de ofrecer al lector actual la última versión de la obra —el manuscrito de la Colombina— con el aparato genético adecuado para apreciar los cambios realizados frente al texto del Códice Porras, que representa la versión primitiva de la obra. Por otro lado, ahora el Códice Porras, por primera vez, puede estudiarse gracias a una de las copias que se realizaron a principios del siglo XIX a partir del original manuscrito, hoy perdido. E incluso, podría plantearse la edición conjunta de las tres versiones iniciales de las novelas transmitidas en el Códice Porras, y su análisis conjunto de cambios y transformaciones de las versiones posteriores: las publicadas en 1613 y la que se documenta en la Colombina, para así conocer si todas ellas proceden de una misma mano y un mismo impulso creador. Solo así se justifica una nueva edición de la obra: para hacer lo mismo que han hecho los

editores en el último siglo, no es necesario aumentar con un título más la bibliografía cervantina.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *La madurez de Cervantes. Una vida en la Corte (1580-1604)*. Madrid - México - Buenos Aires - San Juan - Santiago: Edaf, 2016, 396 pp.

En la segunda entrega de su trilogía biográfica cervantina (la primera salió en el mes de febrero de 2016 con el título de *La juventud de Cervantes*), José Manuel Lucía Megías nos acompaña a lo largo de la “madurez de Cervantes”, es decir, desde la vuelta del cautiverio de Argel (1580) hasta el traslado a Valladolid en los albores de su “vida en papel” (1604). Una vida que desde la primera parte del *Quijote* llegará a su plenitud con las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, el segundo *Quijote*, el teatro de la segunda época y, al exhalar su último suspiro, el *Persiles*.

Fue, sin embargo, muy largo y al mismo tiempo harto problemático el camino que precede al período del máximo esplendor literario cervantino: más o menos unos veinticinco años en los que nuestro autor tuvo que buscarse la vida desempeñando varios oficios en el laberinto de la Corte española. Lucía Megías sabe penetrar en este mundo con suma maestría, dibujando el ambiente cortesano madrileño de la época en todos sus detalles, con sus facciones políticas, la gestión del poder y de las mercedes, la confusión creada por pretendientes y pleiteantes, el entorno clientelar, las influencias familiares, el crecimiento urbano, las malicias de

los propietarios de viviendas, y así siguiendo. Un mundo que al igual que en una película se perfila delante de nuestros ojos y nos muestra a Cervantes comprometido en su primer trabajo de correo al servicio del rey, en los esfuerzos para conseguir un cargo “americano” (¿quién no recuerda la tajante resolución del Consejo de Indias: «busque por acá en que se le haga merced?»), en la actividad de agente de negocios y en su posible vinculación con la figura de Ascanio Colonna, uno de los últimos seguidores del partido papista en tierras castellanas. Un ambiente poético y político que Lucía Megías logra poner al descubierto merced a la red de relaciones que tejen los poemas preliminares impresos en las obras que por aquel entonces se estaban publicando: en los de la *Austriada* de Juan Gutiérrez de Rufo, por ejemplo, que dibujan un verdadero mapa de los poetas papistas, los que supuestamente se daban cita en posadas, mesones, tabernas, mentideros, calles, salones, academias y corrales de aquel Madrid de las últimas décadas del XVI.

En mi opinión, es justamente esta una de las principales virtudes de nuestro actual biógrafo cervantino, la de saber extraer del texto literario los datos que de alguna manera remiten al mundo real. Con esto no quiero decir que en su trabajo se echen de menos o se descuiden los documentos históricos (ellos, como veremos más adelante, forman parte de una cosecha realmente magistral), sino más bien que, al lado de la imprescindible documentación auténtica, los datos emergentes de los mundos posibles pueden corroborar e incluso perfeccionar la imagen que de una determinada sociedad en una época definida nos llega a través de la información documental.

Claro está que para manejar correctamente estos datos hace falta poseer un

conocimiento profundo del panorama literario de la época tomada en consideración y, además, gozar de una acribia filológica de gran finura que es precisamente la que se transparenta en las reflexiones de Lucía Megías sobre el juego de la oca contenido en un pliego grande de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros o en algunos detalles relativos a Esquivias y al casamiento de Miguel con Catalina de Salazar, que se desprenden del *Cancionero* de Pedro Laínez. Así como, mirando el revés de la medalla, es importante actuar con la máxima prudencia cuando el aparato documental ofrece datos incompletos o, a veces, contradictorios, como en el caso de los supuestos amores de Cervantes con Ana Franca y el nacimiento de Isabel de Saavedra (la única hija de Miguel según una declaración que en 1605 hizo una criada suya ante el alcalde en Valladolid sobre el caso de las heridas de Gaspar de Ezpeleta), cuya aparición, en palabras de Lucía Megías, fija los términos de la creación de “un personaje y su mito [...] Un mito novelesco que todavía sigue llenando la imaginación de más de una biografía y estudio”. Ficción vs realidad, como siempre: lo importante, nos comunica Lucía Megías, es que el biógrafo cervantino no se deje aprisionar por las sugerencias o por las sirenas procedentes únicamente de la imaginación.

Las que, en cambio, proceden de los mundos ficcionales ocupan por entero el segundo de los tres capítulos que configuran la madurez de Cervantes. Con el soporte de tres párrafos preciosos en los que se describe el Madrid literario de Miguel de Cervantes, la relación del poeta con la escritura y la profesionalización de la figura del autor, y finalmente la función del libro entre el autor y la imprenta, el biógrafo nos lleva a los umbra-

les de *La Galatea* comentando la venta del privilegio de impresión a Blas de Robles y la importancia de esta aventura editorial cervantina realizada con un impresor que tenía estrechas relaciones con la casa del Rey y los Consejos de la Monarquía Hispánica. En apariencia datos de escasa relevancia pero muy significativos en lo que concierne a la interpretación de esta primera novela cervantina, pues son justamente los ambientes cortesanos, designados a tomar las grandes decisiones en los distintos Consejos de la Corte, los que permiten una lectura en clave del modelo narrativo al que se adhiere *La Galatea* cervantina.

A este respecto, Lucía Megías nos recuerda que el género pastoril admite por lo menos dos planos de lectura (el literario y el cortesano) y, basándose en este último, los lectores que tuvieran la información pertinente podrían identificar a las personas reales que se esconden detrás de cada personaje, y leer sus relaciones, lamentos, celos, como una guía para saber la situación amorosa de la Corte o de un determinado grupo de nobles. En *La Galatea*, pues, los pastores Tirsi y Damón no son otros que Francisco de Figueroa y Pedro Laínez; el pastor Siralvo, Luis Gálvez de Montalvo; el pastor Lauso, el mismo Cervantes, y el nombrado pastor Australiano, nada menos que don Juan de Austria. Y en el último de los libros de esta primera novela cervantina, tras el entierro del pastor Meliso (Diego Hurtado de Mendoza), el canto de la ninfa Caliope da precisamente noticia de “algunos señalados varones que en esta vuestra España viven”. Un artificio que le permite al alcaláino la creación de una especie de “academia de papel” donde su autoafirmación de escritor y escritor cortesano debería garantizarle un espacio de autoridad en el mundo real de los poetas que

rodean los centros de poder. Y al mismo tiempo, una posibilidad de conseguir el dinero necesario para sobrevivir en la categoría privilegiada de los cortesanos a partir de la propia escritura.

Cabe también otra posibilidad para solucionar el problema de la subsistencia mediante la creación artística, la que en aquel entonces (años ochenta y noventa del XVI) proporcionaban los corrales de comedias. Cervantes, como es bien sabido, desempeñó el oficio de escritor de comedias y al parecer con cierto éxito desde el primer momento en que volvió a pisar tierra española después del cautiverio argelino; oficio que al lado de otras prácticas escriturales (como la poesía y la novela pastoril) contribuyó a garantizarle medios de subsistencia por lo menos mientras no hizo su entrada en la escena “el gran Lope de Vega” y “se alzó con la monarquía cómica”. Un mundo, el de los corrales madrileños de comedias (principalmente el de la Cruz y el corral del Príncipe), que Lucía Megías nos dibuja con todos sus detalles recreando el ambiente en que se representaron los primeros dramas cervantinos y que se recitaron “sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza”. *Los tratos de Argel*, *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén* (a saber, las tres obras teatrales cervantinas de la primera época que han llegado hasta nosotros gracias a copias manuscritas) cobran así nueva vida merced a la diligencia puntual y a la profunda sabiduría de Lucía Megías, que recorre todas las etapas de su viaje en el mundo del espectáculo, desde la firma del contrato con los “autores de comedias”, hasta la transformación de los textos autógrafos en originales de autor y originales de compañía, y hasta su fragmentación en papeles de actor.

Finalmente, prosiguiendo en el marco de la creación artística (la vida en papel), nuestro biógrafo nos introduce en el delicado terreno de la poesía, el que entonces se consideraba como el medio más prestigioso de expresión de un escritor, y nos recuerda que Cervantes fue poeta durante toda su vida (incluso en el período del cautiverio argelino), a pesar de que él mismo, sirviéndose del cura en el famoso capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, afirme que “ese Cervantes es más versado en desdichas que en versos”. En realidad, como bien destaca Lucía Megías, el alcaíno fue un poeta innovador, experimental y perito en versos, un poeta reconocido en su época, sobre todo como escritor de romances, un poeta cuya voz conviene escuchar y valorar en su justa medida, más aún en el día de hoy cuando podemos gozar de excelentes ediciones publicadas recientemente por especialistas de gran envergadura.

El último párrafo de este segundo capítulo, donde se toman en consideración las relaciones, en un primer momento amistosas y después contrarias, entre Cervantes y Lope (Lucía Megías la define como la historia de un enfrentamiento anunciado), constituye el imprescindible *trait d'union* para acceder al tercer y último capítulo de la madurez de Cervantes, donde vemos a Miguel catapultado hacia el laberinto de las cuentas reales. Es impresionante la cosecha de documentos, algunos de ellos autógrafos, recogida por Lucía Megías con el fin de ilustrar los trabajos a los que el alcaíno tuvo que adaptarse para hacer frente a los problemas económicos que se hacían cada vez más apremiantes tras su pérdida de prestigio y de ganancias como escritor de comedias, debido precisamente a la afirmación de un joven comediante “atrápalo-todo” que se llamaba Lope de Vega.

Son documentos que nos indican que Cervantes comenzó a trabajar como comisario real de abastos (para la *Felicísima Armada*) en septiembre de 1587, documentos que aclaran la estructura de la Institución correspondiente, cartas autógrafas que informan sobre solicitudes y peticiones impuestas por el oficio, cartas de comisión dirigidas al comisario Cervantes dándole órdenes sobre las sacas de trigo, aceite y cebada en ciudades andaluzas, relaciones autógrafas sobre gastos realizados en los mismos lugares, libranzas emitidas por el Proveedor General en favor del comisario, etc. A todos estos se añaden documentos que certifican la inclusión del nombre de Miguel de Cervantes en las tablillas de los excomulgados y solicitudes cervantinas para que le quiten la excomunión que ha caído sobre él por embargar bienes de la iglesia, y, finalmente, fianzas presentadas por nuestro comisario para hacer frente a los gastos de su trabajo. En suma, una red de textos fidedignos que certifican un conjunto de operaciones realizadas por el alcaíno, en su calidad de comisario de abastos, hasta el verano de 1594, cuando inicia una nueva etapa profesional: la de recaudador de impuestos atrasados. Un nuevo oficio real, pues, que goza como el otro de testimonios varias (memoriales, solicitudes autógrafas, cédulas bancarias), un oficio que aun siendo provisional (pocos meses de trabajo exceptuando las prórrogas) acarrea un elevado porcentaje de riesgos, tan relevante como para llevar a la cárcel al nuevo recaudador.

Sin embargo, antes de examinar esta última adversidad del oficial Miguel de Cervantes, Lucía Megías no deja de mencionar los poemas de circunstancias que salieron de su pluma acompañando los varios acontecimientos que ocurrieron en ese tiempo (desde la Armada Invencible

hasta el túmulo levantado en Sevilla por la muerte de Felipe II), lo que demuestra que en ningún momento el autor del *Quijote* abandon su principal vocación existencial: la creación de mundos posibles especialmente aptos para dejar constancia de una vida en papel paralela pero totalmente distinta de la vida real.

Real fue, en cambio, la Cárcel de Sevilla que Cervantes sin duda conoció por dentro (como se transparenta en una carta autógrafa que escribió desde la misma cárcel) y que Lucía Megías describe en todos sus detalles agregando planos de este edificio extraidos del Archivo Histórico Nacional y dando a conocer el funcionamiento de una cárcel a finales del siglo XVI. Naturalmente, nuestro biógrafo no puede eludir el argumento tradicional y romántico del *Quijote* engendrado en una cárcel (la Real de Sevilla o la imaginada y mítica Cueva de Medrano en Argamasilla de Alba), pero lo hace con suma prudencia y evidenciando los peligros derivados de una lectura al pie de la letra de algunas afirmaciones cervantinas que requieren, en cambio, una interpretación metafórica.

En conclusión, tras evidenciar la casi total ausencia de datos documentales relativos a Cervantes después de su experiencia sevillana y antes de la aparición del primer *Quijote*, Lucía Megías hace referencia al traslado de la Corte a Valladolid, a la tristeza de Madrid y a la alegría manifiesta de los vallisoletanos, a los cambios en los repartos del poder y al nuevo espacio creado por Felipe III a instancias del duque de Lerma. Muy al margen de este espacio, en una casa alquilada en los arrabales de Valladolid, reaparece la familia Cervantes saliendo del silencio documental por causa de un hecho accidental: el asesinato del caballero Gaspar de Ezpeleta a las puertas de su

casa. Pero este ya es otro cuento del que José Manuel Lucía Megías nos hablar detalladamente en su tercera parte de la trilogía biográfica cervantina: *La plenitud de Cervantes*. Con estas premisas estamos plenamente convencidos de que la tercera entrega nos ofrecerá la justa coronación de este viaje, espléndido y encantador, en los mundos reales y posibles de Miguel de Cervantes.

ALDO RUFFINATTO
Universidad de Turn

SAEZ RIVERA, Daniel M. y María SANCHO PASCUAL (coords.). «El *Quijote*, sus versiones o traducciones y la enseñanza del español como lengua extranjera: presente, pasado y futuro», *Español Actual: revista de español vivo*. Madrid: Arco/Libros, n. 106, 2016, 155 pp. ISSN: 1135-867X.

En 2016, coincidiendo con el IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra, la revista *Español Actual* dedicó un monográfico, coordinado por Daniel M. Sáez Rivera y María Sancho Pascual, al *Quijote*, sus versiones o traducciones y la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE).

El monográfico comienza con un artículo "La relación secular del *Quijote*, su edición y su traducción con la enseñanza del español a extranjeros", de Daniel M. Sáez Rivera (Universidad Complutense de Madrid), que sirve de minuciosa introducción histórica, y en donde viene a demostrar cómo la edición, la anotación y la traducción del *Quijote* en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y China siempre han ido parejas a la historia de los maestros de español y de autores de gra-

máticas, diccionarios y otras obras para la enseñanza del español, tal y como evidencia Daniel M. Sáez al examinar la labor que desempeñaron, entre otros, Oudin, Franciosini, Pineda, Bertuch o Dong Yangsheng. A buen seguro, este trabajo será de grata lectura para todo aquel que esté interesado en conocer detalles relevantes del proceso de recepción del *Quijote* en dichos países.

A continuación, nos acerca a la actualidad del *Quijote* en ELE el trabajo de María del Carmen Fernández López (Universidad de Alcalá) sobre “El *Quijote* en los materiales de enseñanza del español como lengua extranjera”. En su artículo, después de examinar brevemente la presencia de la literatura en las metodologías de enseñanza de idiomas, revisa más de 50 manuales de ELE publicados entre 1990 y 2014, pertenecientes a siete editoriales especializadas (Anaya, Difusión, Edelsa, Edinumen, Enclave ELE, SGEL y SM), con el objetivo de analizar la incorporación del *Quijote* en su programación y diseño de contenidos. Tras esta detallada revisión, la autora concluye que la publicación del *Marco común europeo de referencia para las lenguas* (2001) y del *Plan curricular del Instituto Cervantes* (2006) ha contribuido a que las nuevas propuestas metodológicas de enseñanza de ELE, basadas en un enfoque comunicativo y orientado a la acción, favorezcan la presencia de la literatura (incluso de obras clásicas como el *Quijote*) en los manuales de ELE. No obstante, creemos que esta conclusión hubiera ganado en consistencia si la profesora María del Carmen Fernández hubiera probado que estas nuevas propuestas metodológicas sobre el tratamiento de la literatura se recogen no en uno (solo menciona *Pasaporte*) sino en varios manuales de ELE. En la parte final de su

trabajo añade una importante reflexión que compartimos plenamente: la necesidad de incorporar de manera pormenorizada y exhaustiva la literatura en los manuales de enseñanza de lenguas, promoviendo, de este modo, el desarrollo de la competencia literaria del alumnado.

Entre los materiales empleados para la enseñanza de la lengua española se encuentran adaptaciones o versiones reducidas del *Quijote* para niños o estudiantes extranjeros, acerca de lo cual se ocupa Lola Pons Rodríguez (Universidad de Sevilla) en su artículo “Variedades al *desfazer* la diacronía: la historia de la lengua en las adaptaciones del *Quijote*”, donde encontramos un análisis de los distintos grados de intervenciones lingüísticas llevadas a cabo en doce adaptaciones del *Quijote*, publicadas para este tipo de estudiantes. Tras esta revisión, la autora concluye manifestando su posicionamiento en favor del empleo de adaptaciones del *Quijote* (y de las obras clásicas) con niños y estudiantes no nativos, siempre y cuando no se “traicione” buena parte de su forma lingüística. Sugerencia que, después de años de docencia con este tipo de alumnado, compartimos plenamente, pues, sin perjuicio de que las adaptaciones de obras clásicas como el *Quijote* no son fáciles (su elaboración exige una selección o modificación, y esto es algo que no siempre es fácil de realizar sin “falsear” el texto original), creemos que una adaptación que respete la esencia del texto original ayuda a que nuestros estudiantes configuren un mundo imaginario más rico, poniendo de relieve la hondura de esas obras clásicas.

A partir de su experiencia como docente en el ámbito universitario, María del Rosario Martínez Navarro (Universidad de Sevilla) nos presenta “Recursos y estrategias para la explotación didáctica del

Quijote en la clase de ELE”. El artículo recoge una propuesta didáctica para trabajar con estudiantes no nativos la figura de Miguel de Cervantes y del *Quijote* en cursos especializados de literatura. De dicha programación (donde echamos de menos una formulación explícita de los objetivos de aprendizaje que deben alcanzar los estudiantes) destacamos sobre todo las atractivas y variadas actividades que tienden a hacer participativas, creativas y comunicativas las clases de literatura, y que pueden servir de guía a todo docente que deba diseñar un curso (o unidad didáctica) que tenga como objetivo introducir al estudiante extranjero en aspectos esenciales de la cultura y la historia de España. También son de gran interés y utilidad práctica las referencias bibliográficas incluidas sobre el *Quijote* y el uso de la literatura en las clases de Español como Lengua Extranjera (ELE).

La sección de artículos monográficos se cierra con “El *Quijote* y su adaptación a la enseñanza de ELE en Japón” de José Pazó Espinosa (Universidad Autónoma de Madrid). Este trabajo se inicia con una sucinta y certera explicación de los problemas que conlleva la utilización de la literatura en las clases de ELE. A continuación, y tras hacer una breve historia de la paulatina propagación del *Quijote* en la cultura nipona desde finales del siglo XIX, el profesor José Pazó analiza varios manuales que utilizan esta obra cervantina para el aprendizaje del español en Japón y llama la atención sobre la existencia de dos tendencias: una se basa en la creación de unidades didácticas sobre breves fragmentos originales del *Quijote*, con el objetivo de mostrar los aspectos literarios más relevantes de la obra y utilizar el texto cervantino como pretexto para enseñar gramática y léxico; y otra supone un acercamiento de forma

global al *Quijote* a través de adaptaciones con la finalidad de facilitar una lectura informativa de la obra a estudiantes de español de nivel medio/avanzado.

En la sección *Papeletas*, encontramos el artículo “La lectura del *Quijote* en ELE: un desafío didáctico de comprensión” de María Luisa Regueiro Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), en el que reflexiona sobre un aspecto que consideramos esencial: la especificidad (y complejidad) de la lectura de textos literarios, aspecto que a veces no se tiene en cuenta a la hora de implementar la literatura en nuestras clases con estudiantes no nativos. Además, y relacionado con lo anterior, la autora insiste muy acertadamente en la necesidad de explicar al lector del siglo XXI cuál era el imaginario colectivo, el mundo de referencia en el que vivió Cervantes, para así contribuir a una sólida interpretación del *Quijote*. Este es un asunto crucial para todo docente que quiera llevar obras clásicas a sus clases, y es que como dejó escrito el eminente cervantista Juan Carlos Rodríguez (2011: 254): “Si aplicamos a los clásicos nuestras categorías, los matamos”.

Por último, en el número se incluyen tres reseñas relacionadas con la sección monográfica. Lorena Núñez Pinero se ocupa del ensayo de Lola Pons Rodríguez, *Una lengua muy larga: cien historias curiosas sobre el español* (Barcelona: Arpa Editores, 2016); Ocarina Masid reseña el manual de María Luisa Regueiro Rodríguez *Unidades, estrategias y técnicas didácticas en ELE* (Madrid: Arco/Libros, 2016), y Daniel M. Sáez examina *El Quijote universal. Siglo XXI* (150 traducciones en el IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes), editado por José Manuel Lucía Megías (Boadilla del Monte, Madrid: Asociación Cultural La

Otra Andalucía/Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid/Machado Grupo de Distribución, 2016).

En definitiva, este número monográfico, por lo variado y detallado de sus reflexiones así como por las propuestas útiles y eficaces para usar el *Quijote* en la enseñanza del español a no nativos, tiene la virtud de paliar, en cierta medida, el vacío que existe en la actualidad en el ámbito de la literatura y su didáctica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Rodríguez Gómez, Juan Carlos (2011). *Tras la muerte del aura. En contra y a favor de la Ilustración*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

LUIS ANTONIO MONZÓ JIMÉNEZ
Universidad de Alicante

MORO MARTÍN, Alfredo. *Transformaciones del «Quijote» en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones/ Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016, 335 pp.

Alfredo Moro estudia en este minucioso trabajo —que inaugura la Biblioteca Premios Casasayas del Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes— la recepción de la novela cervantina en Inglaterra y Alemania a lo largo del siglo XVIII. Una recepción, sin embargo, que no circunscribe a cómo fue asimilado el protagonista del *Quijote* en la literatura mencionada, sino que amplía a la relevancia del método novelístico cervantino en las letras europeas del siglo XVIII. En este estudio, el autor analiza el romance cómico, la novela de

formación o *Bildungsroman* y la novela histórica, y dedica un capítulo a examinar cada género a partir de la obra de Henry Fielding, C. M. Wieland y Sir Walter Scott, respectivamente.

El libro comienza con un repaso al papel del *Quijote* en el debate sobre la novela en la Inglaterra y Alemania del siglo XVIII, y cómo se interpretó allí esta obra cervantina como un ejemplo de prosa anti-romancesca, entendiendo el *romance* como «un modo narrativo que (...) busca una representación ejemplarizante y trascendental» (pp. 14-15), opuesto al *realismo*. Curiosamente, esta interpretación del *Quijote* vendrá mediatizada, en Alemania, por la recepción inglesa de la novela, a través de la buena acogida que experimentan en este país los novelistas ingleses de los años cuarenta.

El primer capítulo se centra en Henry Fielding y su romance cómico *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr. Abraham Adams* (1742). Las letras inglesas tienen un papel pionero en la recepción de la novela cervantina (se encuentran adaptaciones teatrales de ella incluso antes de la traducción de Shelton en 1612), y Fielding contribuyó a la percepción de don Quijote no como un objeto de sátira, sino como un arma satírica. Con la creación de su Parson Adams, el autor inglés «logrará por primera vez en la historia de la literatura inglesa crear un personaje quijotesco completo, en el que se conjugan tanto los aspectos cómicos como los serios ya presentes en el original cervantino» (p. 42). No obstante, la relevancia de Fielding viene dada no solo por esta visión de la figura quijotesca, sino también por ser el primer autor en reproducir el modelo novelístico cervantino, pasando así del *quijotismo* al *cervantismo*.

En relación con la presentación de la figura quijotesca y cómo se reinterpreta esta en los autores que la retoman, el autor diferencia tres estadios: quijotismo *inicial* (el personaje reproduce solamente los aspectos imitativos y estéticos del hidalgo), quijotismo *medio* (el personaje desplaza la realidad al campo de la imaginación) y quijotismo *dramático* (el personaje disocia totalmente la realidad de su percepción de esta, gracias a lo cual, su presencia sirve ya como recurso satírico, más allá de la parodia). Siguiendo este esquema, Moro explica cómo el personaje de Joseph Andrews se encuadra en un quijotismo inicial que sirve de crítica a *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) de Richardson. Pasa luego a analizar el personaje de Parson Adams; si bien el personaje de Joseph era un medio para criticar un discurso literario específico, el de Adams irá más allá, hacia una crítica a la sociedad contemporánea, cuyos valores contrastan con los del personaje —superior a ella en su moralidad y su ética—.

Retoma Moro la terminología propuesta por Javier Pardo (1997) de «realismo *inclusivo* o *romántico*» (p. 82) para explicar la aparente contradicción entre la crítica al romance y la presencia de elementos romancescos en el *Quijote*, que da como resultado un hibridismo tanto genérico como modal y que Fielding retomó en su *Joseph Andrews*. Por otro lado, partiendo de la afirmación de que «el *Quijote* inaugura el uso de la metaficción en la novela» (p. 96), el autor explica la diferencia entre sus niveles intradiegético (las aventuras del hidalgo y su escudero) y extradiegético (la historia de la propia narración), y cómo la metaficción refuerza los objetivos paródicos de la novela y exige del lector un papel más activo que hasta el momento para, finalmente, enlazar esto con las estrategias autoconscien-

tes que Fielding emplea en su obra y que refuerzan la ficcionalidad del texto. El capítulo termina destacando cómo de las estrategias literarias cervantinas que Fielding retoma en su novela surge el *comic romance* o romance cómico en Inglaterra (aunque el género ya estuviera vigente en la Francia del XVII).

El segundo capítulo de *Transformaciones del «Quijote» en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII* se centra en C. M. Wieland y en la influencia de la novela cervantina en su escritura, que se vio mediatizada por la novelística de Fielding y su romance cómico. El autor repasa la recepción de Cervantes en Alemania, desde la primera presentación de los personajes quijotescos en la boda de Federico V (Heidelberg, 1612) hasta la visión romántica de la novela («la gran aportación alemana a la recepción de Cervantes en la cultura occidental», p. 134), pasando por el proceso de canonización del *Quijote* en la Alemania del siglo XVIII.

Wieland retomará en su *Die Abentuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) el modelo del protagonista del *Quijote*, así como su estructura narrativa, para apoyar la temática formativa, esbozando el esquema de la novela de formación o *Bildungsroman* que años después popularizaría Goethe. Con don Sylvio, por una parte, Wieland satiriza el género de los cuentos de hadas (*Feenmärchen*); por otra, satiriza también un modelo de educación alejado del mundo real cuyos efectos preocupaban en la Inglaterra y Alemania dieciochescas. Si bien el Andrews de Fielding servía para criticar un modelo literario, pero no una actitud, el don Sylvio de Wieland se acerca más a Cervantes y sirve para criticar ambos aspectos. No obstante, todavía es un quijotismo *medio* (imita los modelos literarios, pero también transforma la realidad), no completo,

lo que le permite a Wieland convertir a su protagonista, al final de la novela, en un héroe, ya habiendo superado un proceso de desquijotización.

Por otra parte, al igual que sucedía con Fielding, Alfredo Moro analiza la obra de Wieland bajo el prisma del realismo inclusivo, y explica cómo el autor alemán no solo muestra su oposición a una literatura desfasada, sino que parte de ella para reformarla y actualizarla, a través de la caracterización de sus personajes, así como a través de la propia arquitectura narrativa de su novela. En relación con la metaficción, se comprueba gracias a este trabajo cómo Wieland sigue la estela de Cervantes y Fielding, explotando esta estrategia literaria, también, tanto a nivel extradiegético como intradiegético. Destaca en este análisis la explicación sobre la pedagogía lectorial (bien por el personaje quijotesco, bien por las estrategias narrativas metaficcionales) en que desembocan las tres obras mencionadas hasta el momento, lo que demuestra, afirma el autor, que esta finalidad es «una constante dentro de la tradición cervantina» (p. 218). No obstante, la mayor diferencia entre *Don Sylvio* y el *Quijote* es la relevancia del proceso educativo que experimenta el protagonista de la primera —que contrasta con la repentina vuelta a la cordura del hidalgo— y que acerca esta obra al *Bildungsroman*, aunque sin serlo totalmente. Wieland desarrollará la novela de formación plenamente en *Agathon*, pero se puede afirmar, con los datos que este estudio demuestra, que el *Quijote* está en el germen del género.

El tercer, y último, capítulo de este trabajo se centra en *Waverley, or 'tis Sixty Years Since* (1814) de Walter Scott. Comienza Alfredo Moro justificando la excepción cronológica por su gran afinidad con las letras inglesas y alemanas del

siglo XVIII que le ocupa. Repasa, después, el gran interés de Scott por la literatura española y, concretamente, por Cervantes, explicando que su interpretación va más allá de la visión exclusivamente cómica, aunque sin llegar a la visión idealizante romántica. En este repaso histórico, expone también, con gran detalle, la recepción de Wieland en Inglaterra, cuyo período de apogeo sitúa en el último tercio del siglo XVIII. El autor demuestra, por tanto, la influencia de Wieland en Scott por la relevancia de la literatura alemana en sus años de formación como escritor, pero también añade informaciones concretas sobre las lecturas del escocés, pues en su biblioteca las obras de Wieland sobresalen por encima de los demás autores alemanes, algo que hasta este estudio no había sido tenido suficientemente en cuenta.

Ya en el comentario a *Waverley*, Alfredo Moro destaca cómo su protagonista se relaciona directamente con el hidalgo manchego, por su locura, y con don Sylvio, por su educación fallida, encajando de este modo esta novela en la estela de los quijotes formativos. No obstante, a diferencia de los otros dos personajes, *Waverley* no transforma la realidad, sino que la interpreta de acuerdo con los patrones romancescos que maneja a causa de su educación. Por otra parte, en la novela del escocés la crítica a un género literario concreto desaparece. La evolución del personaje encuentra su paralelo en la evolución experimentada por Escocia, que Scott retrata en la novela, cruzando de esta forma ambos géneros (el *Bildungsroman* y la novela histórica) en algo que Alfredo Moro propone denominar *Bildungsroman histórico* (p. 287). En resumen, Walter Scott se sirve de dos tradiciones —la cervantina y la novela de formación— para definir un nuevo géne-

ro, la novela histórica, en el que el escocés será maestro.

En la redacción de *Transformaciones del «Quijote» en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*, cada capítulo enzarza perfectamente con el siguiente y los argumentos y explicaciones se van entrelazando de forma lógica y estructurada a lo largo de todo el texto. El estudio bebe de las ideas de incorporación, evolución y desarrollo, lo cual se plasma perfectamente en un trabajo que, precisamente, va evolucionando él mismo, creando una argumentación de forma tal que no es necesaria una conclusión al uso; un epílogo como cierre al libro es suficiente. Para este brevísimo apartado —poco más de un par de páginas—, Alfredo Moro desarrolla una cita de Friedrich Schlegel en la que se propone una nueva mitología literaria en la que todo sea «relación y transformación» (p. 319) a partir de los modelos de Cervantes y Shakespeare. Así, aprovecha Moro para destacar, una vez más, la necesidad de mirar al método y no solo al mito; de esa forma, él ha sido capaz de enlazar tres tipos de novela, en principio muy diferentes entre sí, pero que se vinculan a partir de Cervantes: el romance cómico, el *Bildungsroman* y la novela histórica.

Para ir terminando, en relación con ciertas cuestiones formales concretas, en primer lugar, se agradecen las citas en alemán traducidas directamente en el cuerpo del texto (con sus originales a pie de página), que permiten una lectura más fluida. En segundo lugar, el autor presenta al inicio de cada capítulo uno o varios epígrafes que sirven para introducir el texto que vendrá seguidamente y lo contextualizan de forma muy acertada.

En cuanto al contenido del trabajo, destacan los acertados ejemplos extraídos de las obras objeto de análisis, que ilus-

tran a la perfección las afirmaciones del autor. Alfredo Moro se mueve constantemente entre el contexto histórico-literario y el análisis literario específico, mostrando así un amplio panorama en el que nada pasa desapercibido. Asimismo, el autor maneja ciertas propuestas teóricas tan interesantes como útiles en el campo de la recepción del *Quijote*, como la clasificación por niveles del quijotismo de los personajes (inicial, medio o dramático) o la noción de *realismo inclusivo* de Javier Pardo.

En conclusión, *Transformaciones del «Quijote» en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII* es una imprescindible aportación a los estudios de recepción del *Quijote* en las literaturas europeas, que demuestra la relevancia de la novela cervantina más allá de las imitaciones de su personaje protagonista y prueba su trascendencia en la evolución de la narrativa occidental a partir del estudio de su influencia en los tres autores sobre los que se centra este trabajo. En la última frase de su estudio, Alfredo Moro resume a la perfección su intención: «Reivindicar el papel del *Quijote* como catalizador y generador de nuevos subgéneros novelísticos en las distintas tradiciones literarias occidentales, resaltando la naturaleza transformadora, y en última instancia, universal, de las aventuras de nuestro Ingenioso Hidalgo» (p. 321). Con este estupendo trabajo, podemos afirmar que la reivindicación no pasará desapercibida.

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO
Universidad de Oviedo

PILAT ZUZANJEWICZ, Marta (ed.).
En torno a Cervantes. Estudios sobre la época y la obra del Quijote. Homenaje al Profesor Kazimierz

Sabik. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2017, 423 pp.

Aunque conocido sobre todo por sus estudios sobre el teatro áureo, el profesor Kamizierz Sabik es también un cervantista pródigo. Ha investigado y reflexionado sobre la recepción de la obra cervantina en Polonia, acerca del teatro cervantino y ha sido miembro de la Asociación de Cervantistas desde sus orígenes. Se publicó en 2017 en Varsovia este libro donde varios especialistas celebran la trayectoria del profesor Sabik. Ordenado y presentado con inteligencia editorial por Marta Piłat Zuzaniewicz. El libro reúne estudios dedicados a Cervantes con ocasión del cuarto centenario de su muerte. Los trabajos se han desarrollado en función de cuatro grandes bloques temáticos: la cultura de la España de Cervantes, el *Quijote*, el cervantismo en el mundo hispano y anglosajón y por último, los estudios sobre el teatro, la poesía y las *Novelas ejemplares*.

En la primera parte, Andrzej Witko presenta “El arte español en tiempos de Cervantes”, en donde menciona los avances en el arte plástico y la arquitectura en un imperio muy extendido. Witko observa un panorama estético en donde la obra cervantina crece, se nutre y aprovecha un *humus* espléndido. Hay que mencionar que este trabajo y el sucesivo vienen acompañados por una serie de imágenes ilustrativas y a color. “La música española en el contexto europeo en tiempos de Cervantes” está firmado por Łukasz Szulim, que completa los cambios de la música europea en la transición del Renacimiento hacia el Barroco. Szulim señala los aportes de la época: el verticalismo acórdico, el valor expresivo y el abandono de la idea matemática musical. Tam-

bién se reseña la figura de compositores como Morales, Guerrero y Victoria en el ámbito polifónico y de Luis de Millán y Antonio de Cabezón en el instrumental.

Sobre la recepción literaria del *Quijote* en España escribe Luis Alburquerque, quien recorre los hitos de la recepción de la gran novela cervantina. Se sintetizan muy bien los trabajos de Close, Morón Arroyo o Checa, quienes sirven de apoyo bibliográfico en este trabajo. Desde las obras de carácter popular del siglo XVII, pasando por el teatro de la época o autores como Calderón, Avellaneda, Quevedo, Góngora y Contreras, Alburquerque da una mirada a las señales cervantinas en la literatura española. Y no se olvida el autor de las aproximaciones teóricas a la novela. Se hace mención a corrientes como el romanticismo, el nacionalismo o la tradición. Es un recorrido de anotaciones fundamentales sobre la recepción. Carlos Alvar es el autor del trabajo “Tradición e innovación: el *Quijote* en el cine”. Es interesante no solo la idea de adaptación y su historia, sino la introducción del mismo, que desarrolla una idea del contenido. Las versiones de Louis Viardot, Zecca-Nonguet, Morlhon y otros muchos conforman un contenido de más de 20 películas que se mencionan y donde Alvar señala los temas más sugerentes y populares. “Don Quijote como sismógrafo de la cultura ¿nuevos temblores?” es un trabajo de Magdalena Barbaruk que perfila el rol de los estudios culturales en la crítica del *Quijote*. La novela cervantina se convierte así en una herramienta que ausculta la cultura y aporta herramientas para su comprensión. El llamado quijotismo axiológico permite determinar una teoría de la cultura en la que la literatura y la filosofía se dan la mano. Wojciech Charchalis presenta la nueva traducción al polaco del *Quijote*. El tra-

ductor, quien es el autor de este estudio, expone la historia de las traducciones al polaco desde la del conde Franciszek Podoski —procedente del francés— en 1786 hasta la primera traducción del español en 1932. De esta manera, queda justificada la nueva traducción de la novela del alcalaino. “La hermana de don Quijote” es un artículo escrito por Artur Matys en donde se propone a Marcela —personaje cervantino— como la anti Dulcinea. Una narrativa realista describe a Marcela frente a la ideal funcionalización de Dulcinea. La teoría es la hermandad narrativa entre el caballero y Marcela. Elżbieta Bender escribe sobre las propuestas didácticas de diversos manuales acerca de la materia quijotesca. El *Quijote* es una lectura opcional en los programas del sistema educativo polaco. En este trabajo se describe la aproximación al *Quijote* en la escuela, las teorías críticas que suelen desarrollar los profesores y la influencia en el lenguaje y la cultura popular polaca.

La parte dedicada al *Quijote* en el mundo hispano y anglosajón empieza con un texto sobre las influencias cervantinas en la obra de Miguel de Unamuno. Katarzyna Barbara Parys ausculto las inspiraciones cervantinas en el texto *Sombras de Sueño*, donde un personaje quiere liberarse de su condición ficcional para lanzarse a la aventura de la vida real. “Rastros del *Quijote* en el *Martín Fierro*: entre héroe y holgazán” es una búsqueda de las intersecciones en donde se encuentran el poema de José Hernández y el *Quijote*. La autora de este trabajo, Agata Joanna Kornacka, sugiere que varias estructuras de la obra de Hernández provienen de la vertiente cervantina. Urszula Ługowska analiza la aproximación de Mario Vargas Llosa hacia el *Quijote* y su variación de una crítica velada hasta una

defensa que pudiera estar vinculada a su pensamiento político. “Shakespeare and Cervantes: Meanderings through Cultural Relations”, de Krystyna Kujawińska Courtney, analiza las relaciones entre estos dos grandes autores. La posibilidad de un encuentro —posible pero no realizado— ha servido de materia ficcional para varios autores. El estudio se centra en el cuento *A Meeting in Valladolid* de Anthony Burgess, que da pie a la interpretación sobre las teorías sobre la inspiración, el proceso creativo y la interculturalidad. El siguiente trabajo se titula “Postmodernist Games with Cervantes in Graham Greene’s *Monsignor Quixote*”, de Andrzej Weseliński. El novelista británico escribió esta revisión del texto cervantino en donde presenta un sacerdote manchego, descendiente de Alonso Quijano. En esta versión moderna, el protagonista tiene coche y se enfrenta con las tensiones políticas y religiosas de su tiempo. Weseliński ahonda en los recursos de Greene para actualizar y revisar un clásico literario.

El primero de los trabajos referentes a otros textos cervantinos, aborda *La Numancia* y su trasfondo político. Según Pablo de la Fuente Pablo esta tragedia arroja datos interesantes sobre la implicancia ideológica de Cervantes. “Letanías poéticas en la obra de Miguel de Cervantes”, de Marta Piłat Zuzankiewicz, continúa la senda iniciada por Aurora Egido y Patrizia Micozzi en sus pesquisas sobre la canción de Feliciano en el *Persiles*. Se sigue para este estudio el método de investigación propuesto por Witold Sadowski, que combina lo formal y el contenido. Katarzyna Płaczek aborda el problema del desdoblamiento en *El licenciado vidriero* desde el psicoanálisis freudiano y los riesgos que conllevan este tipo de interpretaciones. Ana María Gar-

cía de la Cruz Fernández es la autora del último trabajo: “El universo femenino en Cervantes”, en donde se perfilan algunos de los personajes femeninos más destacables y su presencia en la obra cervantina. Cervantes sería un autor que impulsa el empoderamiento femenino y una idea de igualdad ajena a su época.

Otro conjunto de trabajos demuestran que el libro-homenaje no tiene por qué estar reñido con la calidad académica. Más aún, apoyándose en el recorrido honrado, es capaz de presentar horizontes genuinos. En este caso, es inevitable pensar en el aporte imprescindible del profesor Sabik al hispanismo polaco y su atención a Cervantes. La inspiración científica llega, la mayoría de las veces, por el trabajo de las personas que nos preceden.

ÁNGEL PÉREZ MARTÍNEZ
Universidad del Pacífico

CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, n.º 44. Barcelona / Madrid: Círculo de Lectores / Espasa Calpe, 2016, 480 pp.

“¿Qué tema menos frecuentado que este de Cervantes poeta?”, se preguntaba Luis Cernuda bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, —y por fortuna— no han faltado estudiosos que han tratado de reparar aquella miopía intelectual que otrora menospreciara los frutos de este género tan cultivado y querido por Cervantes y que en el Seis-

cientos constituía un auténtico modelo de prestigio y lustre literario.

En 2016 se celebraba el cuarto centenario de la muerte de Miguel de Cervantes. Con tal motivo se publicaron varias ediciones de su poesía (Laura Fernández García en Penguin Clásicos o Adrián J. Sáez en Cátedra) y ese mismo año veían la luz las ediciones de las *Comedias y tragedias* y también del *Viaje del Parnaso y poesías sueltas* en la Biblioteca clásica de la Real Academia Española (BCRAE). El objetivo de la edición —señalan en el estudio los editores— es, en el caso de *Viaje del Parnaso*, “mostrar que lo que hoy leemos es la sedimentación de una tradición que arranca de la edición príncipe de 1614”, reconociendo las excelencias y errores de ediciones anteriores. Similarmente, en el caso de las poesías sueltas, proceden con la objeción de que no se trata ya solo de una sola tradición editorial sino de “treinta y cinco tradiciones editoriales distintas (salvo aquellos poemas publicados en el mismo lugar), cada una con sus particularidades propias” (331); ello no es óbice para que se valoren puntualmente en el aparato crítico los distintos testimonios conservados de cada una de las composiciones.

El volumen se estructura en partes de diversa naturaleza y extensión. Tras una breve presentación, la edición de los textos: los más de 3000 versos que conforman el *Viaje del Parnaso* más la *Adjunta al Parnaso*, publicado en 1614, y 35 poemas más, impresos y manuscritos, que el autor alcalaíno escribió a lo largo de toda su vida. Después, el exhaustivo apartado de Estudios y Anexos se vertebra en seis secciones: *Estudio*, *Aparato crítico*, *Notas complementarias*, *Bibliografía*, *Índice de ingenios mencionados en el Viaje del Parnaso*, *Índice de primeros versos* e *Índice de notas*.

En la primera parte del estudio, “Cervantes y la poesía: una visión de conjunto”, se aborda el análisis del lenguaje poético cervantino desde una perspectiva global, sin perder de vista la opinión que de él tenían sus contemporáneos a través de testimonios de su reputación como poeta, que fueron no pocas veces contradictorios. No será hasta el siglo XX cuando se produzca un verdadero intento de revalorización de la mano de poetas del 27 (Gerardo Diego, Luis Cernuda, Altolaguirre, Alberti, Aleixandre) y de señalados filólogos como Ricardo Rojas o José Manuel Blecuá. Si Cernuda defendía la lectura de los versos cervantinos “con menos telarañas en los ojos”, la nutrida bibliografía que incluye el volumen da cuenta del interés evidente que este asunto ha venido despertando en los últimos veinte años. Otra cuestión que se trata es el vínculo de la poesía cervantina con la tradición poética y genérica. Y se señala, ya al final de este apartado, que si bien han merecido notables estudios la poesía burlesca, petrarquista o romancista, caben aún nuevas aproximaciones a la poesía de tradición cancioneril y a la del epitafio (destacan los estudios de Montero Reguera), a la canción heroica y elegíaca o aún al estudio de aspectos puramente formales o lingüísticos de su quehacer poético.

A continuación, “El Viaje del Parnaso” se centra en este poema narrativo, sin duda el menos estudiado de toda la producción cervantina. Romo Feito traza un minucioso mapa que contempla la diversidad de aspectos que afectan a la totalidad de la obra: la datación, tanto del poema como de la Adjunta que lo acompaña; las principales interpretaciones que la crítica le ha dedicado; la genealogía del poema, poniéndolo en relación con otros títulos —especialmente el de Caporali— que podrían adscribirse a la tradición li-

teraria italiana de viajes alegóricos imaginarios y a la que Cervantes aplica la estética de la risa. Una vez desentrañado el contexto, se aborda el estudio del texto desde el principio mismo: las licencias, la dedicatoria, el prólogo y el soneto de “El autor a su pluma”, donde parece quedar clara la intención con que fue concebido, puesto que adelanta la crítica a la falsa adulación: un libro “para poetas y sobre poetas, que aspiraba a entretener y que debía recibirse como sátira literaria” (272). Se analiza, a continuación, la propia narración cervantina en verso: tanto desde un punto de vista externo, los ocho capítulos vehiculados por un yo que están engarzados entre sí de modos diversos; como desde el punto de vista interno: un argumento que halla muchos de sus motivos en la tradición literaria (el sueño, el viaje, el Parnaso). Hay en el estudio unas páginas dedicadas a “La imagen del yo”, esa primera persona que se identifica *ipso facto* con el autor y que conduce a la discusión sobre el carácter autobiográfico de la obra que negara Canavaggio. Pero, ¿qué rodea a ese yo?: en el *Viaje del Parnaso* se pinta un retrato del ambiente literario y poético madrileño, y de la peculiar posición cervantina ante él se ocupa el apartado “De poética y poetas”, donde se rastrean las reflexiones al respecto —también sobre la omnipresente vanagloria—. No se desatiende el análisis del lenguaje y la cuestión del género al que ha de adscribirse el poema, cuestión que no pocas veces se ha resuelto de manera vaga o imprecisa recurriendo al decir sin decir nada del “hibridismo genérico” y que se incluye con atinados argumentos en la tradición de la sátira literaria.

La tercera parte del estudio, dedicada a las poesías sueltas, se centra en aquellas composiciones, todas de muy diversa na-

turalidad, que Cervantes escribió a lo largo de su vida. Se reconoce, pues, la dificultad que supone un estudio de conjunto de tan variopinta colectánea de versos. También sobre estos poemas planean juicios poco halagüeños, pero es innegable que constituyen, a juicio de Montero Reguera, la evidencia de la activa participación de Cervantes en la vida literaria de su tiempo y son, además, pequeñas teselas que ayudan a configurar el mosaico de su peripecia vital, que no es otro que “el recorrido que la poesía española sigue en el último tercio del siglo XVI y en los inicios de la siguiente centuria” (312). Se distribuye la trayectoria cervantina en cinco grandes momentos: “Vida y muerte de Isabel de Valois (1567-1569)”; “Un poeta cautivo (1575-1580)”; “Amistades literarias y afanes cortesanos de un poeta romancista (1583-1587)”; “El laberinto andaluz (1588-1602)” y “En la corte madrileña (1610-1616): admiraciones, amistades y justas poéticas”.

No es asunto menor ni poco espinoso el de la paternidad de los textos, y Montero Reguera, que solo se ocupa de los treinta y cinco de atribución segura, dedica el cuarto apartado del estudio a una relación sistemática —orden alfabético, título, género, autor de la atribución, obra en la que fueron incluidos...— de la nada despreciable cantidad de poemas que en alguna ocasión fueron asignados a Miguel de Cervantes.

La quinta parte del estudio, “Historia de los textos”, realiza un prolijo recorrido por las distintas ediciones del *Viaje del Parnaso* y las *Poesías sueltas* a lo largo del tiempo. En el caso del *Viaje*, se advierte, “parece haber sido mayor el interés por aclarar lo referente a los innumerables poetas citados en el poema que el prestado a la fijación del texto propiamente dicho” (319). En el siglo XX se da

el verdadero punto de inflexión: señalan, como las tres primeras ediciones críticas más importantes, la tan recordada de Schevill y Bonilla, la de José Toribio Medina o la de Rodríguez Marín, pues de ellas partirán, en mayor o menor medida, las posteriores; la edición póstuma de 1983 de Herrero García en el CSIC aporta soluciones nuevas a pasajes oscuros del texto.

Caso más complejo es el de las poesías sueltas, por la heterogeneidad ya mencionada. Por ello se indica, en la nota introductoria al comienzo del aparato crítico de cada uno de los treinta y cinco poemas, su historia editorial, los testimonios manejados y, cuando procede, “las noticias de su descubrimiento e incorporación al corpus cervantino” (325). Recuerda Montero Reguera que el primer punto de referencia de los cinco proyectos de edición de las poesías sueltas a lo largo del siglo XX será la colección de Ricardo Rojas (1916), que, sin embargo, no edita algunos poemas que hoy son de atribución segura y sí incluye media docena de apócrifos. Por otra parte, se destaca una vez más el trabajo de Schevill y Bonilla de 1922, que ofrecen por primera vez el corpus que hoy conocemos de atribución segura.

Montero y Romo reservan las últimas páginas del estudio para el desarrollo de los criterios de edición, a los que se atienen cuidadosamente al abordar los textos editados, con un encomiable equilibrio entre la modernización y el respeto escrupuloso por las rimas y el ritmo del verso.

Este volumen del *Viaje del Parnaso* y *poesías sueltas* constituye un inexcusable referente de rigor filológico y editorial: no en vano cuenta con testimonios y documentos nunca antes manejados en otras ediciones de la poesía cervantina, además de atesorar el aparato crítico y la

bibliografía más completas. Su volumen de anotación y estudio es también muy superior a cualquier otra edición aparecida hasta el momento. Las notas ofrecen información de índole textual, léxica, gramatical, biográfica, histórica, bibliográfica... como es natural, esta información es más ajustada a pie de texto, mientras que de mayor calado son las notas que se ofrecen en la sección final, de manera que ambas colman las expectativas tanto del lector interesado o especializado como de aquel que pretenda una lectura más ágil.

Esta edición, ejemplar en fondo y forma, presenta y estudia la poesía cervantina con la pericia filológica que José Montero Reguera, Fernando Romo Feito y Macarena Cuiñas Gómez han venido demostrando a lo largo de sus trayectorias investigadoras y sitúan los tan queridos versos de Cervantes en su justa dimensión literaria.

CRISTINA FERRADÁS CARBALLO
Universidad de Vigo

CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Texto crítico de Laura Fernández, notas de Carlos Romero Muñoz e Ignacio García Aguilar, estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández. Madrid: RAE, 2017, XI + 876 pp.

Con la publicación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* a caballo entre diciembre de 2017 y enero de 2018, la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española culmina el anhelado proyecto de editar críticamente la obra completa de Miguel de Cervantes (1547-1616), complementada con las atribuciones más plausibles —*La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón y La tía fingida*—,

que se inició en 2012 con la salida a la luz de los *Entremeses* y que ha proseguido, al hilo más o menos de la conmemoración de sus efemérides, con la de las *Novelas ejemplares* (2013), *Don Quijote de la Mancha* (2015), las *Comedias y tragedias* (2015) y el *Viaje del Parnaso y poesías sueltas* (2016).

La edición de la novela póstuma de Cervantes se compone, como es norma en la colección, de un determinado número de secciones. A saber: una Presentación (pp. IX-XI); el texto del *Persiles*, acompañado de una sucinta anotación al pie (pp. 1-439) que no pretende sino ofrecer una información suficiente sobre los problemas de comprensión e interpretación que pueda suscitar su lectura; los Estudios y anexos (pp. 441-530), divididos en tres apartados: «La última novela de Miguel de Cervantes» (pp. 443-502), «Historia del texto (pp. 503-528)» y «Esta edición» (pp. 528-530); el Aparato crítico (pp. 531-588), en que se exhiben los fundamentos sobre los que se ha llevado a cabo la reconstrucción del texto; las Notas complementarias (pp. 589-787), que amplían notablemente la información lingüística, histórica y literaria ofrecida en las notas al pie; la Bibliografía (pp. 789-851) y el Índice de notas (853-876). En un texto tan complejo y variopinto como el del *Persiles y Sigismunda*, articulado por el viaje que, obligados por las circunstancias, emprenden los protagonistas principales; un accidentado y dilatado itinerario que se desarrolla de norte a sur —desde la isla mítica de Tule hasta Lisboa— por los gélidos mares septentrionales del continente europeo, repletos de islas, entre imaginarias y reales, de incidentes varios, de añejas profecías, costumbres y ritos y de écfasis de lugares y animales fabulosos, y de oeste a este —desde Lisboa hasta Roma— por

los polvorientos caminos meridionales de los países latinos, con sus ciudades y villas, sus ventas y mesones, sus centros de devoción y sus casas particulares y su realidad auestas; hubiera sido quizá conveniente añadir un cuerpo de anejos y apéndices que incluyera diversas informaciones, mapas, planos, rutas, lugares, ilustraciones, descripciones, etc., de forma similar a lo efectuado en otras ediciones de la Biblioteca Clásica: piénsese, por ejemplo, en el *Cantar de Mio Cid* (Alberto Montaner [ed.]. Madrid: RAE, 2011, pp. 1037-1048); la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Guillermo Serés [ed.]. Madrid: RAE, 2011, pp. 1377-1381), de Bernal Díaz del Castillo; el *Guzmán de Alfarache* (Luis Gómez Canseco [ed.]. Madrid: RAE, 2012, pp. 1447-1541), de Mateo Alemán; *Don Quijote de la Mancha* (ed. del Instituto Cervantes, dir. por Francisco Rico. Madrid: RAE, 2015, volumen complementario, pp. 945-1233) y *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco [coord.]. Madrid: RAE, 2015, volumen complementario, pp. 655-765), del propio Miguel de Cervantes; o, en los arrabales de la colección, el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Luis Gómez Canseco [ed.]. Madrid: RAE [Anejos de la BCRAE], 2014, pp. 519-590), de «Alonso Fernández de Avellaneda».

Uno de los aspectos más llamativos de los volúmenes de la Biblioteca Clásica dedicados a Cervantes, a excepción de los *Entremeses* y las *Novelas ejemplares*, lo constituye que su preparación no ha corrido a cargo de solo un investigador sino de un equipo de expertos que, al tiempo que se reparte las diferentes secciones, aporta una perspectiva múltiple —a veces dispar— sobre los textos. Con alrededor de un centenar de colaboradores, la pal-

ma, naturalmente, se la ha llevado el *Quijote*, cuyas andanzas previas sentaron, en tanto que precursoras, el precedente. En el caso de la *Historia septentrional* han intervenido Laura Fernández, que se ha responsabilizado de la edición, el Aparato crítico y la «Historia del texto»; Ignacio García Aguilar, que se encargó de las notas al pie y de la ampliación de las Notas complementarias; Carlos Romero Muñoz, que ha contribuido con el grueso de las Notas complementarias; Isabel Lozano-Renieblas, que ha llevado a cabo el estudio introductorio «La última novela de Cervantes», y Francisco Rico, que ha realizado «Esta edición» y probablemente también la Presentación y la coordinación.

En su breve intervención, el profesor Rico, además de comentar que la presente edición se atiene a los criterios del resto de volúmenes de la colección, señala la peculiaridad de que en esta ocasión la mayor parte de las Notas complementarias no se ha elaborado *ad hoc*, antes bien ha tenido el privilegio de contar con la aprobación del eximio persilista Carlos Romero Muñoz para reproducir las explicativas que dispuso tanto en su edición de 1997 como en la revisada y ricamente ampliada con apéndices de 2002, en Cátedra. «El resto de las notas complementarias, y en especial las actualizaciones bibliográficas, ha sido quehacer de Ignacio García Aguilar» (p. 530). Las del primero se señalan con las siglas [CRM]; las del segundo, con [IGA].

Aun cuando las notas y apéndices de Carlos Romero, realizados al arrimo de una tradición crítica que se remonta a la edición de 1914 de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla tanto como a su buen hacer de infatigables años de tenaz trabajo dedicados al texto, representan, en efecto, una de las más importantes apor-

taciones que se han hecho sobre el *Persiles* desde su estampación en 1617, lo cierto es que a día de hoy no solo no constituyen una novedad, habida cuenta de que las ediciones de Cátedra han gozado de una tan fabulosa difusión, que las ha erigido en las de cabecera, sino que han perdido actualidad o vigencia. Sucede que la bibliografía de la novela, así como su interpretación, ha experimentado un enriquecimiento sin precedentes en su historia —basta con echar un vistazo al último apartado del estudio introductorio de Isabel Lozano, “Lecturas en la modernidad” (pp. 487-502), para percatarse de ello—, de 2001 en adelante. Un incremento que, pese a que algunas de las notas de Romero han sido puestas al día y pese a la encomiable labor de García Aguilar, que ha tenido, entre otros aspectos dignos de ponderar, la grandeza de aprovechar en su justa proporción la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (Madrid: Alianza [*Obra completa*, 18], 1999), no se ve del todo reflejado en ellas, cuando podría coadyuvar a esclarecer, discutir o replantear numerosos lugares del texto. Así, estudios tan fundamentales por su alcance y repercusión —de entre otros que se podrían traer a colación— como los de Jean-Marc Pelorson, *El desafío del «Persiles»* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail [Anejos de *Criticón*, 16], 2003, pp. 7-93), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alicia Villar Lecumberri [ed.]. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 2004), Stanislav Zimic, *Cuentos y episodios del «Persiles»*. *De la Isla Bárbara a una apoteosis del amor humano* (Pontevedra: Mirabel, 2005), Michael Nerlich, *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes* (Jesús Munárriz [trad.]. Madrid: Hiperión,

2006), Michael Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in «Persiles»* (Toronto: Toronto University Press, 2009), Mercedes Alcalá Galán, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes* (Alcalá de Henares: CEC, 2009), Ana Luisa Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2013), Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y los retos del «Persiles»* (Salamanca: SEMYR, 2014) y Miguel Alarcos Martínez, *Virgilio y su reelaboración cervantina en el «Persiles»* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2014) y *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de la hermosura en el «Persiles»* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2014), no tienen presencia en las notas o su incidencia se nos antoja tan testimonial como insuficiente.

La edición crítica del texto a cargo de Laura Fernández —la tercera, después de las de Romero Muñoz, que realmente merece tal apelativo—, que es de una admirable pulcritud, halla su justificación tanto en el Aparato crítico como en la «Historia del texto». En el primero, tras enumerar las ediciones y las siglas usadas, se sostiene que para fijar el texto crítico se han tenido en consideración las doce ediciones antiguas habidas entre la *princeps* y la de Juan Sanz de 1719, incluidas, es decir, todas las del siglo XVII y la primera del XVIII, así como las más relevantes del XVIII al XXI; para las lecciones que evidencian correcciones en prensa, se han utilizado diez de los cerca de treinta ejemplares que se conservan de la edición príncipe, según el reciente recuento establecido en el repertorio *Iberian Books, II y III, Books published in Spain, Portugal and the New World or elsewhere in Spanish or Portuguese bet-*

ween 1601 and 1650 (Alexander S. Wilkinson y Alejandra Ulla Lorenzo [eds.], Leiden-Boston: Brill, 2016). Después de detallar los criterios seguidos en la actualización ortográfica del texto, se recoge la colación detallada y sistemática de variantes. En la «Historia del texto», Laura Fernández explica los avatares de la conversión del manuscrito de Cervantes, rematado apresuradamente por las ansias de la muerte y falta de una última lima, en un libro impreso, cuyo resultado no constituye sino la única fuente de la tradición. Repasa las cuestiones materiales y ecdóticas más significativas de la primera edición, como la división en libros y capítulos, la rotulación con números de unos capítulos y con números y epígrafes de otros —especialmente los de los dos primeros libros—, la problemática cuestión de los dos capítulos séptimos del libro II, el rubro definitivo de la novela, cuyo subtítulo, *Historia septentrional*, tiene todos los visos de no ser obra de Cervantes, y la tipografía de las erratas, unas derivadas del proceso material de producción del libro, otras imputables a lapsus autoriales. Se hace eco del formidable éxito que cosechó el *Persiles* en sus primeros años de vida, en los se reeditó en ocho ocasiones: cinco en 1617, quizá auspiciadas por el reciente óbito del autor, pues, no en vano, en ese mismo año el resto de novelas de Cervantes sumó hasta ocho publicaciones; dos en 1618 y una en 1619; a las que cabe añadir las primeras traducciones: dos al francés en 1618 y una al inglés en 1619. Un logro que se atenuaría en los años subsiguientes, por cuanto, aunque se tradujo al italiano en 1626, solo conocería hasta el final de la centuria tres ediciones más: una en 1625, otra en 1629 y la contrahecha de hacia 1670 conocida como «la del canastillo». Laura Fernández no se limita

a inscribir las ediciones, antes bien las describe y precisa su filiación conforme dependen, derivan o copian unas de otras. Lo mismo hace con las del siglo XVIII, período en el que el *Persiles* aún tuvo notoriedad, antes de caer en el olvido: seis son las ocasiones en que volvió a la publicidad de la estampa (1719, 1728, 1734, 1768, 1781 y 1799), de las cuales las de Juan Sanz, la primera, y Antonio de Sancha, la quinta, son las más importantes, al punto de que la de este último «aun hoy no ha sido superada en elegancia, gusto tipográfico, calidad del papel y esmero en todos los detalles» (p. 525), además de que, «respecto a la división en libros y capítulos, incorpora la novedad de modificar el segundo capítulo 7 del libro segundo como 8, y, en consecuencia, correr la numeración de los siguientes» (p. 526). Se hicieron igualmente nuevas traducciones al francés y al inglés así como por primera vez al alemán. Hasta la edición de Schevill y Bonilla, en 1914, en el seno de las obras completas de Cervantes, que fue el modo en que fundamentalmente se publicó el texto a lo largo del siglo XIX, el *Persiles* apenas gozó de significación individual. Tampoco es que el hispanista estadounidense y el filólogo madrileño concedieran gran valor estético-literario a la novela póstuma del autor del *Quijote*; su labor, laudable por lo demás, no consistió sino en recuperar la *princeps* como punto de partida textual, limpiarla de erratas, enmendarla y anotarla. Después, ya en la segunda mitad del siglo, vendrían, por un lado, la edición de Avalor-Arce (1969), las dos de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1994 y 1999) y las dos de Carlos Romero Muñoz (1997 y 2002), que habían sido precedidas de la publicación de su valiosísimo estudio *Para la edición crítica del «Persiles»* (Milán: Cisalpino, 1977) con el

comentario de doscientos veinticinco lugares problemáticos de la novela; y, por el otro, esmeradas traducciones a las lenguas modernas más importantes. Laura Fernández detiene su andadura en el umbral del siglo XXI, sin adentrarse en él, aun cuando han visto la luz dos ediciones más: la de Florencio Sevilla, inserta en el tomo II de las *Obras completas* (2010-2013) de Cervantes que ha preparado para el Museo Iconográfico del *Quijote* de Guanajuato (México), y la de Isaías Lerner e Isabel Lozano-Renieblas (Barcelona: Penguin, 2016).

La cuestión más polémica de la edición crítica de Laura Fernández es la renumeración de la capitulación del libro segundo, que pasa de veintiuno a veintidós, tras solventar la duplicidad del capítulo séptimo al convertir el segundo de ellos en el octavo. Se trata ciertamente de una de las extravagancias más conspicuas del texto del *Persiles* desde su publicación, que solo se ha atrevido a resolver de ese modo, como queda dicho, Antonio de Sancha en su edición de 1781, por lo que contraviene el sistema de referencias implantado en la tradición filológica por la historia editorial del texto. El problema fundamental al que nos enfrentamos, habida cuenta de la pérdida tanto del autógrafo de Cervantes como del original de imprenta copiado por un amanuense profesional, estriba en intentar determinar con rigor si los dos capítulos séptimos del libro II de la *editio princeps* constituyen un descuido y, en caso afirmativo, si es atribuible a Cervantes, a la textualidad del *Persiles*, o un fallo de composición tipográfica, su materialidad. Laura Fernández afirma, en la «Historia del texto» (pp. 506-508) y en el Aparato crítico (pp. 558-559), que se trata seguramente de «una distracción del corrector» (p. 508) «que tiene su origen en la nume-

ración incorrecta o poco clara del original de imprenta, y que pasó al impreso» (p. 559), por lo que no se puede «suponer aquí ninguna voluntad del autor sino simplemente un error material, más grave que una simple errata, pero de obligada corrección» (p. 508). Sin embargo, a nuestro modo de ver, la solución que adopta es controvertible, ya que no podemos atestiguar documentalmente que el origen de la cuestión no estuviera en el propio manuscrito de Cervantes, que no fuese él, pongamos, quien se equivocara a la hora de numerar los capítulos y pusiese, por un desliz, dos séptimos; un gazapo que luego pasaría al original de imprenta y a la composición del cuaderno K, un «cuarto de a dos», o sea: dos pliegos de a cuarto conjugados, en que figuran, resuelto tal vez por el corrector, tras la pertinente advertencia del cajista, con el expediente de añadir en el primer capítulo séptimo, el último en tirarse por figurar en la cara interna del pliego externo, «dividido en dos partes». Francisco Rico, en «Los dos capítulos séptimos del *Persiles*, libro II» (*RILCE*. 23 (1), 2007, pp. 185-194), trabajo en que se funda Laura Fernández, va un paso más allá, pues pretende demostrar que, aunque Cervantes fuera el responsable de la división en libros y en capítulos del texto del *Persiles* y quien pusiese titulillos a unos y a otros no, «es sumamente improbable que los numerara» (p. 186). Aduce, para ello, que, frente a lo que sucede en dos ocasiones en el *Quijote*, al inicio de los capítulos XXII de la primera parte y V de la segunda, en los que se menciona, respectivamente, el número cardinal del capítulo anterior y el ordinal del mismo, en el *Persiles* solo sucede tal cosa en los capítulos primero y segundo del libro II, lo cual no denota «la existencia de ninguna numeración formal, sino que sencii-

llamente responden al más elemental sentido de la sucesión y en el lugar que mejor se presta a percibirla» (pp. 186-187). A lo que añade las prisas que tenía Cervantes, en su carrera contra la muerte, por terminar su obra más querida. Concluye, por consiguiente, que «para mí resulta poco menos que cierto que los hechos ocurrieron en los términos que he expuesto y que el responsable de numerar los capítulos del *Persiles* fue el copista del “original” o, más probablemente —porque era quehacer más anejo a su oficio— el tipógrafo que lo preparó una vez entrado en el obrador de María Rodríguez de Rivalde» (p. 187). Es decir, se basa no en una evidencia documentada, sino en una conjetura, una suposición imposible de verificar por la simple razón de que no contamos ni con el manuscrito de Cervantes ni con el original de imprenta. Así la cosas, nos parece más infundado que científico, en la medida en que la filología no nos certifica cabalmente que se trate de fallos en la transmisión de lo escrito por el autor pues no sobrepasa lo hipotético, renumerar los dos capítulos séptimos del libro segundo, tanto más cuando afecta a la historia editorial del texto, la única de que disponemos, al sistema de citación de referencias instituido por la crítica y no hay certidumbre plena de que con ella se restituya «la capitulación original».

Como quiera que sea, la ardua cuestión de los dos capítulos séptimos representa solo un aspecto, llamativo por lo que comporta, pero de poca trascendencia en lo que a la comprensión global del *Persiles* se refiere, de la edición de Laura Fernández, que por lo demás es verdaderamente ejemplar, así en la fijación de un texto crítico lo más fiable posible desde una perspectiva ecdótica,

como en su disposición y organización formal.

El estudio introductorio de Isabel Lozano-Renieblas, «La última novela de Miguel de Cervantes», que tiene por objeto situar al *Persiles* en el lugar que le corresponde en la historia de la novela, en general, y en la de aventuras, en particular, entendida como «libro de entretenimiento» desde los parámetros de la época, y en el que maneja con suma solvencia su abundante bibliografía, que cita copiosamente, es no menos magistral que personal. Aun cuando los apartados primero y último de los cinco de que se compone son, en tanto en cuanto ofrecen una visión de conjunto, corales, lo cierto es que el análisis que efectúa puede ser entendido, desde el título mismo, como un epítome o un corolario de sus contribuciones anteriores.

En el primer apartado, “Sobre la composición del *Persiles*” (pp. 443-449), Lozano-Renieblas destaca la importancia mayúscula que, en la crítica de la novela, ha adquirido el estudio de las posibles fechas de redacción, al socaire de la disparidad de tono, de estilo y aun de género que se observa entre los libros I y II y los libros III y IV. En su repaso, señala que, desde su publicación en 1617 hasta la de la edición de Schevill y Bonilla de 1914, se habían considerado válidos los testimonios que Cervantes fue consignando en los preliminares de las obras que, año a año, fue estampando de 1613 en adelante. Sin embargo, a partir del pionero análisis de Schevill y Bonilla se han sucedido los trabajos de eminentes estudiosos del *Persiles*, como —entre otros— Viljo Tarkiainen, Mark Singleton, Juan Bautista Avallé-Arce, Rafael Osuna, Carlos Romero, Juan Carlos Navarro y Stephen Harrison, que han postulado una compleja, fragmentaria y dilatada compo-

sición de la novela, fundándose para ello en criterios tan dispares como la intertextualidad, la cronología interna del texto y su bizarra periodización histórica, la intratextualidad y la detentación de distintas correcciones, revisiones e interpolaciones autoriales. La falta de conclusiones definitivas, la meditada disposición estructural del *Persiles* y otros estudios, como los basados en la estadística, han propiciado, en los últimos años, una vuelta al origen, en que la novela «tiende a verse cada vez más como parte integrante [...] del Cervantes de *senectute*» (p. 449).

El segundo apartado, “Género y aventura” (pp. 449-462), se presenta, a diferencia del anterior, dividido en tres subapartados, uno en relación con el género de la novela; otro con el de la aventura, que es una historia del itinerario de la novela griega y sus derivados desde el Helenismo hasta Cervantes; y un tercero en donde se esbozan las innovaciones cervantinas. Por lo que toca al primero de ellos, ‘El género del *Persiles*’ (pp. 449-454), destaca con tino Isabel Lozano que la crítica del *Persiles* se ha aproximado al estudio de su género desde dos posturas distintas: de una parte, desde la conceptualización genológica moderna, y de otra, desde el debate teórico del género en el momento de su escritura. La primera de ellas ha, pues, adscrito el *Persiles*, desde los presupuestos de nuestra época, al género de la novela de aventuras, y más concretamente a la que proviene de la novela de la Antigüedad consagrada por Heliodoro. En este caso, parte del debate se ha centrado en el concepto totalizador del género, que fluctúa desde el sintagma «novela bizantina» al de «novela griega de amor y aventuras», pasando por «novela grecobizantina», «novela de aventuras» a secas, «novela de aventuras

peregrinas» o «narraciones de peregrinaje», así como una suerte de género híbrido entre *romance*, para los dos primeros libros, y «novela de peregrinaje», para los dos últimos. Esta es la postura que defienden Menéndez y Pelayo, Schevill, Carilla, Teijeiro Fuentes, González Rovira, Avalor-Arce, Alarcos Martínez, Sacchetti o Martín Morán. La segunda, más apegada al marco del debate teórico que tuvo lugar a propósito la novela en el Renacimiento, en el cual se discrepaba, como se echó nítidamente de ver en la polémica en torno al *Orlando furioso*, entre la concepción del *romanzo* o de la novela como un género flamante y su desviación o extensión de la épica canónica. En tal discusión, la *Historia etiópica* de Heliodoro desempeñó un papel cardinal al ser entendida, principalmente por el Tasso y El Pinciano, como una modalidad de la épica heroica, solo que amorosa y en prosa; y no otro sería el género del *Persiles*, como han defendido, desde diversas posiciones hermenéuticas, Cesare de Lollis, Atkinson, Stegmann, Canavaggio, Riley, Forcione, O’Neil, Armstrong-Roche, Mercedes Blanco o Lía Schwartz. En estrecha relación con esta segunda posición, en los últimos años ha ganado adeptos la concepción del *Persiles* como libro de entretenimiento, singularmente al calor del viraje que experimenta a partir, aproximadamente, de 1600 el concepto de «ocio». Y es que, frente a la comprensión renacentista del ocio como contrario del negocio, el siglo XVII ensancha su campo semántico, además del de descanso, al del placer. Así, «el *Persiles*, junto con otras obras del momento, se inscribe en este contexto que reivindica el placer de la lectura como entretenimiento, presentándole al lector un haz de casos novedosos y atractivos cuyo propósito central era provocar

admiración» (pp. 453-454). Los paladines de esta concepción genológica son Lozano-Renieblas, Williamsen, Agustín Redondo o Christine Marguet. En el segundo subapartado, ‘El renacer del género de la aventura’ (454-458), Isabel Lozano realiza un excelente recorrido histórico de la novela de aventuras desde el Helenismo hasta Cervantes, comentando su recepción y evolución tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Subraya que, frente a la épica clásica así como frente a los otros géneros novelísticos renacentistas —la novela de caballerías, la novela pastoril y la novela picaresca—, en que la heroificación del héroe se fundamenta, bien en los valores del linaje, bien en la relación que establece con un mundo concebido como sustituto del linaje, «en la novela de aventuras, en cambio, el mundo que rodea al héroe es, por naturaleza, inestable, porque los vínculos que le cabe establecer con su entorno inmediato son demasiado frágiles [...]». Esta débil relación con el entorno le aporta al héroe su mayor singularidad, porque le va a permitir desarrollar un aspecto que difícilmente puede darse en las otras modalidades de héroe: su independencia respecto del mundo por el que transita» (p. 457). En el tercer subapartado, ‘Imitación e innovación’ (pp. 458-462), Lozano-Renieblas comenta las variaciones más significativas que Cervantes introduce en el género. Las cuales atienden al espacio, en que se conjuga el ignoto con el familiar, poniendo a prueba los límites de la aventura; al tiempo, que, al estar asociado al espacio, tiende a debilitar la casualidad a la par que pierde su elasticidad característica; y al proceso de heroificación de los personajes, que los aleja de los héroes y las heroínas clásicas tanto como los aproxima a los personajes de la novela moderna de condición humana

al ponerlos a prueba frente a los demás, especialmente en el caso de Periandro, en concreto en la recepción múltiple de su relato analéptico, e insertar la duda en su personalidad, sobre todo en el de Auristela.

El tercer apartado, “Espacios y tiempos” (pp. 462-471), consta de cuatro subapartados, de los que el primero oficia como una suerte de síntesis del estudio del espacio de la novela y de los diversos enfoques e interpretaciones de la crítica del texto. En el subapartado rotulado ‘Espacios’ (pp. 464-466), Lozano-Renieblas da cuenta de la vasta geografía que comprende la novela y de las implicaciones que comporta, en singular por la tensión que se genera entre el mundo ajeno del Septentrión y el conocido del Mediodía europeos. Indica que el laberinto de enclaves del *Persiles* se reparte entre los cuatro puntos cardinales del Atlántico Norte y la línea de oeste a este que enlaza Lisboa con Roma. Arguye que, mientras que en el norte predomina el exotismo, en el sur prevalece un tipismo que pone de manifiesto, aparándose en Armstrong-Roche, «el extrañamiento de lo propio ante la mirada curiosa del viajero» (p. 464). Es así como «la novela cervantina exhibe una antología espacial, donde se aúnan el espacio desconocido de la novela helenística que remite a una topografía real (Noruega, Dinamarca); el irreal de la novela de la época bizantina (la Isla Bárbara, la isla del rey Policarpo); el fantástico de las novelas bizantinas medievales (la isla paradisiaca del capítulo XV del segundo libro) y el espacio conocido de las novelas de aventuras del Renacimiento (España o Italia)» (p. 465); aunque que quizá el mayor acierto espacial de Cervantes no estribara sino en haber rescatado la novela de aventuras del Mediterráneo. En el subapartado cen-

trado en los ‘Tiempos’ (pp. 466-468), Isabel Lozano estipula que el tiempo de la acción dura aproximadamente dos años desde que los protagonistas salen de Tule y arriban a Roma, repartidos equitativamente en un año en tiempo presente, desde el comienzo *in medias res* de la trama en la Isla Bárbara hasta su conclusión en Roma, y en otro más que comprende la narración retrospectiva ofrecida, de forma fragmentaria, por varios personajes, desde que salen de Tule hasta que se topan casualmente en la Isla Bárbara. Harina de otro costal es fijar el tiempo histórico en que se desarrolla la acción, habida cuenta de que las referencias cronológicas de la novela abrazan los reinados de Carlos V, Felipe II y Felipe III y de que no hay una correspondencia articulada entre la narración principal y las distintas secuencias interpoladas. Ello comporta que todos los intentos de ordenar históricamente la cronología externa del *Persiles* estén condenados al fracaso, como así ha sido, tanto más en una época en que aún no se ha elaborado el concepto de tiempo histórico. El epígrafe del cuarto subapartado, ‘Del tiempo de la aventura al tiempo de la espera’ (468-471), cifra perfectamente el contenido que desarrolla, el cual constituye una marca de la casa, una las aportaciones más relevantes de Isabel Lozano desde su *Cervantes y el mundo del «Persiles»*. Frente a la ausencia de una dimensión durativa real del tiempo, cuyo paso no hace mella en la biografía de los personajes, en la acción de la novela de aventuras griega, el esquema temporal del *Persiles*, en que la acción ya no se ubica en la abstracción del tiempo sino que se impregna de lo histórico, permite la construcción de personajes que aprendan y evolucionen en el continuo roce con el mundo, que adquieran experiencia

de los hechos, aunque sea todavía de forma tímida o atenuada. De modo que sus vivencias, preñadas de dudas y esperas —como lo ilustran las estancias de los personajes en la isla del rey Policarpo, en el libro II, y en Roma, en el IV—, consienten la conformación de un tiempo psicológico, «un perfil interior que los individualiza como seres de ficción». «Las dudas que Cervantes siembra en ellos los humanizan, y las largas esperas o los deseos insatisfechos dejan a la intemperie los recovecos de su conciencia» (p. 471).

El cuarto apartado, “Discurso y narración” (pp. 471-487), que se conforma de dos subapartados, comienza, como el anterior, con una breve introducción, en que se subraya la característica tan peculiar cuanto problemática de la índole del discurso del *Persiles*. Y es que, a causa de la proliferación de las narraciones orales y de la inserción de géneros didácticos, el género de la novela se resiente considerablemente, al punto de que puede decirse que «la historia de Periandro y Auristela se convierte casi en anecdótica» (p. 471). En el primer subapartado, ‘Reacentuación de las técnicas de la novela helenística’, Lozano-Renieblas, siempre apoyada en la bibliografía más granada al respecto, comenta los aspectos fundamentales de la trama del *Persiles*, las cuatro estrategias retórico-compositivas más significativas que pone en juego el autor en la disposición de la historia en emulación y rectificación de la novela griega de amor y aventuras. A saber: el empleo del artificio griego del *ordo artificialis*, que comporta que, mientras que una parte de la historia se desarrolla en el presente narrativo, la otra se actualice mediante narraciones retrospectivas; la intercalación de secuencias narrativas laterales sobre la fábula, que hace las veces

de soporte estructural, la cual, en el *Persiles*, se precipita hasta tensar al máximo los límites de la cohesión interna; el uso de anticipaciones y retrospectivas, de prolepsis y analepsis sobre la historia, que en el caso del *Persiles* incide poderosamente en el misterio que esconden los protagonistas a propósito de su identidad y de los motivos por los que viajan por tan dilatado espacio geográfico; el empleo sistemático de la éfrasis, que afecta a la descripción de ciudades (Lisboa), de animales exóticos (el barnacla, el naufrago), de costumbres (*ius primae noctis*), de espectáculos (los juegos deportivos de la isla del rey Policarpo, las embarcaciones que corren al palio en la isla de los pescadores), de personas (Rosaura, Clotaldo, la falsa peregrina, Soldino), de cuevas (las de Antonio y Soldino), de hospedajes (el mesón de Golandia, la posada de Luca), de sueños (el de Periandro), de cuadros y obras de arte (los retratos de Auristela, el cuadro de las aventuras de los dos primeros libros, la lonja de Hipólita), así como de monasterios (el de Guadalupe). El segundo subapartado, 'Innovaciones discursivas: los géneros didácticos' (pp. 484-487), atiende a la novedosa intercalación de géneros orales didácticos y sapienciales, cuyo propósito es orientar el discurso hacia el polemismo y la réplica. Entre los cuales, Isabel Lozano destaca los que los retóricos menores denominaron *chria*, una variedad de modalidades entre las que se cuentan la sentencia, el refrán o el aforismo. En tal sentido, el ejemplo paradigmático lo constituye el encuentro de los romeros con el «curioso peregrino», pariente del Primo del segundo *Quijote*, que está compilando una *Flor de aforismos peregrinos* (IV, I). Otro tipo que Cervantes emplea en el *Persiles* es la adivinanza o el acertijo, como la que a bocajarro expone la

zagala valenciana al grupo (III, XII), que contesta Periandro. Otro grupo genérico que comparece en la novela, de gusto cortesano, es el de los cuentecillos tradicionales, consejas, anécdotas o motes. «No se agotan —dice Isabel Lozano— en la muestra que acabamos de exponer los géneros orales [...]. Epigramas, predicciones, profecías, géneros epistolares, algunos de ellos burlescos, debates o géneros dramáticos completarían una larga nómina» (p. 487).

En el último apartado, 'Lecturas en la Modernidad' (pp. 487-502), Lozano-Reñieblas realiza una estupenda síntesis de la recepción del *Persiles* desde su publicación hasta la edición que prologa. Sostiene que hay un antes y un después en la crítica con el estudio a propósito del estado de la cuestión que esbozó Rudolph Schevill en tres artículos que precedieron a su edición junto con Bonilla, por cuanto la reorientó en dos direcciones distintas aunque complementarias, en la medida en que constituyen el anverso y el reverso de la concepción del *Persiles* como una novela seria: la corriente realista o historicista y la corriente alegórica, ortodoxa o contrarreformista. Y otro mucho más importante que arranca más o menos en los años noventa del siglo pasado, la crítica de la posmodernidad, que «ha abierto la puerta a una renovación temática que acoge un acercamiento plural al *Persiles*, lo que confirma no solo su vitalidad sino también su confluencia con la agenda contemporánea» (p. 496).

No deja de ser curioso que en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de la Biblioteca Clásica de la RAE, sobre la base de una límpida edición crítica, aunque con algún punto discutible, convivan, entre sus Notas complementarias y su estudio introductorio, las dos grandes corrientes críticas de la novela de los si-

glos XX y XXI, la lectura ideológica conservadora y la posmoderna, que entiende el texto como un libro de entretenimiento, representadas por dos de sus máximos exponentes, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas. Ojalá sirva todo ello para que se lea sin prejuicios y pueda verse «por fin el *Persiles* como la obra maestra que quiso su autor» (p. 502).

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Jaén

ALVAREZ ROBLIN David y Olivier BIAGGINI. *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XVIII a XVII*. Madrid: Casa de Velázquez, 2017, 289 pp.

Conocemos las obras clásicas, aunque mucho menos sus continuaciones: las otras *Celestinas*, los otros *Lazarillos*, las otras *Dianas*, los otros *Guzmanes* y aun el otro *Quijote*. Y, sin embargo, guardan estrechos vínculos entre sí. Si hasta hoy día poca fue la atención que recibieron las continuaciones literarias, aunque sea materia rica, plural y harto problemática, quizás se encuentre la explicación en la falta de «teoría panorámica», como lo recuerda W. Hinrichs al abrir los estudios de este libro. Este fue el primero en subrayar el fuerte interés de la secuela, en *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain* y, después de sentar las bases teóricas de la continuación en su contribución inaugural, demuestra la importancia capital de este estudio en la historia de la literatura hispana, confiándonos hasta qué punto las esperanzas suscitadas por este volumen son grandes. Así, con la intención de

sistematizar el paisaje fecundo de la secuela nació este valioso libro, cuyos estudios han sido reunidos por David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini. La reflexión propuesta se organiza en tres partes que siguen una dinámica diacrónica, desde la Edad Media, que dio a luz la continuación, hasta el Siglo de Oro, período en que llega a su cénit.

La primera reúne cuatro estudios dedicados a una obra que merece una especial consideración, la *Celestina*. Lo menos que se puede decir es que la inercia celestinesca se revela prolífica. Sus variantes, así como sus diferentes autores, la inscriben perfectamente en el proceso literario de continuación. Enfocándose en la entrada de Fernando de Rojas en el texto salmantino y la continuación del mismo, Carlos Heusch pone de relieve, mediante un agudo análisis lingüístico y estilístico, la voluntad de Rojas de continuar la obra de manera coherente, aunque en su propio estilo. Por su parte, Sophie Hirel examina el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* mediante el estudio de ambos prólogos y de la materia intercalada del *Tratado de Centurio*. De este modo, centrándose en el paralelismo entre los personajes de Centurio y Celestina y en la farsa del *Tratado*, nos ofrece una reflexión sobre el valor estético y creativo que engendra el acto de continuar una obra: duplicidad, juegos de máscaras y disimulación. En su contribución, Consolación Baranda se interesa por continuaciones cómicas, como la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas. Si ambas llegan a un mismo final feliz, diametralmente opuesto a la obra de Rojas, las sendas que siguen para alcanzarlo son bien distintas. La cuestión de la imitación se resuelve en la primera, por refundición y añadidura de persona-

jes, y en la segunda, por invención de nuevas peripecias que atañen, sobre todo, al entretenimiento. Cerrando el ciclo de estudios celestinescos, Pierre Civil llama nuestra atención sobre la iconografía de la *Celestina* cuando interpreta los grabados añadidos al texto así como su disposición. Sea por razones económicas o comerciales, subraya que, en las continuaciones, los impresores se valieron de los mismos grafismos y de la misma composición espacial: la *Comedia y Tragicomedia* de Rojas constituye por lo tanto un verdadero modelo para el conjunto de las obras celestinescas, que llegan a conformar una auténtica unidad visual.

La segunda sección propone examinar los ciclos caballerescos y pastoriles, cuyas obras no carecieron de dinamismo a la hora de regenerarse. Marta Lacombas nos invita primero a reflexionar sobre los varios significados del verbo «continuar». Valiéndose de la obra del *Cid*, y más precisamente del episodio de su muerte, demuestra que la mayor diferencia entre estas nociones atañe a lo referencial y a la intención: el *Poema de Almería*, la *Historia Roderici* y el *Cantar de Mio Cid* no son continuaciones, pues se trata de relatos sacados de la realidad y escritos para la perduración del héroe en el tiempo. Sin embargo, la *Crónica de Castilla* despliega una poética continuadora, donde se percibe la consciencia de materializar una nueva obra. Por su parte, Rafael Ramos analiza un amplio abanico de relatos caballerescos y las «reelaboraciones» que formaron extensos ciclos caballerescos. Efectivamente, muestra con eficacia que, en principio, las obras caballerescas no incitaban a la continuación, pero acabaron por ser genealógicamente continuadas hasta que dicho proceso casi se convirtiera en norma para el género.

Siguiendo semejante hilo, Emilio Sales Dasí se centra en las continuaciones de Feliciano de Silva, el cual se valió en principio de la *imitatio* para luego alejarse de ella. Por sus iniciativas creativas, consiguió escribir obras propias, ricas de intertextualidades, siendo de este modo mucho más que un mero continuador. En el último trabajo de esta sección, Cristina Castillo Martínez se centra en las continuaciones pastoriles para evidenciar que, aunque cada uno de los autores explora nuevas pistas ficcionales bajo diferentes perspectivas, fueron conscientes de que sus obras no serían por completo originales. Por ello se presentan, desde sus propios títulos, como herederas de la *Diana*.

La última parte de este libro se dedica al estudio del *Lazarillo*, del *Guzmán* y del *Quijote*, cuyas continuaciones alógrafas proponen un grado de creación aún más notable. Hano Ehrlicher invita primero a reflexionar sobre el fenómeno de la filiación biológica entre obras pertenecientes a un mismo género literario y se interesa en particular por la picaresca. En efecto, centrándose en las obras características del género, el *Lazarillo* y el *Guzmán*, y en sus continuaciones respectivas, subraya el vínculo entre la polisemia del texto original y las múltiples y variadas «continuabilidades» propuestas. En las páginas siguientes, Philippe Rabaté propone estudiar específicamente las continuaciones del *Lazarillo*. Empezando por subrayar los elementos de la obra original que pudieron despertar algún aliento continuador en otros escritores, analiza luego las propuestas de los continuadores. Y así, mientras que la segunda parte anónima establece una base que consiste en reconocer los rasgos de Lázaro de la obra original para luego desarrollar el personaje y sus nuevas aventuras con su propia poética, la obra de Juan de Luna se aleja

tanto del original como del texto de 1555, emprendiendo un relato poco picaresco, heterodoxo y haciendo de Lázaro un cuerpo degradado y doliente. En la contribución siguiente, David Álvarez Roblin decide centrarse en las continuaciones del *Guzmán* y del *Quijote* por Mateo Luján de Sayavedra y Alonso Fernández de Avellaneda. No se interesa por la identidad de sus autores o por una supuesta ilegitimidad de sus obras, sino por los proyectos de escritura de ambos novelistas. En efecto, cotejando las dos continuaciones, trata de demostrar que existe una práctica de escritura continuadora común, poniendo de relieve la capacidad creadora de ambos novelistas. En el último trabajo, David González Ramírez propone un examen de la *Tercera parte del Guzmán de Alfarache* de 1650, obra sorprendente por el rumbo que marca su autor. En efecto, las andanzas características de la novela picaresca se convierten en un peregrinaje hasta la ciudad de Santiago, siguiendo los pasos del apóstol. De este modo, demuestra cómo un continuador puede a la vez inspirarse en su modelo y trazar nuevas sendas creativas, alejándose tanto del modelo como del género al que pertenece.

Nadine Ly cierra finalmente el volumen proponiendo una excelente síntesis de todas las cuestiones que plantearon los investigadores a la hora de examinar sus variadas continuaciones, así como de las confluencias y articulaciones de sus reflexiones comunes. Sugiere de este modo que los estudios críticos sobre el potencial creativo y estructurador de la secuela en la historia literaria exigen, a su vez, sus continuaciones.

Superando toda cuestión de legitimidad, este conjunto de trabajos considera la continuación bajo sus aspectos más problemáticos y su contribución es, sin

duda alguna, considerable. *La escritura inacabada* constituye una primera tentativa de sistematización de la práctica continuadora desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro, pero, a su vez, pone en evidencia la existencia de gérmenes continuadores en las obras originales, gérmenes que constituyen el código genético de las continuaciones para el desarrollo de una verdadera poética de la secuela. Después de la publicación de este libro imprescindible, nos parece imposible proyectar el estudio o la interpretación de una obra continuadora de este período sin previamente tener en cuenta que esta no es un caso aislado, sino que se inscribe en una verdadera práctica de escritura creativa.

AUDE PLOZNER
Université Lyon 2

GÓMEZ CANSECO, Luis. *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*. Huelva: Universidad de Huelva, 2017, 604 pp.

Luis Gómez Canseco ha escrito una biografía definitiva sobre el arzobispo don Bernardo Sandoval y Rojas (1546-1618), que es mucho más que una biografía, es una recopilación de todos los datos que tenemos sobre tan ilustre personaje, tío del duque de Lerma y protector de Cervantes, como se titulaba otra biografía anterior dedicada al mismo personaje por parte de Rafael Láinez Alcalá: *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes* (Salamanca: Anaya, 1958). La de Gómez Canseco la supera con mucho, porque añade un conjunto de noticias y textos editados relativos al prelado, en buena parte desconocidos y

que se deben a su buen hacer investigador.

El libro se estructura en una serie de apartados, que empiezan con una cronología del prelado, para luego delinear la biografía propiamente dicha del arzobispo y pasar después al tratamiento literario que se hace de su persona en el *Sagrario de Toledo* (1616), del maestro José Valdivielso, delicado lírico religioso y amigo de Lope y Cervantes, que fue importante criado al servicio de Sandoval y Rojas. Posteriormente, se analizan algunas ideas que se manifestaron en obras literarias (en su más amplio sentido) escritas “en torno a don Bernardo” por los más diferentes escritores como el gran humanista Pedro de Valencia. Se pasa después a analizar la obra del arzobispo: sus versos, sermones, cartas, apotegmas y sentencias que se le atribuyen, e importantes escritos admonitorios a sus sobrinos, el poderoso duque de Lerma o el no menos importante Gonzalo Chacón, marqués de Casarrubios.

Se editan más adelante, con el exquisito cuidado filológico a que nos tiene acostumbrados Gómez Canseco, todos y cada uno de estos textos, incluyendo también otros documentos como testamentos, codicilos, constituciones sinodales (en Pamplona y Toledo) y el importante texto *Constituciones y estatutos... para las religiosas del monasterio de San Bernardo*. Termina la obra con dos apéndices que son otras tantas vidas del prelado en las obras *Teatro eclesiástico*, de Gil González Dávila y *Primacía de la santa Iglesia de Toledo* (1645), de Diego de Castejón y Fonseca. Unas ilustraciones y una nutrida bibliografía cierran estas imponentes 600 páginas.

Es un acierto dedicar un estudio y edición a un personaje histórico de ese calado, que tanto tuvo que ver con escri-

tores de la talla de Cervantes o Lope de Vega, pero también con otros como Góngora (protagonista del certamen literario celebrado en Toledo en 1616, promovido por el propio arzobispo), o los citados Valvidielso o Pedro de Valencia. Como es sabido, el autor del *Quijote* alude a las mercedes que debe al prelado y el Fénix pone en verso en sus *Rimas sacras* un sermón que le escuchó, como si fuera un memorión más de los que saqueaban su propio teatro. En torno a Sandoval gravitaban buen número de astros mayores y menores, de forma que se le puede considerar un dinamizador de la cultura de su tiempo, un tiempo que es el mejor de toda nuestra historia literaria. Por si fuera poco, fue también pariente de otros mecenas, como el conde de Mora, protector de Baltasar de Medinilla, y gran admirador de Lope. Tanto en sus posesiones como en el propio cigarral del arzobispo (el de Buenavista, que cita Tirso en sus *Cigarrales de Toledo*) tenían lugar academias literarias que reunían con frecuencia a escritores como Lope, el propio Medinilla, el maestro salmantino Baltasar de Céspedes o el que sería cronista real, Tomás Tamayo de Vargas.

No puede haber mejor plantel de escritores en el mejor momento de la cultura española (desde 1599 en que se le nombra arzobispo de Toledo hasta 1618, en que muere), de forma que su figura se convierte en un revulsivo para todos los que buscan su apoyo. Es impresionante la lista de obras, literarias o no, que solicitan su amparo (como se puede leer en la cronología que antecede al estudio), entre ellas el *Marcos de Obregón* (1618), del maestro Vicente Espinel, donde hace aparecer al arzobispo. Pero no solo eso, también asiste a varias representaciones de comedias y autos, uno de los más curiosos el titulado *El labrador de la Mancha*,

de Lope, estrenado en 1615 delante del prelado, justamente en el mismo año en que aparece la segunda parte de la obra que Cervantes quería titular *El hidalgo de la Mancha*. Da la impresión de que Lope, que alaba al prelado en diferentes poemas de sus *Rimas sacras* (1614) y que incluso pone en verso un sermón, quiere combatir la privanza con el arzobispo que tienen sus enemigos, como el citado Cervantes o el no menos odiado por él, Góngora en la justa literaria toledana de 1616, donde los cultos desplazaron a los partidarios del Fénix. He defendido en otro lugar, y de ello se hace eco el autor de este libro, que su comedia *El capellán de la Virgen* se compuso (no sé si se estrenó) para contrarrestar la importancia de los poetas culteranos precisamente en las fiestas de la traslación de la Virgen del Sagrario a su nueva capilla el año 1616.

Para demostrar que no solo de Filología se nutren estas páginas, dedica su autor un apartado (“Este que veis aquí”) a los retratos del arzobispo, que fue pintado por varios artistas, entre los que destaca Luis Tristán, discípulo del Greco. Curiosamente, algunos estudiosos (por ejemplo, Brown y Carr) creyeron identificar a Sandoval y Rojas en el retrato que hizo el cretense al cardenal Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla; pero creo que acierta una vez más el profesor Canseco al sumarse a la corriente general en la identificación de la figura del retratado y no tener este cuadro como retrato de su biografiado.

En el apartado del debe, creo que la obra se habría enriquecido también con la consideración de los odios que la figura del arzobispo despertó entre algunos miembros del cabildo catedralicio toledano, que se le enfrentaron y procuraron dificultar su gestión. Es el caso del importante clérigo Pedro Salazar de Mendo-

za, al que algunos conocidos califican de “Judas” para con el arzobispo. Este personaje, autor de buen número de obras históricas, fue enemigo también de otros ingenios como Lope, y favorecedor de artistas como el Greco. Escribía yo en un trabajo titulado “Entre Cervantes y Lope” que,

en un “memorial de testigos sospechosos” que se conserva en el Archivo Histórico Nacional para un expediente de pruebas de don Juan Chacón de Figueroa para caballero de Santiago, se dice lo siguiente: “Tengo por sospechosos al doctor Salazar de Mendoza, entre otras razones por haberme dicho el doctor Corral, comisario del santo Oficio, que me guardase del doctor Salazar de Mendoza, porque era mal hombre y mala bestia. (Laínez Alcalá) Lo justifica el testigo por señalar que, siendo hechura como era del cardenal Sandoval y Rojas, era el mayor enemigo que tenía en su cabildo”. Y termina diciendo que “es un Judas.” Esa era la realidad para algunos, por fuerte que suenen las palabras³.

Trata muy adecuadamente el libro la corte de intelectuales alrededor del mecenazgo y llama la atención el cuidado con que se estudia a humanistas de la talla de Pedro de Valencia, asesor y amigo del arzobispo desde su llegada a la corte en 1607 (p. 132). A Sandoval y Rojas le tocó enfrentarse al enojoso asunto de los libros plúmbeos del Sacromonte granadino, superchería que había estallado algunos años antes, pero que estaba en su época

3. “Entre Cervantes y Lope: Toledo hacia 1604”, en *eHumanista*, 2012. Accesible en: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/17%20madronal.pdf>.

de apogeo durante el mandato del cardenal. Sin embargo, convendría atender a las no menos falsas y mucho más cercanas por razones geográficas, falsificaciones del jesuita toledano Jerónimo Román de la Higuera, que también había creído descubrir nuevos santos para reforzar la primacía de Toledo (como por ejemplo, san Tirso en 1597) y, sobre todo, había surtido los anaqueles de todas las bibliotecas con sus falsos cronicones. Higuera muere en 1611 y a buen seguro que no tuvo la simpatía del arzobispo, como no tuvo tampoco la de otros intelectuales del entorno (el citado Salazar de Mendoza, Tomás Tamayo de Vargas, etc.) que no creyeron algunas de sus falsedades, a pesar de que sus cronicones fueron admitidos por la mayor parte de los intelectuales.

La bibliografía es completísima; por añadir mínimamente alguna cosa, podría haberse citado al profesor norteamericano Richard L. Kagan, experto en la obra del Greco y estudioso del período que nos ocupa, por ejemplo en su trabajo “La Toledo del Greco”, en el precioso libro, resultado de una exposición, *El Greco de Toledo* (Madrid: Alianza Editorial, 1982), donde se ocupa del ambiente intelectual toledano y del prelado. Por poner también algún reparo de otro tipo, señalaré que el libro tiene muy pocas erratas; pero es curiosa la repetición de una frase completa en las páginas 71 y 79, desarrollada en la segunda de ellas y que cierra capítulo en la primera. Sin duda, los duendes de la informática tendrán la culpa.

Pero estos mínimos lunares no hacen sino destacar aún más la importancia y la belleza, incluso material, del libro que reseñamos, generoso en sus márgenes y en el tipo de letra, lo que facilita una lectura placentera y sugerente, cuidadosa hasta el extremo (tanto en sus notas como

en el registro de variantes de los textos que se editan) y que viene a llenar un hueco en nuestra bibliografía. Ojalá sirva de ejemplo a otras vidas ilustres que siguen esperando su ocasión, acaso en esta Biblioteca Biográfica del Renacimiento español, que ha visto ya cinco volúmenes publicados, entre los que el que reseñamos ocupa el número 3, dedicados a otros personajes como Nebrija, el dramaturgo Godínez o el Brocense.

Bienvenida, pues, esta necesaria puesta al día de la vida y escritos de uno de los más importantes protectores de Cervantes, cuyas palabras en el prólogo del segundo *Quijote* me sirven para cerrar estas líneas:

Vívame la suma caridad del ilustrísimo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, y si quiera no haya empressas en el mundo y si quiera se impriman contra mí más libros que tienen las coplas de Mingo Revulgo (*Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, I, p. 677).

ABRAHAM MADROÑAL
Director Anales Cervantinos

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.). *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española: Congreso extraordinario de la AITENSO 2016*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, 390 pp.

El año 2016 fue un gran año de celebraciones para todos los amantes de la literatura cervantina y de la figura de su autor. El IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes fue la mejor excusa, en este caso, para reunir en el mes de

noviembre en la ciudad de Toledo a muchos de los investigadores afanados en dar a conocer una faceta de la creación del escritor alcalaíno que no siempre ha gozado de tan buena consideración como la que detenta actualmente: su labor dramática. La Asociación Internacional de Teatro Novohispano y de los Siglos de Oro, la Universidad de Castilla-La Mancha y el Teatro Rojas auspiciaron el encuentro de estos estudiosos en el marco incomparable de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, sita en pleno casco histórico de la capital castellanomanchega, y, como resultado de este congreso tenemos estas actas selectas, que recogen los textos de las cuatro conferencias plenarias, veinticuatro comunicaciones (de las treinta y siete presentadas) y la crónica de un coloquio que reunió a importantes personalidades de la escena teatral española, trabajos, todos ellos, perfectamente unificados y cuidados por la mano editora de Rafael González Cañal y Almudena García González.

El volumen se divide en dos grandes apartados que separan los textos de las cuatro conferencias plenarias (más extensos) de los del resto de artículos correspondientes a las comunicaciones presentadas en el congreso. Aurelio González, Gómez Canseco, Rosa Navarro y Javier Huerta fueron los encargados de dictar estas conferencias inaugurales que se dirigieron, en el caso de los tres primeros, a dirimir cuestiones en torno a elementos sustanciales dentro del mundo dramático de las comedias de Cervantes y, en el caso de Huerta, a rastrear los más interesantes productos escenográficos originados por la *Numancia*, la gran tragedia del corpus cervantino.

La configuración de los personajes masculinos en las ocho comedias de Cervantes es el eje en torno al cual diserta

Aurelio González. Esta configuración no se reduce únicamente a la información que se nos proporciona en las explícitas acotaciones, sino que el estudioso da una clara y extensa muestra de cómo los perfiles de dichos personajes se delinean también gracias a sus palabras, a lo que otros dicen de ellos y a sus propias acciones. Así lo demuestra con ejemplos como el de Buitago, gracioso hambriento en *El gallardo español*; los personajes masculinos de *La casa de los celos...*, cuya caracterización se completa con ayuda de la acción del espacio escénico; los calificativos peyorativos que materializan la rivalidad ideológica de cristianos, judíos y musulmanes en las comedias de cautivos *Los tratos* y *Los baños de Argel*; el caleidoscópico carácter rufanesco de Lugo en *El rufián dichoso* aderezado con la vestimenta, los más diversos utensilios de atrezzo y ciertas canciones que acompañan la acción; la mezcla de pícaro, gracioso y bufón de Mariscal en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*; etc.

Gómez Canseco, en un artículo muy bien documentado bibliográfica y teatralmente, delimita su marco de acción al análisis de los mecanismos de los que se sirvió Cervantes para poner sobre las tablas los conflictos dramáticos derivados del matrimonio (raptos, conciertos, amores imposibles...), que son muchos y muy variados en su dramaturgia. Para ello, organiza el texto en torno a tres polos temáticos que circundan la realidad del matrimonio en escena: cómo se presenta el matrimonio en la acción dramática, los juegos de identidad que fundamentan las relaciones matrimoniales y la materialización de la ceremonia nupcial en el escenario. Además de los interesantes ejemplos que muestran enfrentamientos derivados de amores imposibles (como en las comedias de cautivos) y los juegos

que utilizan los amantes para alcanzar sus objetivos amorosos (como en *El gallardo español* o *El laberinto de amor*), llaman la atención las conclusiones derivadas del tercer eje temático anunciado, pues a pesar del interés del alcalaíno por el tema del matrimonio, nunca presenta en escena su celebración, relegando su aparición al anuncio de las bodas o, en casos como el de *Pedro de Urdemalas*, a la celebración festiva de él sin que se vea en escena la ceremonia nupcial.

Rosa Navarro se adentra en uno de los temas que más atraen a aquellos que se acercan al teatro de Cervantes y su éxito (o falta de él) en los corrales: los elementos transgresores que lo pueblan y que, paradójicamente, le hicieron no llegar a ganarse el aplauso del público contemporáneo, a pesar de que hoy en día se considera la faceta más interesante de su producción dramática. Y son dos (y ampliamente ejemplificados) los puntos fuertes de la innovación: por un lado, los “desenlaces con riesgo”, obviando en títulos como *Pedro de Urdemalas* o *La entretenida* el convencional final de las piezas cómicas; y, por otro lado, las secuencias probadas, que no son sino materiales que han funcionado con anterioridad en la tradiciones oriental, italiana o francesa y que ha sabido reutilizar y explotar intensamente. Su artículo, en consecuencia, se afana en mostrar la valía de estas innovaciones, ensalzando la figura transgresora y arriesgada de Cervantes, además de su faceta de lector voraz que le facilitó la creación de piezas harto originales que, sobre todo en el mundo del entremés, funcionaron estupendamente.

Como ya anunciábamos anteriormente, Javier Huerta Calvo se aleja del análisis puramente textual para centrarse en la vida escénica de la *Numancia*, la pieza

teatral del escritor alcalaíno que mejor ha sobrevivido, y con éxito, en las tablas de nuestro país y allende, quizá por su originalidad y fuerza escénica. Gracias a este éxito, Huerta puede hacer un recorrido por su suerte en los escenarios y la manera en que cada director o adaptador ha entendido, principalmente por sus convicciones ideológicas, su mensaje y lo ha transmitido al público. De esta manera, establece una interesante y arriesgada subdivisión que separa aquellos montajes dignos de aquellos que no lo son. Entre los dignos cuenta con los que han echado mano de la posible inclinación política de la obra y su aplicación a otros contextos históricos (véase el de Albertí o Narros), así como los centrados en la faceta más humana y teatral de la historia (como el de la compañía japonesa *Ksec Act*). La adaptación de Pacheco que trasladaba la historia al México de los años setenta, y que identificaba a los romanos con los españoles y a los mexicanos con los sitiados, o la de Sastre, que nos situaba en los dos mil en el contexto de las luchas islamistas frente al totalitarismo norteamericano, se encuentran entre aquellas que han tomado el nombre de Cervantes en vano. Finalmente, ensalza la puesta en escena de Jesús de la Fuente en el año 2016, una propuesta muy libre y original que parece ser la que mejor ha tratado al verso cervantino. Con ella termina su trabajo, no sin antes pedir respeto por parte de adaptadores y directores hacia este gran título teatral.

Veinticuatro son los textos derivados de las comunicaciones presentadas en el congreso extraordinario de la AITENSO y, para hacer un breve análisis de ellos, los hemos dividido en varios grupos atendiendo a su temática. Así, tenemos artículos que se ocupan de motivos específicos del teatro de Cervantes, otros que se

centran en el análisis de alguna obra en concreto (los más numerosos), dos orientados a la configuración del canon teatral en el nacimiento de la comedia española y el papel de Cervantes, uno que se ocupa de un montaje de *El viejo celoso* en el marco del teatro universitario argentino y, finalmente, un grupo de títulos alojado en un cajón de “varia” que, más allá de la figura del escritor, localizan su foco de acción en la época y el nacimiento de la comedia española.

Héctor Brioso, Laura Hernández González, Naima Lamari y Fernando Pérez Ruano conforman el grupo de investigadores que centran sus trabajos en motivos cervantinos (y no cervantinos, pues son extensibles al resto de dramaturgos áureos). Brioso pone el acento en los entremeses de ladrones, haciendo un conciso repaso por la vida de esta tipología entremesil a lo largo de los siglos XVI y XVII y realizando a Cervantes y sus entremeses como bisagra entre productos de ambos siglos. En esta evolución realza a Lope de Rueda o títulos como *Mazalquiví*, *La cárcel de Sevilla* o *Rinconete y Cortadillo*, ejemplos de una evolución que complica el producto con ladrones organizados en bandas y que echan manos de trazas cada vez más complejas para llevar a cabo sus fechorías. Laura Hernández, tras la puesta al día de una más que conocida caracterización de la figura del gracioso (o equivalentes) en el teatro renacentista y áureo, recalca en el gracioso-estudiante, normalmente un bufón instruido con cuyos deslices cultistas hace las delicias de los espectadores, y que es protagonista en piezas como el *Aucto del Repelón* de Juan del Encina; *Cornudo y contento*, de Lope de Rueda; o *La cueva de Salamanca* y *El rufián viudo* de Cervantes. Lamari, por su parte, y siguiendo a críticos anteriores, establece un nexo de

unión entre *La entretenida* de Miguel de Cervantes y *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, a través del personaje del indiano. Como bien explica, a pesar de ser dos piezas muy diferentes, ambas confluyen en este personaje como fruto de los conocimientos y las vivencias que ambos autores obtuvieron de sus numerosos viajes, aunque concluye que su tratamiento es muy diferente: frente a una visión caricaturizada en el caso de Cervantes, Tirso encumbra al indiano con un comportamiento virtuoso y acomodado siempre al deber y el honor. Finalmente, Pérez Ruano presenta y analiza todas las referencias, alusiones, menciones y acciones musicales que aparecen en las ocho comedias cervantinas de 1615, y lo hace, ordenada y esquemáticamente, en torno a siete entradas: organología, vocabulario musical, frases o refranes referidos a la música, acotaciones escénicas, formas musicales, danza y música y textos interpretados musicalmente con una acción musical directa. Es una batería de materiales que evidencia el gran conocimiento musical de Cervantes, sobre todo popular, y su buen hacer a la hora de incluirlo dentro de la ficción dramática, anticipando una de las bases de la comedia nueva.

Abrimos el apartado de trabajos dedicados a alguna obra en particular con dos de los títulos que más atención han acaaparado: *La entretenida* y *El gallardo español*. En el caso de *La entretenida* nos encontramos con dos estudios que dirimen cuestiones genéricas que siempre han acompañado al título. María Josefa Martínez, después de descartar que sea una comedia de enredo, como hasta el momento parecía defenderse, apuesta por el molde del entremés, con evidentes pruebas que apoyan su teoría como el protagonismo de lacayos y fregonas fren-

te a damas y galanes, la crítica a la excesiva erudición y su perspectiva especialmente cómica. Michael K. Predmore, por su parte, se centra en analizar cómo *La entretenida* se convirtió en un título, en su opinión, de capa y espada, que rompió los moldes del género gracias a la ausencia de un final en matrimonio, un golpe de efecto con el que Cervantes parece que intentó hacer patente la artificiosidad del mundo de la comedia y jugar, además, con las expectativas del público que asistía a los corrales.

Isabelle Rouane y Miguel Ángel Zamorano se ocupan de *El gallardo español*, la otra gran protagonista. Mientras que la investigadora francesa estudia los espacios liminales en torno a tres ejes de significación (la puerta y la muralla de Orán como espacios de enfrentamientos, la montaña y la marina como umbrales diegéticos y la orilla del mar como límite entre el mundo cristiano y musulmán), Zamorano perfila al personaje del soldado a la luz de los planteamientos erasmistas sobre la estulticia y la locura. El investigador demuestra cómo dicho personaje sufre de un tipo de estulticia señalada por Erasmo que se materializa en el autoelogio y la alabanza de sí mismo, aunque Cervantes, en su opinión, lo haga siempre desde un sentimiento de solidaridad y comprensión.

La nómina de títulos analizados con mayor profundidad nos lleva a otras cuatro composiciones cervantinas de primer orden: Karima Bouallal centra su interés en los procesos metateatrales que pueblan la tercera jornada de *Los baños de Argel*, pieza que Cervantes escribiría con el fin de tomar posesión de un lugar que entendía suyo: la comedia de cautivos; Rafael Massanet, editor en proceso de *El celoso prudente*, arremete abiertamente contra las tesis de Blanca de los Ríos que defen-

dían una tensa relación entre Cervantes y Tirso a través de sus textos, sobre todo a partir de este título; Montserrat Monchón fija su mirada en el final de *El juez de los divorcios*, un final que acaba “bendiciendo” los matrimonios concertados o mal avenidos que protagonizan la ficción, un final contradictorio con el devenir de la historia pero que, en opinión de la investigadora, obedece más a la continuidad del espectáculo global en el que se insertaría el entremés, es decir, un juego de espejos entre el final de la pieza breve y el final de la comedia; y, finalmente, Lillian Von der Walde realza la dualidad de espectadores que surgen en el proceso metateatral de *El retablo de las maravillas*: los espectadores que acuden al retablo, que además de espectadores son actores en la pieza cervantina, y los espectadores que acuden a la puesta en escena del entremés real, conocedores de toda la verdad.

Cierran este apartado dos artículos que, si bien no se centran en piezas propiamente cervantinas, sí lo hacen en títulos probables o cercanos al alcaláino. Abrimos con el *Entremés de los romances*, a caballo entre Cervantes y Góngora. Rodríguez López-Vázquez no da una conclusión cerrada, sin embargo, sí da pruebas evidentes de que podría haber salido de la pluma del autor del *Quijote*, además de defender también la alternativa de que fuera Góngora su creador. Julio Alonso, por su parte, tomando como excusa la composición de la más famosa égloga cervantina, *La Galatea*, presenta la *Cuarta égloga al Concilio Mexicano III*, localizándola en su contexto, evidenciando su inclusión en el género bucólico y ofreciendo una edición anotada de la misma.

Rosa Álvarez Sellers y Javier Bravo Ramón desarrollan dos trabajos orienta-

dos a la formación del canon renacentista, tanto en nómina de autores como en una nueva forma de hacer teatro. Álvarez Sellers, en un breve pero esclarecedor artículo, inserta a Cervantes dentro del grupo de dramaturgos trágicos renacentistas del siglo XVI (Virués, Cueva, Argensola...) que recuperaron los preceptos de la exitosa tragedia griega a través de las composiciones de Séneca, rescatando el gusto por la violencia y el retoricismo didáctico para mostrar algo novedoso al público. Cervantes, no obstante, manifiesta una manera diferente de comprender el fenómeno, como se comprueba con la tragedia de la *Numancia* que, si bien no fue bien comprendida en su momento, actualmente es un título ineludible de este canon trágico del XVI. Por su parte, Javier Bravo desarrolla un complejo artículo, asentado en las bases de la teoría literaria, que pretende defender la valía del teatro cervantino a la luz de los conceptos de *literariedad* y *teatralidad*.

Ocho son los trabajos que hemos incluido en el apartado de “Varia”. Algunos de ellos sí están centrados en los quehaceres cervantinos, bien sea en su faceta de autor dramático, bien sea en su faceta de novelista: Marta Villarino reseña la preparación y puesta en escena de *El viejo celoso* en el cuadro de la celebración del centenario de 2015 en Mar del Plata, que evidencia el éxito actual de las composiciones cervantinas; Aroa Algaba analiza el montaje realizado por la compañía Margi Teatro, dirigida por Ignacio García, en torno al *Quijote Kathakali*, muestra de la fusión del teatro de origen indio, más simbólico y ceremonioso, con la obra cervantina; Daniel Fernández Rodríguez, en un completo y bien fundamentado trabajo, se ocupa de la identificación de las influencias de la comedia bizantina (sin perder de vista que el ori-

gen primigenio era la novela bizantina) que influyeron en la composición de las ocho comedias del alcaíno; M.^a Jesús de Framiñán da cuenta de la inserción del baile en los ocho entremeses, dividiendo los títulos en dos grupos atendiendo a la manera en que se relacionan con la acción dramática: un primer grupo de entremeses en los que el baile es parte integrante e integrada en la acción y otro segundo grupo donde hay un divorcio entre la ficción dramática y el elemento musical; y, finalmente, Héctor Urzáiz propone una interesante teoría que muestra, a partir de un breve pasaje del capítulo cuarenta y ocho del *Quijote*, a un Cervantes preocupado por la práctica censora cuyo fin último, más allá de la ironía que algunos han visto en este texto, parece ser el de ocupar un puesto de importancia dentro del mundo teatral para no quedar al margen de su eclosión.

Los tres artículos restantes utilizan el nombre de Cervantes (no en vano) para analizar otros aspectos relacionados con los orígenes y características de la comedia española, con autores y textos coetáneos a Miguel de Cervantes. Así lo prueban el trabajo de Óscar García Fernández, que valora la contribución de *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia* de Francisco de Tárrega, *El saco de Roma* de Juan de la Cueva y *El cerco de Viena y socorro por Carlos V* atribuida a Lope de Vega a la configuración de la imagen de Carlos V como monarca astuto, valiente, humilde, honorable y religioso; el de Elena Marcello, trabajo plenamente filológico y muy bien documentado en torno a *La tragedia de Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro; y el de Jessica Marcela Mora, que analiza la imagen de la mujer indígena vista desde el imaginario cultural europeo en dos comedias genealógicas: *Arauco domado*,

de Lope de Vega, y *Algunas de las muchas hazañas del marqués de Cañete*, escrita por nueve ingenios.

Con la crónica del coloquio «Cervantes en la escena actual» realizada por Milagros Rodríguez Cáceres, se cierra un volumen muy completo, que trata de manera variada y desde muy diversos puntos de vista la faceta más teatral de Cervantes, con estudios innovadores y esclarecedores en torno a las ocho comedias y los ocho entremeses. Trabajos más arriesgados, tra-

bajos que hacen un análisis profundo de algunos de los títulos más conocidos del alcalaíno y del teatro renacentista y otros que, continuando la estela de estudios anteriores, intentan aportar una visión propia del fenómeno literario que nos ocupa, conformando una visión poliédrica de la realidad literaria y social que acompañó a Cervantes en sus quehaceres dramáticos.

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL
Universidad de Castilla-La Mancha