

Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón (eds.), *Hos ego versiculos feci Estudios de atribución y plagio*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamerica-Vervuert, 2010, 378 pp.

Uno de los aspectos del cervantismo que más me ha atraído siempre es el cambio de valoración que las obras cervantinas han sufrido a lo largo del tiempo; hoy, sin duda, Cervantes se asocia indefectiblemente al *Quijote*, que ha alcanzado dimensiones jamás imaginadas por su autor (ni por nadie de aquella época), hasta el extremo de alcanzar sus personajes una dimensión mítica. Secundariamente, para un público amplio, las *Novelas ejemplares* —en especial alguna de ellas— mantienen un lugar de privilegio asociado quizás al nacimiento de la novela corta de España. Poco más. Pero esta imagen —hoy— de Cervantes dista mucho de ser completa, más todavía si se observa con ojos de filólogo o historiador de la literatura. Otros textos —tan apreciados o

más que los anteriores por el propio autor o sus contemporáneos—, en número importante, conforman el acervo textual cervantino, y no son sólo interesantes de por sí, sino porque gracias a ellos podemos entender mejor los libros que hoy se asocian al escritor alcalaíno: el teatro, los libros de pastores y de aventuras peregrinas (*Galatea*, *Persiles*), la poesía incluso, que Lope llegó a valorar de manera muy positiva: «En la batalla donde/ [...] la Fortuna envidiosa / hirió la mano de Miguel de Cervantes, / pero su ingenio en versos de diamantes / los del plomo volvió con tanta gloria / que, por dulces, sonoros y elegantes,/ dieron eternidad a su memoria, / porque se diga que una mano herida / pudo dar a su dueño eterna vida» (Lope de Vega, *Laurel de Apolo con otras rimas*, Madrid: Juan González, 1630. Ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2007, p. 413). El propio Cervantes, en prólogos y dedicatorias, o en el cuerpo de otros textos (*Viaje del Parnaso*), ha recordado su literatura y ha dado pistas de

otras obras que tuvo intención de escribir, o que escribió pero no han llegado hasta nosotros: el «*Famoso Bernardo*», *Las semanas del Jardín*, la segunda parte de *La Galatea*, *La Confusa*, *La batalla naval...* De tener acceso a tales obras, nuestra percepción de la literatura cervantina sería distinta, más completa en todo caso. Tales afirmaciones, por un lado, y la fama del escritor, por otro, han favorecido la búsqueda de aquellas obras anunciadas, pero también la abundancia de casos de atribución poco justificada, plagios y falsificaciones. A ello dediqué, en la senda de aportaciones previas de Juan Bautista Avalle Arce y Daniel Eisenberg, varios estudios que debieran haber conducido a un trabajo de mayor entidad que otras ocupaciones me hicieron abandonar. Todos seguíamos el método tradicional de confrontar el texto una vez atribuido, analizar los argumentos esgrimidos y ponerlos de nuevo en relación con los textos cervantinos para comprobar su cercanía o no. Este sistema, seguido siempre —al menos por mi parte— con la mayor de las cautelas es el que empleó Stefano Arata para atribuir a Cervantes, en 1992, una pieza teatral descubierta por él en los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. A la edición y argumentos de Arata publicados en *Critición* siguió otro artículo suyo aparecido en *Edad de Oro*; yo ofrecí también (1994, 1995) algunos textos complementarios favorables a la atribución cervantina. Unos y otros los ha recogido y ampliado mucho Héctor Brioso en su edición del texto (Madrid: Cátedra, 2009).

Pero este método con frecuencia daba problemas, por el subjetivismo con el que a veces se interpretaban los textos que servían de base para defender o rechazar tal o cual atribución. No era difícil encontrar, incluso entre reputados investigadores, frases que remitían al patrón

«nadie más que Cervantes podía haber escrito esto».

Mucho cambiaron las cosas, ya en los comienzos del siglo XXI, cuando José Luis Madrigal comenzó a utilizar herramientas informáticas para estudiar casos de atribución, no sólo cervantina (Lazarillo, Cervantes de Salazar, Avellaneda, *La tía fingida*, *Diálogo de Cilenia y Selanio*), con resultados sorprendentes por medio de un método que parte de la cuantificación de algún rasgo peculiar del texto atribuible, para compararlo luego estadísticamente ya sea con la obra del supuesto autor, ya sea con el corpus textual de otros autores contemporáneos, pero ampliando mucho el espectro, pues considera que «toda coincidencia exclusiva compartida por dos textos es un indicio de autoría, aunque, como es natural, el valor discriminatorio será mayor o menor en función de su grado de frecuencia aleatoria» («Cervantes de Salazar, autor del *Lazarillo*» [2003], accesible en la siguiente dirección electrónica <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/cervlazar.asp>> [01/06/11]).

Es en este contexto en el que ha de insertarse el volumen coordinado por Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón, que ha de considerarse, ya lo anticipo, como un hito fundamental en este campo de trabajo.

Sobre unas bases teóricas expuestas previamente en un trabajo aparecido en 2009 (Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón, «Evaluación y cuantificación de algunas técnicas de «Atribución y autoría» en textos españoles», *Castilla*, 0 [2009], pp. 27-47. Accesible en <<http://www5.uva.es/castilla/>> [01/06/11]) el libro ofrece rica información y propuestas sobre atribuciones, plagios y falsificaciones de obras cervantinas (seis trabajos incluidos en la primera parte dedicada exclusivamente al autor del *Quijote*; y uno más,

en el apartado final, sobre una conocida falsificación: *El buscapié*); pero también se acerca al teatro aurisecular (segunda parte, con trabajos de Gema Cienfuegos Antelo, Elisa Domínguez de Paz y Héctor Urzáiz Tortajada) y al planteamiento teórico, en este caso a cargo de Susana Gil-Albarellos sobre el fraude literario. El método combina herramientas informáticas y estadísticas, y la lingüística de corpus.

El coordinador del volumen sintetiza en sus páginas preliminares el alcance y contenido del libro que ha de entenderse como resultado de los trabajos del grupo de investigación que dirige en Valladolid: se trata en definitiva de una reflexión con ejemplos prácticos muy distintos sobre dos de los caballos de Troya (Blasco *dixit*) de este tipo de estudios: la forma textual con que se enfrenta el investigador dista mucho de la forma que salió de la pluma del autor y la génesis del texto (p. 12).

Siguiendo el orden de los capítulos, Blasco se acerca en primer lugar a una discutida autoría cervantina, la del *Diálogo de Cilenia y Selenio* (pp. 19-74), que algunos han querido considerar como las *Semanas del Jardín*, obra anunciada por Cervantes muy al final de su vida. A mí se me hizo siempre muy cuesta arriba la identificación de ese diálogo con una obra de Cervantes, que yo asociaba más —por el tenor de título— a un conjunto de novelas cortas que seguirían a las *Ejemplares* de 1613. Así lo expuse en mi discusión de la propuesta de Eisenberg (1995); la lectura de la aportación de Blasco permite reafirmarme en la no autoría cervantina de aquel texto, pero se abren otras incógnitas: se propone otro autor (que reaparecerá, por cierto, en otros lugares del libro; cfr. p. 118), con la cautela de que este volumen hace gala: «[...] una propuesta de autoría a favor de

fray Alonso de Cabrera no parece ser una temeridad, aunque, antes de defenderla formalmente, se debería explicar por qué, a pesar de que la lengua del texto no es de Cervantes, la sombra del autor del *Quijote* (como la del autor de los *Coloquios satíricos*, o de la de fray Luis en *De los nombres de Cristo*) sigue estando en las pocas páginas en que conversan Cilenia y Selanio; y, sobre todo, se habría de demostrar que la lengua de Cabrera (aplicando los mismos análisis estadísticos que apliqué para Cervantes) respalda la de nuestro texto y esto, inicialmente, no ocurre tampoco» (pp. 65-66).

Virginia Isla (pp. 75-101) se acerca a *La tía fingida*, novela atribuida con frecuencia a Cervantes, para defender, siguiendo el método propuesto, la autoría cervantina; se sumaría, pues, a los argumentos defendidos por José Luis Madrigal y Francisco Márquez Villanueva (por citar sólo a quienes han defendido la paternidad cervantina de manera más convincente), y añade, además, un dato muy interesante: las versiones conservadas de *La tía fingida* «parecen mostrar la misma evolución que se observa entre las obras manuscritas de las cervantinas *Rinconete* y *Cortadillo* y *El celoso extremeño* y sus versiones publicadas» (p. 91).

Patricia Marín Cepeda hace lo propio con respecto a la *Topographia e historia general de Argel* (1612), atribuida sucesivamente a dos Haedo (el arzobispo de Sicilia y el abad de Frómista), a Antonio de Sosa y a Miguel de Cervantes. El método, aplicado a esta obra, se explica al comienzo (pp. 107-109), luego se desarrolla y seguidamente, en consecuencia con el análisis efectuado, se descarta la autoría cervantina; no se puede, sin embargo, llegar a ninguna conclusión definitiva sobre quién fue el autor, pues los tres propuestos «confluyen en Sicilia, y su relación con los cautivos rescatados

se ve refrendada además por la relación de Diego Galán» (pp. 134-5). Aquí, la autora emplea no sólo herramientas lingüísticas, estadísticas e informáticas, sino también una rica documentación histórica que ha rescatado del Archivo General de Simancas.

Acaso pueda parecer extraño el título del capítulo de María Martínez Deyros («Sobre la autoría de *El trato de Argel*», pp. 141-169), más cuando llega a concluir que es Cervantes el autor; pero constituye otro ejemplo de las posibilidades del método propuesto en el libro, al tiempo que ofrece algunos datos poco conocidos —o, en mi caso completamente desconocidos—: hay diversos paralelismos textuales entre *El trato de Argel* y el primer *Quijote* (pp. 148-149). Muy minucioso y extenso (pp. 171-260) es el de Cristina Ruiz Urbón, que se enfrenta a otro de los textos que más controversia han creado en relación con la génesis del *Quijote*: el *Entremés de los romances*. Me ha interesado especialmente por el rigor en la aplicación del método —una vez más es una constante del libro—, pero también por las conclusiones que ofrece: una propuesta de autoría múltiple (precursora, ejecutiva inicial, ejecutiva posterior y final de revisión) para el *Entremés*, y un grado de probabilidad «bajo» de que Cervantes pueda ser una de esas instancias autoriales (pp. 255-6). No faltan otras consideraciones importantes, como las que tienen que ver con los usos métricos cervantinos en relación con los del *Entremés* (pp. 198-208).

Aunque por tratarse de una falsificación se ha situado el trabajo de Eugenia San Segundo al final del libro, en el tercer apartado que versa sobre estas cuestiones, dada su temática cervantina prefiero referirme a él ahora, y cerrar así la parte cervantina del libro, la más extensa.

Desde que Manuel Fernández Nieto editara en los años setenta del siglo pasado el *Buscarié* con el nombre de su verdadero autor (Adolfo de Castro), la superchería quedó finalmente descubierta y ya nadie considera hoy esta obrita como cervantina; se trata, con término exacto, de una falsificación urdida por el erudito decimonónico perfectamente estudiada y desentraña por Francisco de Icaza, el ya citado Fernández Nieto y, después, por Yolanda Vallejo Márquez y Alberto Romero Ferrer en edición que San Segundo quizás debería haber tenido en cuenta (*El Buscapié de Cervantes [...] Facsímil de la primera versión de la editio princeps. Edición conmemorativa del IV centenario del Quijote*. Introducción de Francisco Rico. Estudio preliminar de Yolanda Vallejo Márquez y Alberto Romero Ferrer, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz y Junta de Andalucía, 2005). Como se sabe, se trata de un texto en prosa que Adolfo de Castro dio a conocer en 1848 como obra de Cervantes, pero que no deja de ser una invención del erudito gaditano sin ninguna base documental. El «descubridor» de este texto partió de las noticias confusas aportadas por Pellicer en su *Ensayo de una biblioteca de traductores* (1778), Vicente de los Ríos en su *Vida de Cervantes* (1780), y Arrieta, en 1832, sobre la existencia, nunca comprobada fehacientemente, de un escrito de Cervantes comentando la primera parte del *Quijote*. La falsificación de Castro fue contestada rápida y negativamente por Bartolomé José Gallardo, Cayetano Alberto de la Barrera y otros; aunque también debe constar que el texto se editó como atribuido a Cervantes hasta 1976, año en que —como ya se indicó— Manuel Fernández Nieto lo ahijó a su verdadero padre: Adolfo de Castro. Nuevamente el estudio informático, lingüístico y estadístico aplicado con

rigor refuerza la consideración del texto como una falsificación. Una minucia: las jacas son gallegas, pero no los arrieros (cfr. p. 349).

Esta parte cervantina, la más extensa, abre y cierra un libro que incorpora también una sección dedicada al teatro del Siglo de Oro, con tres aportaciones muy distintas. La primera corre a cargo de Gema Cienfuegos Antelo (pp.263-281), quien edita una *Loa sacramental* (BNE, ms. 15.168) y discute su atribución a Rojas Zorrilla; la segunda a cargo de Elisa Domínguez de Paz (pp. 283-304), quien estudia la atribución a Cañizares de *La vida del gran tacaño*, para concluir que no le pertenece a este autor, bien como resultado de un error, bien como consecuencia de una impostura, esto es «una atribución inexacta con fines lucrativos» (p. 284). Y la tercera corre a cargo de Héctor Urzaiz Tortajada (pp. 305-329), quien, partiendo de la revisión del tópico de la falta de rigor de la censura para con el teatro del siglo XVII (frente a lo contrario con respecto al de la centuria precedente), se acerca a tres comedias que circularon anónimas (*La bandolera de Italia*), o atribuidas a Tirso (*La ninfa del cielo*) y a Rojas Zorrilla (*La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*). La acumulación de indicios diversos podría apuntar a Luis Vélez de Guevara como autor de las primeras, y a Mira de Ames-cua como autor de la última.

El libro se completa con un trabajo de carácter más teórico en el que Susana Gil Albarillos reflexiona sobre la falsificación y el fraude literario, del que destaco un párrafo que sintetiza muy acertadamente, creo, la dificultad para descubrir falsificaciones, plagios y atribuciones, y la necesidad de trabajar complementariamente con herramientas diversas, como bien pone de manifiesto este *Hos ego versiculos feci*: es el pasaje en que des-

taca la «necesidad de dotar de nuevos instrumentos a la ardua tarea de detección del fraude literario, pues las nuevas tecnologías, aun siendo útiles, no son susceptibles de ser el único medio fiable en casos de falsa autoría y plagio, y deben ser ayudadas de otros mecanismos que residen en el estudio del autor a través de pautas hermenéuticas, pero considerando que al autor concreto de una obra literaria no le son atribuibles todas las intenciones que la crítica decide asignarle en cada momento histórico» (p. 340).

Son muchas las dificultades que plantea el estudio de las atribuciones, plagios, falsificaciones y fraudes literarios. Este libro bien las pone de manifiesto, y constituye un gran avance en este campo: se trata de un volumen importante por los resultados que ofrece —aunque estos coincidan con algunas propuestas previas—, pero sobre todo por el procedimiento que se sigue, muy superior en objetividad y fiabilidad —con todas las cautelas necesarias— que el que la crítica —no sólo la cervantista— había venido utilizando para defender tal o cual atribución.

No quiero terminar sin recordar dos ideas que presiden el prólogo y sobrevuelan durante todo el volumen: prudencia y semilla de futuro. Las conclusiones a que se llega siempre se exponen con prudencia y con cautela y, quienes lo hacen, junto a ya reconocidos docentes vallisoletanos, son nuevas generaciones que se van labrando un sólido curriculum filológico: Gema Cienfuegos Antelo, Virginia Isla García, Patricia Martín Cepeda, Cristina Ruiz Urbón, Eugenia San Segundo Fernández. Esto es lo que ahora se llama transferencia de conocimiento; yo prefiero la expresión latina: *Faciant meliora sequentes*. Que así sea.

JOSÉ MONTERO REGUERA  
Universidad de Vigo

Carlos Alvar, *De los Caballeros del Temple al Santo Grial*, Madrid, Sial/Tri-vium ediciones, Biblioteca de Textos y ensayo, 22, 2010, 339 pp.

Carlos Alvar presenta en su libro *De los Caballeros del Temple al Santo Grial* un trabajo serio y bien documentado, avalado por una larga trayectoria profesional y destinado a facilitar al lector la información necesaria para acercarnos al complejo mundo que rodea a la figura del rey Arturo.

El libro se divide en tres partes principales: «Del Caballero de Cristo a la Orden del Temple», «Los textos literarios» y «La materia de Bretaña en la Península Ibérica». Cada una de ellas está estructurada en varios apartados que se cierran con un capítulo de conclusión titulado: «Indiana Jones y Chrétien de Troyes: *El Templo maldito*», en el que introduce un personaje que se convirtió en leyenda durante el siglo XX: «Indiana Jones». Este sorprendente título nos ofrece un novedoso aliciente para adentrarnos en la lectura y desentrañar su contenido.

La primera parte del texto realiza un repaso histórico desde la caída del Imperio Romano hasta la eliminación de los Templarios en 1312. Es importante desde el punto de vista literario tener en cuenta que hacia el siglo XI comienzan a aparecer textos en latín que recogen las historias destinadas a formar parte de las leyendas marcadas por los acontecimientos históricos, como la aparición de los Templarios o Caballeros de Cristo. Este es el apartado más importante porque de los sucesos que aquí se narran dependerá en su mayor parte la formación de la materia de Bretaña.

Para comprender su influencia posterior en la novela artúrica, Alvar analiza el desarrollo de su origen, su compleja trayectoria y su trágico final. Nos recuerda

que durante años los cristianos se habían negado a luchar por exhortación religiosa, pero en un momento en el que la Iglesia temía y sufría los efectos de las guerras sin un ejército que la defendiese, comenzó a ver necesario que los fieles tomaran las armas. Las guerras empezaron a portar el emblema de justicia y santidad, especialmente ante el enemigo musulmán, convirtiéndose así al Papa en el promotor y máximo responsable de la Guerra Santa. Por otro lado, el hecho de incluir al pueblo en las luchas no solo resultaba en beneficio de la Iglesia; los Caballeros se disponían de esta manera a la salvación divina como miembros del «Ejército de Cristo». Surge de este modo «el soldado de Cristo», que origina la proliferación de poemas épicos sobre el héroe, uno de cuyos ejemplos es el *Cantar de Roldán*. La Iglesia consigue así poner a su servicio a los caballeros medievales, quienes carentes hasta el momento de metas religiosas, solo luchaban en su beneficio. Algunos nobles dejaron atrás sus riquezas y lujos para formar parte del grupo selecto de «pobres soldados de Cristo», que eran conocidos principalmente por el sobrenombre de «Templarios» por su asentamiento en la zona del templo, cuya principal motivación era luchar por la defensa del cristianismo. De este modo, la Iglesia se aseguró de que la predicación de la I Cruzada por el Papa Urbano II fuera bien recibida por la totalidad del pueblo. Pero este idílico comienzo pronto tuvo amargas consecuencias. Una vez recibido el apoyo definitivo del Papa todo cambió: desde su indumentaria, hasta su voto de pobreza. Los Templarios recibieron el derecho de poder cobrar el diezmo. Estas licencias se volvieron en su contra cuando Felipe IV, rey de Francia, necesitó dinero y vio en el clero y en la Orden un objetivo claro para su empresa. Las extremadas acusaciones del monarca

consiguieron su disolución y la ejecución de algunos de los Templarios de la Orden de Francia en 1314.

Tras el amplio resumen de la importante figura de los Templarios, nos adentra el autor en los entresijos de la materia Bretona con la que inicia la segunda parte del libro. Aquí realiza un breve recorrido por los orígenes y motores de la leyenda artúrica. Se ocupa principalmente de la figura de Chrétien de Troyes, autor de las principales obras de la Materia Bretona como: *Erec* (1150-1170), *El Chevalier de la Charrette (Lancelot)* o el inacabado *Contes du Graal (Perceval)*. Según explica Alvar, lo que realmente aporta Chrétien a la literatura es el hecho de convertir el tumultuoso universo épico en el que lucha toda la colectividad en un mundo idílico donde el héroe lucha solo. Las aventuras de Erec marcan una innovación destacable: el cambio en el concepto de relación amorosa. Chrétien presenta a Erec y Enide como esposos, amantes, enamorados y valientes y, aunque advierte que sería arriesgado afirmar que aquí se realiza una apología del matrimonio, lo cierto es que se opone a las habituales estructuras fijadas por el *amour courtois*.

Otra de las mayores innovaciones que ofrece Chrétien a la literatura es la narración del amor adúltero surgido entre Lanzarote y Ginebra que dará fin al esplendor artúrico. Junto a esto, la introducción del Grial cierra su aportación creativa a la literatura, pues *El cuento del Grial* no llega nunca a terminarlo.

Como bien se aclara, el personaje de Perceval cobra importancia porque traspasa los límites marcados por el mundo cortés para un perfecto caballero; su papel frente a Galván sobrepasa las nobles características de la caballería haciendo surgir un nuevo modelo de caballero: «el Caballero de Cristo», que nos remite directamente al personaje del Templario

al que se dedica el capítulo primero. El carácter místico que Chrétien añade a la tradición bretona abre una puerta nueva a textos posteriores (continuaciones e incluso varias traducciones).

A continuación el autor se ocupa de *La Vulgata*, que recoge un compendio de historias anónimas que tratan la vida y aventuras de Lanzarote, descubriendo al lector los entramados de la mezcla del mundo caballeresco y del bíblico, que garantiza el éxito del texto y consigue traspasar las fronteras francesas. Seguidamente, el capítulo dos de la segunda parte dedica un apartado a *La muerte del Rey Arturo*; este tiene mucho interés porque aclara la trayectoria de los acontecimientos que dieron lugar a la muerte del rey y al final de la saga artúrica. Se nos cuenta cómo Arturo sigue una serie de advertencias urdidas por Morgana y Agravaín que le llevan a descubrir el adulterio de su esposa con Lanzarote. Este acto a favor de Arturo conlleva la muerte de Agravaín, la enemistad entre Galván (su hermano) y Lanzarote y lo más trágico: la fragmentación de la buena relación entre los caballeros de la mesa redonda. La turbación que esto produce en la mente de Arturo le conduce a la batalla final contra su hijo Mordred al que consigue dar muerte. El rey antes de morir devuelve su espada al lago y cierra así definitivamente el ciclo artúrico. Las hazañas de Arturo y Lanzarote dan paso a las de Tristán, personaje que también goza de gran importancia y de notable repercusión literaria, a pesar de que el manuscrito que Chrétien escribió sobre él no se conserve.

El libro continúa con un estudio de los distintos tipos de personajes que aparecen en las novelas artúricas, como el héroe, el mago o hechicero y las mujeres ligadas a la magia, a los que completa con un apartado dedicado a dos de los aspectos más relevantes del mundo artúrico: el Grial y la Mesa Redonda.



Como se explica, el Grial surge como la posible cristianización de un elemento pagano, pero cobra una importancia mayor porque su carga religiosa le otorga veracidad al texto y exige un cambio en su forma. Y así, la *Vulgata* artúrica relega el verso para comenzar a escribir en prosa, la forma utilizada por las crónicas, lo que conduce a sus personajes ficticios a un plano verosímil.

En cuanto a la Mesa Redonda, debemos tener en cuenta que nace como símbolo de una sociedad caballeresca perfecta, plena de valores y de buenos motivos pero que, poco a poco, junto al Grial ha ido desviando su función hacia un fin místico. Su estrecha relación con la última cena de Cristo llega incluso a crear un asiento prohibido en memoria de la antigua traición de Judas, una silla que nadie que no iguale en virtud y pureza a Jesucristo podría ocupar. El único que consigue hacerlo es Galaz, quien representaría una nueva comunidad, pero ya no caballeresca, sino de guerreros pseudoapostólicos, o «guerreros de Cristo». Esta idea nos lleva a relacionar esta producción en prosa con las arengas en pro de la cruzada que tuvieron lugar en los sucesos acaecidos en torno a la fundación de la Orden en defensa de los Caballeros de Cristo.

Alvar concluye este apartado tratando de la aparición del «viaje al Más Allá» en la literatura artúrica y del automatismo y de los sucesos maravillosos. Cuestiones clave, puesto que la novela artúrica está plagada de hechos de carácter maravilloso e inexplicables de manera estrictamente racional que, junto a la muerte, tuvieron gran vigencia en la sociedad en la que surgieron.

Llegamos así a la tercera y última parte donde se comprueba la presencia en la literatura posterior de los temas y personajes artúricos. El personaje que más di-

fusión tuvo fue Tristán. Sus aventuras se desarrollaron paralelamente en Italia y en España con algunas diferencias pero con muchas similitudes. Este capítulo tiene un especial interés por la minuciosidad y claridad con la que se expone los problemas que plantean para el filólogo las versiones italianas y castellanas.

No obstante, la principal consecuencia de la novela artúrica en España fue el nacimiento de una nueva corriente literaria: las novelas de caballerías. El máximo representante de estas es el personaje literario Amadís de Gaula. La primera edición conservada de sus aventuras data de 1508, sin embargo existen pruebas de que existió una obra previa escrita en el siglo XIV. La novedad de esta obra es la repercusión literaria de los descendientes de Amadís. A imitación de la novela artúrica, donde Galaz, el hijo de Lanzarote es utilizado por el autor para alcanzar el objetivo que su padre no consiguió, el autor del Amadís, consciente de la conveniencia de este elemento, convierte a su héroe en padre de una gran descendencia. Sus hijos, como buenos caballeros, le irán sucediendo y llenarán páginas de numerosas aventuras caballerescas. Esta sucesión de personajes facilitará también que cada héroe viva conforme al momento histórico que le corresponde. El primer Amadís está fechado a comienzos del siglo XIV y a finales de este mismo siglo según la opinión del Canciller de Ayala ya es considerado un «libro de devaneo» que solo sirve para perder el tiempo. El curso de la historia española exige el cambio en los personajes, tramas y planteamientos a medida que pasa el tiempo; por ello, la existencia de los herederos de Amadís ofrece al lector siempre un héroe actual. Este ardid literario consigue eliminar personajes conservando el género.

El capítulo de conclusión titulado «Indiana Jones y Chrétien de Troyes: *El*



*Templo Maldito*», cumple a la perfección con las expectativas creadas, ofrece un análisis de la saga de Indiana Jones desde una perspectiva histórica y literaria, ilustrando así los aciertos e invenciones de la ficción cinematográfica.

El interesante y singular contenido de este profundo trabajo de investigación, en mi opinión y auguro que en la de muchos, consigue todos los propósitos del autor: «saciar la curiosidad de unos, despertar el interés de otros y *satisfacer* a todos».

LUCÍA LÓPEZ RUBIO  
UCM

Frederick A. de Armas (ed.), *Ovid in the Age of Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, 291 pp.

*Ovid in the Age of Cervantes* es la más reciente contribución de Frederick A. de Armas a los estudios de nuestro Siglo de Oro y se revela como un libro que mantiene el alto nivel de los anteriores productos de la oficina de este agudo y erudito siglodeorista. De Armas es conocido por sus estudios sobre la relación entre política y literatura en el Siglo de Oro (*The Invisible Mistress*, 1976, *The Return of Astraea*, 1986) y, sobre todo, por sus sugerentes trabajos sobre pintura y literatura en Cervantes (*Cervantes, Raphael, and the Classics*, 1998, y *Quixotic Frescoes*, 2006), que han reabierto toda una línea de investigación (las artes visuales en la literatura áurea) que cosecha excelentes resultados. Además de producir estas monografías, de Armas ha desempeñado una importante labor organizando seminarios de investigación sobre diversos temas áureos, cuyos resultados ha editado cuidadosamente con la ayuda de prestigiosas becas como, por ejemplo, las del National Endowment for the Hu-

manities (NEH). Esta labor de edición y co-edición ha producido libros colectivos que se han convertido en esenciales obras de referencia para los estudiosos de las letras áureas, como *The Prince in the Tower* (1993), *Heavenly Bodies* (1996), *A Star-Crossed Golden Age* (1998), *European Literary Careers* (2002), *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age* (2004), *Ekphrasis in the Age of Cervantes* (2005) y *Hacia la tragedia áurea* (2008). *Ovid in the Age of Cervantes* se inscribe honrosamente en esta línea de investigación de las relaciones entre pintura, mitología, política y ocultismo que ha marcado las colecciones anteriores. De hecho, muchos de los estudiosos que colaboran en *Ovid in the Age of Cervantes* (Timothy Ambrose, Mary Barnard, Steven Wagschal, Benjamin Nelson, Julio Vélez-Sainz) han escrito trabajos para colecciones anteriores.

*Ovid in the Age of Cervantes* sigue la estela de estas compilaciones citadas en calidad, pero también en la estructura y concepción. De Armas esquivo de este modo los más comunes defectos de este tipo de compilaciones académicas: la falta de cohesión y de perspectiva panorámica. El segundo problema se evita porque el tema de *Ovid in the Age of Cervantes* ha sido ya tratado desde un ángulo empírico propio de principios del siglo XX: el clásico de Rudolph Schevill (*Ovid and the Renaissance in Spain*, 1913) ya ha descrito la difusión, influencia y estela de Ovidio en el Siglo de Oro, por lo que el trabajo de búsqueda de referencias ovidianas estaba ya muy avanzado desde 1913. Lo que era necesario tras este punto era un complemento de interpretación y profundización que rematara el trabajo de Schevill. *Ovid in the Age of Cervantes* es, sin duda alguna, ese brillante complemento, como veremos abajo. En cuanto a la falta de cohesión de que adolecen mu-

chas colecciones de artículos académicos, *Ovid in the Age of Cervantes* la palia con la excelente introducción y ordenación del editor, que reduce ese omnipresente fantasma a una mera sombra que apenas se deja notar en, si acaso, el por otro lado innovador artículo de Marina S. Brownlee.

El «Prefacio» que incluye de Armas explica el volumen al tiempo que incide en dos preocupaciones del editor: la habitual creencia de que España no participó como miembro de pleno derecho en el Renacimiento y la oposición de algunos hispanistas extranjeros a usar términos como «Siglo de Oro». En cuanto a la primera, de Armas anticipa algo que se percibe también en varios de los detallados estudios del volumen, como los de Barnard, Nelson o Wilks, o en los eruditos trabajos de Vélez-Sainz y de Armas: España no fue una excepción en la fiebre ovidiana que vivió Europa durante los siglos XVI y XVII. De hecho, como prueba de Armas en su propio artículo, incluso libros tan recónditos como los *Fastos* fueron conocidos y usados de modo creativo por los autores áureos. En cuanto a la preocupación terminológica, de Armas aclara (como hiciera en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*) que no ha elegido el título del volumen por encontrar, como hacen algunos, connotaciones ofensivas en el marbete «Siglo de Oro». Al contrario, de Armas lo defiende y señala meridianamente que aquellos que pretenden politizar el término en nombre de esta o aquella minoría desfavorecida caen en un notable error, pues el marbete procede de la época y esconde connotaciones mitológicas que desconocen sus poco leídos detractores. De Armas aclara, pues, que la elección de titular el libro «Age of Cervantes» obedece a que el sintagma resulta más expresivo que el de «Siglo de Oro», por varias razones objetivas que de

Armas aclara en el Prefacio, y entre las que sobresale el gran protagonismo de Cervantes entre los escritores áureos que usó a Ovidio.

El resto del volumen lo componen las contribuciones de los diversos especialistas, comenzando con una sección que explica cómo llegó la influencia ovidiana a la época cervantina. Aquí destaca el trabajo de Ryan D. Giles, que aclara las conexiones médicas de la recepción ovidiana, que explica analizando textos tan importantes para nuestras letras como *La Celestina*. A continuación, John Parrack aborda el tema de las traducciones de obras de Ovidio, tan necesario para la comprensión de la recepción del poeta latino, y Brownlee el del uso de Ovidio en misceláneas de la época, y en especial en el *Jardín de flores curiosas*. De Armas retoma este hilo en su propio estudio, estudiando de modo convincentemente basado en pruebas empíricas el uso de Ovidio, y en particular el de los poco difundidos *Fastos*, en varias obras misceláneas de la época. En general, esta primera sección supone una excelente adición al trabajo de Schevill, un erudito apéndice en el que los trabajos de Giles y de Armas brillan con luz propia, el primero por las esclarecedoras conexiones que establece y el segundo por su rigurosa investigación.

La segunda sección estudia en particular las relaciones entre Ovidio y Cervantes, el tema central del libro. En ella destaca un trabajo que relaciona la visión y la pintura con la recepción cervantina de Ovidio: el de Ambrose sobre el mito de Narciso en «El curioso imperitante». Este excelente estudio conecta maravillosamente con el de Barnard, ya en la tercera sección, dedicado al mismo mito, aunque esta vez relacionándolo con Garcilaso y con un aspecto de la cultura material de la época: la invención del es-

pejo plano, cuyas consecuencias Barnard analiza en varios famosos cuadros de la época que reflexionan, como el propio Garcilaso, sobre la temática de la visión. Además del artículo de Ambrose, la segunda sección contiene dos estudios (de Keith Budner y William Worden) sobre la dificultosa tarea de establecer paralelos ovidianos en las transformaciones (quizás metamorfosis, como sugieren los estudiosos) que ocurren en el *Quijote*.

La tercera sección analiza cómo las letras áureas adaptan mitos ovidianos concretos. Incluye el mencionado trabajo de Barnard, un original estudio de Wagschal sobre el renacentismo de Cristóbal de Castillejo y un artículo de Pablo Restrepo-Gautier sobre la recepción áurea del mito del Hermafrodito y sus connotaciones sexuales. Asimismo, en la sección encontramos un estudio de Kerry Wilks sobre las posibles lecturas políticas del poema lopesco «La Circe». Este trabajo también sirve para conectar esta sección con la cuarta, dedicada al tema de los posicionamientos de los poetas áureos en el campo literario de la época.

La temática de la cuarta sección recuerda de modo muy sugestivo otra excelente colección editada por de Armas, *European Literary Careers*, pues comparte con este libro el énfasis en cómo los autores áureos utilizan un poeta clásico (en este caso Ovidio) para defender sus propios intereses profesionales y presentarse ante sus lectores de forma determinada. El artículo de Vélez-Sainz es un logrado ejemplo de este tipo de acercamiento, ya empleado con éxito en otros trabajos del autor, como *El Parnaso español* (2006). En el caso que nos ocupa, Vélez-Sainz descubre las connotaciones políticas y, sobre todo, literarias, del mito de Apolo y Dafne en dos comedias mitológicas de la época: *El amor enamorado* (de Lope) y *El laurel de Apolo* (de Calderón). Vélez-

Sainz resuelve el trabajo con su característica combinación de agudeza y, sobre todo, sólida base empírica en el análisis de los textos, basada en un amplio conocimiento de la obra de sus autores. La cuarta sección incluye asimismo otros dos meritorios artículos: el eficaz trabajo de Nelson sobre el uso del mito de Orfeo en la novela pastoril, y destacadamente en Montemayor y el estudio de Christopher Weimer sobre el uso tirsiano de la figura de Ovidio (también muy en la línea del trabajo de Vélez-Sainz y de las *European Literary Careers*). Asimismo, incluye el estudio de Jason A. McCloskey sobre un texto poco conocido pero que McCloskey revela como fascinante: las *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola.

En suma, *Ovid in the Age of Cervantes* es un volumen variado y erudito, digno sucesor de las citadas compilaciones que viene preparando de Armas. Su lopesca variedad, sabiamente contenida y dirigida por la calderoniana mano del editor, hará que todos los lectores encuentren en la colección temas que despierten reflexión y que inciten a profundizar en ellos. Este parece ser el espíritu del volumen, porque pedirle agotar un tema tan amplio y complejo resultaría absurdo. Por ello sería injusto querer achacar a *Ovid in the Age of Cervantes* la falta de profundización en temas de interés para algún grupo de lectores en concreto. En nuestro caso particular, nos habría gustado una expansión de la sección cuarta, pues los trabajos de Vélez-Sainz y Weimer despiertan la curiosidad del lector, que leería con gusto una monografía sobre cada uno de esos temas (por otra parte relacionados). Del mismo modo, los artículos de Ambrose y Barnard sobre las relaciones entre vista, pintura y el mito de Narciso parecen demandar una expansión y combinación de esfuerzos, que se antojaría muy fructífera. Sin embargo, repetimos que estas

demandas resultan injustas en el caso de un tema tan rico como la recepción áurea de Ovidio. Por ello, debemos destacar las innumerables virtudes del volumen: la sólida estructura que establece el editor, el excelente Prefacio, la exquisita erudición de la mayoría de los artículos (el de de Armas, el de Giles, el de Parrack, el de Vélez-Sainz), la valentía de otros, que iluminan autores poco leídos pero no por ello poco importantes (el de Brownlee, el de McCloskey), la riqueza de referencias bibliográficas en todas y cada una de las contribuciones, y lo profesional y perspicuo del estilo. Estas razones, y muchas más que se nos quedan en el tintero, hacen de *Ovid in the Age of Cervantes* un libro placentero y útil. Es un volumen de vertiginosa lectura, que atrapa la atención del interesado en nuestro Siglo de Oro. Y, sobre todo, es un volumen que despertará muchas y muy ricas reflexiones en el lector, reflexiones que ocuparán mucho más tiempo que la lectura de este excelente libro.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
*Universiteit van Amsterdam*

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, edic. facsímil, epílogo de Enrique Rodrigues-Moura, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2009.

Gracias a los desvelos de Enrique Rodrigues-Moura podemos disfrutar de la edición facsímil del ejemplar de la *princeps* del *Quijote* que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Innsbruck. Rodrigues-Moura ha vuelto a sacar a la luz (en la práctica, un redescubrimiento) un ejemplar de la *princeps* que había caído en el olvido a pesar de que había sido dado a conocer por Emil Winkler en 1925 en un breve artículo en la revis-

ta *Die neuen Sprachen. Zeitschrift für den Unterricht im Englischen, Französischen, Italienischen und Spanischen*. Sin las indagaciones del profesor Rodrigues-Moura difícilmente habría llegado a la comunidad de cervantistas la noticia de este ejemplar (descrito ahora por el grupo prinQeps en el *Anuario de Estudios Cervantinos*, VII, 2011, pp. 30-33). No solo difundió su existencia en una comunicación presentada en un encuentro cervantino celebrado en Graz (Austria), en mayo de 2005 (*400 Jahre Don Quijote. Interdisziplinäre Tagung*), sino que se ocupó de concitar las voluntades de diversas instituciones para, aprovechando la ocasión del cuarto centenario, llevar a cabo una edición del ejemplar. A ella han contribuido la propia Leopold-Franzens-Universität Innsbruck y diversos organismos oficiales austriacos (el correspondiente Ministerio de Ciencia e Investigación), además de españoles, como la Junta de Castilla y León, el Instituto Cervantes y la Universidad de Valladolid, lo que da idea de la complejidad de las gestiones llevadas a cabo por el editor. Gracias a todos ellos podemos disponer de una edición facsímil de la *princeps* del *Quijote* con una excepcional calidad y a un precio muy asequible (34,9 euros), una oportunidad magnífica para disponer en bibliotecas públicas y privadas de un facsímil de nuestra más apreciada obra literaria.

El propósito de la edición no es solo, como en otros casos, el de ofrecer una reproducción lo más parecida posible del ejemplar en sus características físicas (color, tamaño, etc.) sino, de manera acertada, proporcionar la mejor lectura del texto. Por ello, frente a la opción de tratar de aproximarse al color y a las tonalidades del ejemplar, se ha utilizado un papel mucho más claro y una reproducción en negro tanto del texto impreso como de las

anotaciones en el margen, lo que sin duda facilita la lectura.

La edición viene acompañada de un muy útil epílogo, en versión española y alemana, de Enrique Rodrigues-Moura, en el que explica las características del ejemplar y da cuenta de los datos que pueden deducirse de su historia. En el epílogo, además, refiere con ejemplar claridad lo que sabemos hoy del proceso de impresión del *Quijote* desde la solicitud de la licencia y privilegio para su impresión, a mediados de julio de 1604, hasta la salida de los primeros ejemplares en Valladolid en los últimos días del mes de diciembre. En esos meses se había sucedido la censura de Antonio de Herrera (como sabemos ahora gracias a Fernando Bouza), con fecha de 11 de septiembre, la licencia de impresión y privilegio para Castilla por diez años (en cédula del 26 de septiembre), la impresión en la oficina fundada por Pedro Madrigal, que había pasado a su viuda y que era regida entonces por Juan de la Cuesta. La impresión debió haberse terminado antes del 1 de diciembre de 1604, porque esa es la fecha del *Testimonio de las erratas*, el documento que certificaba la correspondencia entre el ejemplar impreso y el *original*, la copia manuscrita presentada a la censura. En ese momento solo quedaba un último trámite administrativo, la *Tasa*, en la que se establece el precio de venta al público, una vez contados los pliegos. Francisco de Robles se encarga de componer la *Tasa*, firmada en Valladolid por Juan Gallo de Andradá el 20 de diciembre de 1604, en los ejemplares que había llevado consigo en una imprenta local, la de Luis Sánchez, mientras que el resto de ejemplares, los que habían quedado en Madrid, llevarán la *Tasa* impresa por Juan de la Cuesta. El de Innsbruck es uno de los tres ejemplares conocidos, junto con el de la Real

Academia Española y el de la Newberry Library de Chicago, con la *Tasa* impresa en Valladolid.

Respecto de la historia del ejemplar, deduce que formó parte del fondo de 12.262 libros con que se constituye la Biblioteca de la Universidad de Innsbruck el 22 de mayo de 1745 con el nombre de *Biblioteca publica Teresiana* (llamada también *Oenipontana*). Ese fondo procedía de cuatro bibliotecas: la del Castillo de Ambras (*Schloss Ambras*), la de la desaparecida Torre de los Blasones (*Wappentur*, también *Bibliotheca aulica*), la de la corte de Innsbruck (*Bibliotheca Regiminalis*) y la de la corte de Viena (*Weiner Hofbibliothek*).

El sello de la *Bibliotheca Oenipontana* estampado en la portada y junto a la *Tasa*, la anotación manuscrita en el verso de la portada («Alter Bestand», «fondo antiguo»), la antigua signatura parcialmente tachada y el que no haya constancia de su adquisición le permiten concluir a Rodrigues-Moura que el ejemplar formaba parte de ese fondo inicial con el que se forma la biblioteca en 1745. Además, descarta una posible procedencia de la biblioteca de la corte de Viena (*Weiner Hofbibliothek*), porque de Viena no llegaron más que libros que estaban duplicados o triplicados (y no hay constancia de la existencia de ningún ejemplar de la *princeps* en Viena). No tenemos noticias de la trayectoria del ejemplar desde que se imprime la *Tasa* en Valladolid en diciembre de 1604 hasta que pasa a integrar la *Bibliotheca Oenipontana* en 1745, aunque Rodrigues-Moura supone que habría llegado a la corte de Innsbruck merced a las relaciones entre las dos ramas de los Habsburgo, la castellana y la austriaca.

El ejemplar presenta algunas anotaciones y subrayados a tinta y a lápiz. Las marcas a tinta traducen al alemán

algunas palabras o destacan algún pasaje: cuando don Quijote compara las locuras del protagonista del *Orlando furioso* con las suyas y cuando Sancho y don Quijote dialogan sobre la condición o no de encantado del caballero al ser llevado en una jaula de regreso a la aldea. Las intervenciones a lápiz son —lógicamente— de época más reciente y, aparte de algunas anotaciones en el verso del último folio que no tienen relación con la obra, consisten en llamadas de atención o traducciones al alemán, lo que indicaría una lectura minuciosa.

Quedaría pendiente de realizar la tarea más relevante desde un punto de vista ecdótico: el cotejo con los otros ejemplares de la *princeps*, lo que permitiría descubrir alguna corrección advertida en el proceso de impresión (como es bien sabido, los ejemplares de una misma edición no son absolutamente coincidentes puesto que, aparte de otras incidencias, no se eliminaban los pliegos ya impresos cuando se corregía algún error advertido).

EMILIO MARTÍNEZ MATA  
*Universidad de Oviedo*

Maria Caterina Ruta, *Memoria del Quijote*, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 178 pp.

El presente libro de la reconocida cervantista Maria Caterina Ruta constituye, tal como lo declara la autora en el prefacio, un conjunto de estudios que buscan «precisar las relaciones existentes a lo largo de la investigación entre mi itinerario metodológico y el desarrollo teórico paralelamente vivido por la crítica italiana e internacional». En

efecto, la obra se configura a partir de ocho estudios relativos al *Quijote*: los dos primeros, desde una perspectiva más abarcadora y metacrítica; el tercero, cuarto y quinto, centrados en un análisis textual de momentos o aspectos específicos de la novela; y los tres últimos, circunscriptos al ángulo de visión italiano: ya sea para identificar la presencia de Italia y de la cultura italiana en la obra de Cervantes, como para estudiar un ejemplo singular de reescritura del *Quijote* realizado por el autor siciliano Giovanni Meli.

El primer capítulo de la obra de Ruta configura un periplo a través de la investigación cervantina del siglo XX, tanto la de críticos que la autora desea destacar por su aporte al cervantismo, como la investigación propia, en permanente diálogo con los críticos mencionados. De modo significativo, el punto de partida de Ruta es el del Formalismo ruso, y más precisamente, el concepto de «extrañamiento» acuñado por Víctor Sklovski, tan relevante —como lo señala la autora—, para caracterizar la obra cervantina, de índole esencialmente desautomatizante. A su vez, el Formalismo ruso constituye la marca de inicio de la teoría literaria contemporánea, fundada en la semiótica, en general, y en la lingüística, en particular, ambas de una centralidad primordial para la perspectiva asumida por Ruta a lo largo de su trayectoria como investigadora. Tras la consideración de los estudios que constituyen piedras angulares para el cervantismo —principalmente, *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro y *La teoría de la novela en Cervantes* de Riley—, a lo largo del capítulo se irá perfilando un discurso crítico de relevancia, cuyo énfasis estará puesto en los estudios semióticos, narratológicos y bajtinianos.



Las bases teóricas y metodológicas sentadas en el primer capítulo servirán para la fundamentación de la lectura del *Quijote* que Ruta desplegará en el siguiente capítulo de su trabajo. En éste, la autora nos ofrece una visión totalizadora de la novela, en la que expone las coordenadas de su interpretación de la misma, haciendo hincapié en determinados aspectos de la obra cervantina que estima cruciales, tales como el diálogo intertextual, la espectacularidad, el fuerte componente visual de la novela, la polifonía y, fundamentalmente, el carácter ambiguo del *Quijote*. De especial interés resultan las reflexiones sobre la isotopía de la libertad, omnipresente a lo largo de la obra, isotopía que Ruta rescata a fin de explicar el final de la misma, entendido como una fuga hacia la utopía, última manifestación del voluntarismo del protagonista.

Los tres capítulos que siguen ilustrarán el posicionamiento crítico expuesto anteriormente por la autora. En ellos, el lector encontrará un pormenorizado análisis textual de la novela desde diversos ángulos de interés. En primer término, el estudio focaliza los comienzos y finales de tres novelas interpoladas del *Quijote*: *El curioso impertinente*, la historia de Zoraida y el cautivo y, finalmente, las bodas de Camacho, en la segunda parte del *Quijote*. Tras una esclarecedora introducción sobre determinadas funciones cumplidas por el *incipit* y la clausura de los textos narrativos, Ruta analiza la variedad de inicios y finales que presentan estas tres novelas, tanto en lo que respecta a las voces narrativas que los vehiculizan —heterodieéticas u homodieéticas—, como en el carácter más o menos convencional de los mismos o bien en su diferente grado de detalle o generalización. Más allá de la mencionada variedad, que tanto

contribuye a romper el efecto monocorde de la narración, la autora logra demostrar de qué modo Cervantes alcanza una perfecta trabazón en cada artefacto narrativo, logrando que desde la misma apertura cada sintagma del relato conduzca hacia, y en cierto modo, anticipe su desenlace.

Las mujeres en el *Quijote* y el carácter espectacular que domina sus presentaciones textuales serán el foco de interés del cuarto capítulo. En él se analizan cuatro figuras femeninas: Marcela, Dorotea, doña Rodríguez y Dulcinea, enfatizando su comportamiento, su gestualidad, la complejidad de su caracterización y de sus funciones. Ruta dialoga con algunos de los muchos trabajos realizados sobre el rol de la mujer en el *Quijote*, publicados posteriormente a sus primeras investigaciones de los años '90, pioneras en el área. A pesar del variado paradigma de personajes femeninos que ofrece el *Quijote*, tanto en el plano constructivo como en el social, la autora subraya la verosimilitud de todos ellos, como también su afán de autodeterminación, rasgo que ha llevado a afirmar que Cervantes ha inventado a la mujer moderna (Iris M. Zavala).

Cierra esta sección de análisis textual, el capítulo destinado a la abarcadora lectura del episodio de la cabeza encantada en casa de don Antonio Moreno, inserto en el *Quijote* de 1615. Ruta rastrea en dicho complejo episodio tanto las tradiciones literarias, folclóricas, carnavalescas como, incluso, las esotéricas del capítulo, pero poniendo especial atención a la situación estructural del mismo en el contexto del segundo *Quijote*, para así establecer las relaciones especulares, temáticas y simbólicas que guarda respecto del episodio del mono adivino, la cueva de Montesinos y el vuelo de Clavileño, entre otros. Esta mirada crítica enrique-



cerá la funcionalidad y proyección textual extremas que posee el episodio de la cabeza encantada en el contexto de la obra.

La última sección del estudio de Ruta es la dedicada a Italia, un territorio y una cultura que tienen gran centralidad tanto en la vida como en la obra de Cervantes y, de allí, que los tres estudios que la autora dedica al diálogo cervantino con el mundo italiano estén ampliamente justificados en una investigación que recorre isotopías, imaginarios y referentes literarios recurrentemente transitados por el autor del *Quijote*.

Abre dicha sección un capítulo designado como «Cervantes y la cultura italiana». Ruta se propone aquí esbozar un panorama de las relaciones intertextuales que emergen en la obra de Cervantes respecto de autores y obras italianos, primordialmente, del Renacimiento. La autora destaca la importancia y función del empleo del concepto de intertextualidad, rechazando —acertadamente, a mi juicio— el mucho menos riguroso de «fuentes o influencias». Asimismo, se incorpora la necesaria noción de «reescritura», tal como ha sido utilizada por Ruffinatto y otros críticos. Haciendo empleo, entonces, de una precisión conceptual operativa, Ruta reconstruye la posible estantería italiana de la biblioteca de Cervantes, en la que ocupan un lugar de privilegio, tanto Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso —para el *Quijote*—, como los *Discursos* de Tasso (y de su mano, Horacio) y las colecciones de narraciones cortas italianas —para las *Novelas ejemplares*. Finalmente, las acertadas conclusiones del capítulo subrayan la dinámica de reelaboración de los referentes literarios propulsada por Cervantes y signada siempre por un distanciamiento original respecto de dichos referentes.

El segundo estudio de la tríada italiana —«Italia en el *Quijote*»—, fundamenta de modo convincente la tesis de la autora, la cual sostiene que a pesar del conocimiento pragmático que Cervantes tuvo de Italia tras sus años de estancia en esas tierras, la reconstrucción literaria de los lugares geográficos, las costumbres, los monumentos históricos y el horizonte humano, a menudo responde al conocimiento convencional de la época, probablemente fruto de las lecturas del autor y no de sus vivencias o contacto directo con el mundo italiano. Tal como emerge de este análisis efectuado por Ruta, Cervantes se confirma como un ser literario, cuyos lentes para la observación del mundo suelen pasar por la diversidad de sus lecturas, para finalmente alcanzar una reelaboración literaria propia. A fin de fundamentar sus afirmaciones, la investigadora realiza un pormenorizado recorrido por los principales sitios de Italia mencionados en el *Quijote*: Nápoles, Roma, Florencia, Génova, Venecia, Sicilia. Indudablemente, la presencia de Italia en el *Quijote* es sustancial. Ruta demuestra convincentemente que los sintagmas cervantinos de dichos referentes reales no conllevan sino la marca de un conocimiento generalizador, producto de la *doxa* libresca que de Italia se tenía en el período y mucho menos de la percepción «realista» de un viajero curioso, como sin duda pudo haberlo sido Cervantes en su paso por Italia.

El último capítulo de la sección italiana y del estudio en su conjunto —«El *Quijote* de Giovanni Meli. Un caso especial de reescritura»— despliega una minuciosa lectura del poema heroicómico del autor siciliano, *Don Chisciotte e Sancier Panza*, publicado en 1787. Ruta nos ofrece un interesante caso de reescritura del *Quijote*, demostrando de

modo fehaciente aquello que Borges ha narrativizado tan brillantemente en «Pierre Menard, autor del *Quijote*», que cada reescritura es una recreación del original profundamente inserta en su tiempo y, por ende, otra obra muy distinta de la primigenia. Así, el *Quijote* de Meli, presenta profundas y, a la vez, significativas diferencias respecto de su referente. Abundan en él, por ejemplo, las preocupaciones sociales que caracterizaron la vuelta de siglo XVIII al XIX. En tal sentido, un aspecto de relevancia en la reescritura del *Quijote* realizada por el autor siciliano es la centralidad que le otorga al personaje de Sancho, eclipsando por momentos a don Quijote. En efecto, Sancho pasa a constituirse en verdadero protagonista de la obra. Ello podría atribuirse al hecho de que la obra de Meli se habría nutrido de la traducción de Lasage, del siglo XVIII, pronunciadamente apoyada, a su vez, en la continuación apócrifa del *Quijote* firmada por Avellaneda y publicada en 1614. Como es sabido, dicha continuación le otorga un rol más central a Sancho, enfatizando sus rasgos bufonescos. Esto no ocurrirá en la versión de Meli, quien dignifica al campesino, probablemente debido a la perspectiva social asumida, coherente respecto de los cambios históricos del momento que le tocó vivir. Tal elevación de Sancho va en detrimento, en más de una ocasión —como lo demuestra Ruta—, de la coherencia del personaje, quien manifiesta un conocimiento y nivel cultural poco correspondientes con su condición de campesino.

El análisis textual realizado por Ruta demuestra tanto el predominio del ambiente campestre como la evolución marcada del escudero, quien tiende a complementar a su amo y no se perfila como una figura contrastante respecto de don Quijote, tal como ocurre en el original.

Asimismo, dicho análisis pone de manifiesto que el poeta siciliano se encuentra más cerca de Cervantes que de Avellaneda, y ello tanto en la caracterización de personajes, que nunca alcanza la cruel ridiculización desplegada por el apócrifo, así como también en el plano estilístico, en el que se distingue la parodia de las referencias clásicas y mitológicas, tan patente en el *Quijote*.

Finalmente, el análisis se detiene en un aspecto fundamental del original cervantino: el de la enunciación. La autora hace hincapié en el mantenimiento por parte de Meli de las marcas de oralidad, tan caras a Cervantes y a su novela. Es dicha oralidad, ya sea de modo explícito o bien tácito, la que justifica la omnisciencia de la primera persona que irrumpe en determinados cantos y que, a la manera cervantina, parece estar remitiéndose a fuentes anteriores.

*Memoria del Quijote* concluye así, como lo ha querido su autora, con el análisis de determinadas estrategias narrativas que son la marca de una reescritura, en este caso, la propulsada por el autor siciliano Meli. La promesa inicial de María Caterina Ruta de ofrecernos un itinerario metodológico coherente, el itinerario investigativo propio, se ve cumplida. Vislumbramos a lo largo del estudio y hasta su clausura la mirada de la especialista en semiótica, la cual se patentiza una y otra vez en las páginas de este minucioso estudio. El análisis riguroso, eruditamente enriquecido en todo el libro por la referencia a estudios bibliográficos relevantes, es también una reafirmación de los principios críticos que han regido y rigen a la renombrada cervantista italiana: el compromiso con una lectura y hermenéutica que buscan decodificar la obra maestra cervantina como sistema semiótico complejo, esencialmente ambiguo, cuyas vías de significación son

múltiples, pero no infinitas. El presente trabajo resulta así un ejemplo encomiable de un discurso crítico respetuoso del texto y de sus límites, y de allí su valor no sólo interpretativo sino también metodológico.

RUTH FINE

*Universidad Hebrea de Jerusalén*

Juan Carlos González Faraco, *Lecturas educativas del Quijote. Textos e iconografía escolar*; Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, 221 pp.

Nos enfrentamos a un libro que desafía las constantes prescripciones pedagógicas de la lectura del *Quijote*, y que propone otra lectura, curiosa y abierta a la sorpresa, desembarazada y despojada de modelos, categorías y cánones; esto es, una lectura no sometida a un fin didáctico o moral.

El autor estudia las relaciones entre la pedagogía y el texto literario descubriendo cuáles son los propósitos de la obra (moral, político, didáctico...) y cuál es su línea argumental para encuadrarlo como libro potencialmente educativo y como dispositivo pedagógico.

En el primer capítulo, el autor no se conforma con el testimonio literario de Cervantes, sino que acude también al del escritor cubano Reinaldo Arenas y sienta a los dos «en la misma mesa» realizando un paralelismo entre sus vidas y sus obras. Ambos estuvieron presos, «vivieron en la incertidumbre (...) extraños en su patria y en su tiempo». Pero compara, de manera especial con el *Quijote*, *El mundo alucinante* cuyo personaje, Fray Servando sucumbió también al «veneno» de los libros y a quien, como a Don Quijote los libros le cambiaron la vida. Según

González Faraco, «para Cervantes y Arenas, lectura, escritura y vida fueron una y la misma cosa». Así, a través de la vida y de las obras de ambos escritores, el autor va tejiendo una «teoría de la escritura» unida a la lectura, en la que la experiencia poética es una experiencia vital.

En el capítulo dos, González Faraco comienza reconociendo que no ha habido un libro más *reverenciado e interpretado* que el *Quijote*. Aprovecha para hacer un intenso y magistral repaso de algunas de esas interpretaciones y estudios recurriendo a numerosos autores: Savater, Menéndez Pelayo, Octavio Paz, Francisco Ayala, Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset, Unamuno, José M.<sup>a</sup> Pemán, etc. Ante tal abanico de *lecturas*, se pregunta si, después de cuatrocientos años de afirmaciones categóricas, exageraciones de todo signo, celebraciones conmemorativas e incontables interpretaciones, es posible otra lectura del *Quijote*. La respuesta ofrecida al lector es que si queda otra lectura posible, esa es la lectura pedagógica.

A través de diversos textos (comentarios educativos sobre la novela) editados a principios del siglo XX debido a las sucesivas normas jurídicas que establecieron la lectura obligatoria del *Quijote* en las aulas y a través de una indagación histórica, Juan Carlos González Faraco, después de contextualizar el clima político de la España de entresiglos y de las primeras décadas del XX, responde a la pregunta de qué sucede cuando una novela se transforma en un objeto pedagógico. Así el autor, en este segundo capítulo, analiza el *Quijote*, sus personajes y las relaciones que se establecen entre ellos como un objeto pedagógico.

Para la construcción del capítulo tres, el autor utiliza como fuente algunos textos que están, por fecha o por temática,

vinculados al clima cervantino del tercer centenario, textos de autores que advertían las virtudes pedagógicas de la historia del ingenioso hidalgo.

En medio de la crisis de conciencia que produjo el desastre colonial y que favoreció la consolidación del nacionalismo regeneracionista, se siguen buscando en la memoria histórica figuras heroicas, gestas y otras referencias sobresalientes que puedan servir de ejemplo y guía. En el debate sobre la nueva España, la educación se convierte en un territorio extraordinariamente disputado. En este contexto, señala el autor, don Quijote se reafirma como un símbolo común a todas las tendencias surgidas en torno a la concepción del país.

En este capítulo, el autor diferencia entre dos «cervantismos»: el intrínseco, de carácter academicista, y el extrínseco, proclive a utilizar la novela con fines ajenos a su condición de texto literario. Realiza, además, un minucioso estudio sobre el debate que se generó en España acerca de cómo considerar y utilizar la obra de Cervantes, analizando la opinión de diversos autores que se pronunciaron sobre este asunto.

Expone cómo, gracias a la legislación que regula la obligatoriedad de la lectura del *Quijote* en las aulas, proliferan distintas ediciones escolares y analiza cómo evolucionan en sus formas y en sus contenidos, añadiéndose cada vez más ilustraciones, ejercicios y comentarios. Señala que el *Quijote* se propuso como modelo para la educación católica, como norma moral y pauta para la vida, como una lectura nacionalista y, finalmente, como una lectura didáctica.

El capítulo cuatro es la defensa abierta de una «lectura antipedagógica» del *Quijote*. Se realiza una crítica al espíritu exegético que suele guiar las lecturas pedagógicas de la obra y de la tenden-

cia pastoral que le confiere la pedagogía escolar. En los textos pedagógicos, se repiten, como consignas didácticas, múltiples distinciones y oposiciones binarias que deshumanizan la novela y transforman sus personajes en modelos, en autómatas, en funcionarios de un orden político, moral o académico. El *Quijote*, reducido a objeto pedagógico, condena la imaginación en nombre de un principio moral trascendental, evitando la comicidad e impidiendo una lectura libre, gozosa y divertida que busque revivir la pasión y el testimonio radical de su creador.

Como afirma el autor, si ha habido en la historia de la literatura una obra abundantemente ilustrada desde sus inicios, esa es el *Quijote*. El último capítulo del libro está dedicado a la iconografía quijotesca de las ediciones escolares. Las ilustraciones son un procedimiento técnico para convertir la novela en un producto pedagógico. Juan Carlos González Faraco atribuye un triple papel a esta iconografía: destacar, complementar e interpretar. Se realiza, además, un recorrido por una muestra iconográfica del *Quijote* de la primera mitad del siglo XX, suficiente para atisbar posibilidades de interpretación de estas representaciones e, incluso, para descubrir distintos modelos iconográficos característicos de cada editorial, de cada ilustrador, de cada tipo de libro o de cada contexto histórico. Recurre para ello a ejemplares de editoriales como Hernando, Calleja, Dalmau Carles Pla, Ramón Sopena, Luis Vives, Hijos de Santiago Rodríguez y Escuela Española, lo que supone abarcar prácticamente todas las editoriales importantes de la época.

En definitiva, el libro estudia, en forma de análisis crítico, algunas de las múltiples lecturas e interpretaciones que ha suscitado la novela del *Quijote*. Realiza

un análisis de diversos textos pedagógicos y de fuentes iconográficas que aparecen en ediciones infantiles para proponer, de una forma fundamentada, una lectura antipedagógica, libre y sin mediadores que condicionen las relaciones que se establecen entre la obra y el lector.

ANA MARÍA BADANELLI RUBIO  
UNED

Esther Bautista Naranjo, *Un americano en La Mancha tras las huellas de Don Quijote. Traducción y estudio de On the Trail of don Quixote (1897), de August Jaccaci*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2010, 260 pp.

La admiración de las letras inglesas por las aventuras del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha ha sido particularmente fructífera en el ámbito de la literatura de viajes. Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX serán varios los autores angloparlantes que visiten la Península Ibérica guiados por su fascinación cervantina. La primera manifestación clara de esta tendencia, ofrecida por Henry David Inglis y sus célebres *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* (1837), supone el primer testimonio del viajero «quijotesco» en la literatura inglesa, aquel que decide embarcarse en una ruta por los áridos caminos de la Mancha en busca de los lugares en los que don Quijote y Sancho desarrollan sus aventuras en la novela de Cervantes. La obra de Inglis ha llamado con justicia la atención de la crítica cervantina y ha sido estudiada con gran acierto por Esther Ortas Durand tanto en su monografía sobre los viajeros cervantinos en la España del siglo XVIII y de principios del XIX como en el artículo

que dedica específicamente a Inglis. Quizás el relato de viajes cervantino que el escritor franco-americano August Jaccaci ofrece en *On the Trail of don Quixote* (1897) sea algo menos conocido para el lector medio que la obra de Inglis, pese al reciente trabajo llevado a cabo en este campo por Nicolás Campos Plaza. Sin embargo, dentro de la literatura de viajes de inspiración quijotesca, la obra de Jaccaci resulta de un gran interés por su posición de transición entre la exégesis romántica del *Quijote* y la nueva visión de la obra que comienza a surgir a principios del XX con el Regeneracionismo y otros movimientos filosóficos y literarios que dan una nueva vuelta de tuerca a la interpretación de la gran obra cervantina. El estudio y la traducción de Esther Bautista Naranjo —publicado a finales de 2010 al amparo del Centro de Estudios de Castilla la Mancha de la UCLM— viene a suplir esta carencia, ofreciendo la primera traducción de la obra de Jaccaci desde que Ramón Jaén la tradujera al castellano en 1915.

*Un americano en La Mancha tras las huellas de don Quijote* es una obra que presenta una gran riqueza informativa y contextual sobre la recepción del *Quijote* en las letras europeas de finales del siglo XIX y principios del XX, así como sobre la plasmación de ésta en la literatura de viajes. En su estudio, Esther Bautista trata de reflejar la visión del *Quijote* que se desprende del relato de viajes de este viajero norteamericano. Para ello, la autora sitúa la visión del *Quijote* que podemos observar en el texto de Jaccaci en el contexto de las interpretaciones llevadas a cabo por sus predecesores inmediatos en el viaje por la Mancha (Henry David Inglis y Charles Bogue Luffmann, representantes de una lectura claramente romántica del *Quijote*) y otros viajeros hispanoamericanos que lo

sucedrán (Azorín y Rubén Darío), en los que, pese a la pervivencia de ciertos aspectos propios de la visión romántica, se descubre una nueva sensibilidad hacia la obra cervantina. Gracias al carácter eminentemente comparatista del trabajo de Bautista, se puede apreciar la interesante posición mediadora de Jaccaci, heredera de los presupuestos del Romanticismo y a su vez motivadora para futuros viajeros quijotescos pertenecientes a la Generación del 98.

El estudio preliminar a la traducción está dividido en siete apartados. Los dos primeros ofrecen una introducción a la visión romántica del *Quijote* y al nuevo interés que se produce por España gracias a la revolución estética y literaria que supone el Romanticismo. En el primer apartado, Bautista nos presenta el mito romántico de Don Quijote, resaltando el origen fundamentalmente alemán del mismo y las aportaciones de los hermanos Schlegel, Ludwig Tieck y Jean Paul Richter a esta nueva exégesis del *Quijote*. En el segundo de los apartados, Bautista caracteriza al viajero romántico, analizando cómo los diversos presupuestos propios del Romanticismo se ejemplarizan en el relato de los distintos viajeros decimonónicos. El nuevo interés por lo primigenio y lo popular, y la búsqueda de lo sublime y lo pintoresco, resultan las principales motivaciones que dirigen el espíritu romántico hacia España. La autora traza con acierto el origen de la asociación de estas ideas y España en la filosofía de Schelling, pero olvida sin embargo que éstas ya tienen vigencia en el *Sturm und Drang* y en uno de sus precursores ideológicos, Johann Gottfried Herder, aspecto ampliamente demostrado por Gerhard Hofmeister en su monografía sobre las relaciones literarias entre España y Alemania. Dentro de este apartado se incluye una estética

del relato de viajes por los caminos de don Quijote, en el que Bautista describe algunos de los *topoi* característicos del viaje quijotesco. Es esta una de las secciones más interesantes y trabajadas del aparato crítico, ya que esta tipología funciona como piedra de toque para el análisis de las distintas visiones ofrecidas por los viajeros quijotescos que Bautista trata en su estudio preliminar, sirviendo como herramienta para el reconocimiento de las afinidades y divergencias de Jaccaci con viajeros anteriores y posteriores.

El tercer apartado estudia la visión de España que se desprende de algunos de los principales viajeros románticos que precedieron a Jaccaci y que el viajero norteamericano consultó con toda seguridad. El *Voyage en Espagne* (1845) de Gautier, el viaje de Gustave Doré y Charles Davilier en 1875, así como las *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* (1837) de Inglis y el poco conocido viaje de Charles Luffmann, *A Vagabond in Spain* (1895), son convenientemente analizados por Bautista. El principal mérito de esta sección es la combinación del estudio de viajeros bastante conocidos como Gautier, Doré o Inglis con el análisis del relato de Luffmann, mucho menos tratado por la crítica, algo que nos permite obtener una visión mucho más exacta de los ejemplos prácticos de la visión del viajero romántico tan acertadamente caracterizada en la sección anterior.

En el cuarto apartado del estudio preliminar encontramos una visión global de la transición de los presupuestos románticos del *Quijote* a las ideas que las corrientes literarias y filosóficas del fin de siglo asocian con la obra cervantina. En esta sección Bautista nos presenta la obra de Jaccaci en su contexto histórico y literario, ofreciendo interesantes datos

sobre la biografía de Jaccaci y su conocimiento de la literatura española, así como sobre el itinerario seguido por el autor norteamericano, definido en gran medida por la representatividad de los lugares a visitar en el *Quijote*. Especialmente interesante resulta la sección que, dentro de este apartado, Bautista dedica a la obra de Jaccaci, en la que da fe sobre su tardía recepción española y su éxito inmediato en el ámbito anglosajón. En relación con este aspecto, la autora ofrece una serie de enlaces a páginas web que permiten consultar distintos documentos y recensiones sobre la acogida que tuvo el viaje de Jaccaci en las letras anglo-norteamericanas, algo que resulta particularmente útil.

El quinto apartado del estudio preliminar trata los viajes quijotescos de Azorín en *La ruta de don Quijote* (1905) y Rubén Darío en *En tierra de don Quijote*, aparecido el mismo año, representantes de los nuevos presupuestos teóricos sobre el *Quijote* que la Generación del 98 aporta a la literatura de viajes cervantina. Los viajes de Azorín y Darío, que elevan la figura de don Quijote a la categoría de mito nacional y de salvador espiritual de lo hispánico, ofrecen una visión de la Mancha en la que se acusa la influencia de Jaccaci. Bautista aporta de nuevo en esta sección interesantes vínculos a páginas web en las que se pueden seguir tanto los artículos que Azorín publica sobre su viaje en el diario *El Imparcial* como los que Darío envía al diario bonaerense *La Nación*. A este apartado sobre los viajes de Darío y Azorín le sucede una caracterización de La Mancha que encuentran Jaccaci y otros viajeros finiseculares, en la que Bautista hace especial énfasis en las fuentes consultadas por los viajeros a la hora de configurar su itinerario, la topografía quijotesca que se desprende de su viaje y las cuestiones cervantinas y

quijotescas que les resultan de particular interés. En este sexto apartado encontramos aspectos recurrentes en los relatos de los viajeros de finales del XIX, como la identificación con la figura quijotesca o el interés por el conocimiento que los manchegos tienen del *Quijote*. La amenaza de los bandoleros y la noción de La Mancha como gran ciudad muerta son otros de los *topoi* característicos de estos viajeros que se encuentran a caballo entre el XIX y el XX, entre el Romanticismo y las Vanguardias, entre un *Quijote* idealista y el *Quijote* que la modernidad comienza a percibir. Todos estos aspectos son tratados con la riqueza informativa y conceptual característica del estudio preliminar que realiza Bautista, ofreciendo al lector el armazón necesario para enfrentarse a la peregrinación quijotesca que Jaccaci realiza en las postrimerías del siglo XIX. Finalmente, el séptimo y último apartado del estudio preliminar define los criterios seguidos por la traducción, en los que se percibe un afán de corrección y perfeccionamiento de la versión ofrecida por Ramón Jaén en 1915.

En cuanto a la traducción, cabe destacar que el trabajo de Bautista restituye pasajes obviados por la versión de Ramón Jaén y ofrece un buen número de notas explicativas sobre las decisiones tomadas en la traducción de determinados términos de difícil traducción al castellano, como por ejemplo el de *romance*. Bautista también corrige las frecuentes erratas del propio Jaccaci en su transcripción de los lugares manchegos que visita y de las distintas palabras castellanas que logra reconocer. La traducción de la autora resulta elegante y de ágil lectura, y se ve acompañada por los grabados realizados por Daniel Vierge para la revista de viajes *Le Tour du Monde* en 1897. También se incluyen el prólogo de Arsène Alexandre



a la versión francesa de 1901 y el de la ya mencionada traducción española de Ramón Jaén en 1915, llevado a cabo por el propio traductor, detalles que revelan el cuidado y el buen gusto en la edición del libro.

A modo de conclusión hay que destacar la importancia del trabajo llevado a cabo por Esther Bautista. Cabe esperar que este tipo de estudios despierten un mayor interés por los distintos viajeros «quijotescos» que emprendieron una peregrinación espiritual y literaria por La Mancha. Sus testimonios suponen una interesante fuente de conocimiento sobre la recepción de la obra cervantina en el viejo y en el nuevo mundo, y de estos libros de viaje se podrían extraer interesantes conclusiones sobre los cambios que nuestra gran novela experimenta a lo largo de su viaje por las mentes de sus lectores durante de sus más de tres siglos de recepción crítica.

ALFREDO MORO MARTÍN  
*Universidad de Salamanca*

Ana Pano Alamán y Enrique Javier Vercher García, *Avatares del Quijote en Europa*, Madrid, Cátedra, 2010.

Lo primero que llama la atención apenas leídas unas páginas del libro que nos ocupa es el carácter un tanto engañoso de su título: los avatares a los que este alude se refieren únicamente a las traducciones del *Quijote*, dejando de lado las imitaciones y emulaciones que son una dimensión esencial de la difusión de la obra en Europa, de la «reencarnación» a la que se refiere etimológicamente la palabra *avatar*, como explican los autores en la introducción. El título está sin duda pensado como reclamo con el que atraer a un público más amplio, una práctica

que por frecuente puede considerarse una estrategia propia de la edición académica y más en concreto de los estudios sobre la recepción cervantina en el extranjero. Así lo ponen de manifiesto títulos como *Don Quixote in England* (1998) de Ronald Paulson, restringido básicamente al siglo XVIII, *Quixotic Fictions of the USA* (2005) de Sarah Wood (centrado en el período de 1792 a 1815), *Transnational Cervantes* (2006) de William Childers (en el siglo XX norteamericano), o *The Practice of Quixotism* (2006), de Scott Paul Gordon (la narrativa femenina del siglo XVIII inglés), si bien en algunos de estos se utiliza el subtítulo para acotar el territorio explorado. No es el caso de este libro, aunque la carencia queda ampliamente compensada por los preliminares, cuya lectura basta para sacar al lector del error al que induce el título. En la introducción se nos informa de que el libro tomó su inspiración del congreso sobre las traducciones del *Quijote* celebrado en la Escuela de Traductores de Toledo en 2005, donde se rindió homenaje a la figura del traductor (y el lector no puede evitar constatar el alarmante error cometido por los autores al identificar a Cide Hamete Benengeli como el primer traductor, aunque fingido, de la obra); y se nos informa también de que tiene entre las manos un estudio *bibliográfico* que pretende trazar un panorama de las traducciones y ediciones europeas del *Quijote*, si bien este carácter de catálogo es matizado por la intención más ambiciosa de ofrecer una comparación y análisis crítico de estas traducciones, ilustrada por la afirmación de la vinculación existente entre versiones de unos y otros países: «Así, por ejemplo, sólo estudiando la historia de los avatares bibliográficos del *Quijote* en Francia, Inglaterra o Alemania pueden entenderse las vicisitudes de la historia de las tra-

ducciones y ediciones de la novela en los países eslavos» (11). Y en el apartado siguiente, «Estructura, objetivos y métodos de trabajo», tales ideas se desarrollan al formular los tres objetivos de la obra así como su estructura tripartita. A un primer objetivo de recopilación bibliográfica de traducciones y un segundo de análisis crítico de las mismas (que incluye «señalar sus rasgos más importantes y ofrecer algunas de las opiniones más importantes que sobre ellas han vertido eminentes filólogos y estudiosos de la obra y de sus traducciones», 13), se añade ahora un tercero de ofrecer una visión de conjunto de la traducción del *Quijote* en el continente, en una doble vertiente de esclarecer tanto sus particularidades en cuanto a la recepción de Cervantes como los principios traductológicos subyacentes. Tales objetivos se corresponden en orden inverso con las tres partes que se delinearán en esta introducción y se abordan tras una breve «Guía de lectura» que cierra estos materiales preliminares.

La primera parte ofrece una serie de reflexiones que se derivan del recorrido histórico por las traducciones del *Quijote* y del estudio y comparación de las mismas, y que giran en torno a la primera traducción en cada lengua, el fenómeno de las lenguas y las culturas mediadoras, las teorías traductológicas predominantes en cada época, las consideraciones que el propio Cervantes hace sobre la traducción en el *Quijote*, las dificultades que plantea la traducción de esta obra y las vicisitudes de algunas de las ediciones más destacadas en cada uno de los países analizados. En la segunda parte se pasa a describir brevemente las traducciones aparecidas de 1605 a 2005, agrupadas según las lenguas de traducción, que hacen un total cuarenta y aparecen en orden alfabético del albanés al vasco, incluyendo, además de las lenguas en las

que la recepción cervantina ha sido más estudiada (francés, inglés, alemán, ruso e italiano, a los que se dedica mayor atención), otros territorios lingüísticos más exóticos o periféricos como macedonio y provenzal, bielorruso y ucraniano, eslovaco y esloveno, finés y maltés, por poner algunos ejemplos. Se ofrece así un recorrido tanto histórico como geográfico basado en los datos recopilados en las principales fuentes críticas o filológicas existentes para cada país o área lingüística (que aparecen debidamente listadas en la bibliografía final), como admiten Pano y Vercher abiertamente en la introducción y al principio de esta segunda parte, lo que implica que esta obra es antes que nada un estado de la cuestión o suma de lo realizado hasta el momento. Y si la segunda parte es una recopilación de datos tomados de fuentes secundarias, la tercera y última lo es de las fuentes primarias, es decir, se trata de un listado de todas las traducciones europeas agrupadas en los mismos dominios lingüísticos que la parte anterior y ordenadas cronológicamente (de hecho la fecha entre paréntesis encabeza cada entrada bibliográfica), que incluye las sucesivas ediciones o reimpressiones de todas ellas y también versiones abreviadas o dirigidas a un público infantil y juvenil.

De la descripción que acabamos de realizar, que es en gran medida la que ofrecen Pano y Vercher en los preliminares, se deducen fácilmente las virtudes y defectos del libro. Su mayor valor radica en su carácter de compilación y de comparación. (1) En primer lugar, el hecho de reunir un catálogo de traducciones a tantas lenguas europeas hace del libro un muy valioso instrumento para el investigador o simplemente para el curioso, y hay que elogiar el acierto de los autores al incluir reediciones y traducciones simplificadas, lo que permite evaluar la

popularidad y la recurrencia, o sea la influencia, de las diferentes versiones de la obra cervantina, aunque hay que lamentar que no se marque tipográficamente la primera edición de cada nueva traducción, lo que facilitaría la consulta. La utilidad del catálogo se multiplica en el caso de las lenguas minoritarias o periféricas, para las que el libro será una referencia ineludible, especialmente por la descripción que de la recepción cervantina en las mismas trae en la segunda parte, llena de curiosidades y datos de interés; pero incluso en el caso de las lenguas más importantes o conocidas ofrece una síntesis que no deja de tener interés para todo aquel que no sea especialista en este tema y en ese dominio lingüístico concreto, e incluso para este es interesante como obra de consulta o de referencia. (2) En segundo lugar, es de agradecer que el libro plantee la conveniencia de una visión transversal de la recepción de Cervantes en Europa, es decir, de una recepción comparada en las diferentes lenguas europeas, que es una tarea pendiente para la cual son necesarias herramientas como las que ofrece este libro, pues es imposible para un solo especialista abarcar todas las lenguas y períodos. Este comparatismo múltiple o transversal permite localizar no sólo las traducciones mediadoras (francesas e inglesas fundamentalmente), como comentan los autores en diferentes lugares, sino también la influencia que ejercen diferentes interpretaciones o imitaciones y reescrituras del *Quijote* por parte de autores de un determinado ámbito lingüístico en los de otro, conformando así una cadena de transmisión por la que la influencia cervantina circula a veces, a través de autores de la tradición cervantina y no de Cervantes mismo, un fenómeno más complejo de lo que las

comparaciones binarias («Cervantes y/en...») permiten detectar.

Esta comparación transversal, sin embargo, es algo más germinal que efectivo en este libro, lo que nos lleva a sus limitaciones, que son consecuencia de la misma cualidad de las que nacen sus virtudes, a saber, su carácter de compilación. Si efectivamente, como reconocen Pano y Vercher, el estudio no procede del trabajo directo con las traducciones, sino que «los datos recopilados sobre las diversas traducciones y ediciones europeas son a un tiempo la razón de ser de este estudio de carácter bibliográfico y la base en la que se apoya nuestro análisis» (14), es lógico que, aunque la compilación bibliográfica sea válida y útil, el análisis sea insuficiente, pues está lastrado precisamente por ese carácter derivativo.

(1) Esta insuficiencia se detecta, en primer lugar, en el hecho de que el estudio no consigue en muchas ocasiones armonizar los datos y opiniones extraídos de las diferentes fuentes secundarias o incluso estas con las primarias, lo que produce una cierta falta de claridad particularmente visible en la primera parte y su análisis de los principios traductológicos. Pese a su intento de trazar un recorrido histórico coherente por siglos, tal análisis acaba caracterizando casi todos ellos por el doble y contradictorio impulso de ser fieles al original y de reescribirlo para adecuarse al público y la época, lo que a la postre no es decir mucho (*vid.* 26, 28, 29). El conocimiento no directo del tema explica también ciertas imprecisiones y contradicciones, sobre todo en la cronología, donde se produce una curiosa y flexible utilización de la periodización literaria (que incluye en el período Romántico todo el siglo XIX o textos del siglo XX o del XVIII cuando está hablando del XIX, *vid.* 30-31, 39),

pero también en la presentación confusa o incoherente de la primera traducción alemana (que primero se dice que es completa y luego se explica que no lo es, *vid.* 46-47), de las primeras traducciones francesas y en particular la de Filliaeu de Saint-Martin (70-74), o de las últimas italianas (107). Pero ciertamente es en la primera parte donde son más notorias las incoherencias derivadas del carácter de compilación (así como su dependencia de algún estudio particular insistentemente citado), pues es el lugar en que debería realizarse la comparación prometida pero no llevada a término, mientras que la siguiente estudia cada dominio por separado y la comparación entre ellos se limita a constatar ocasionalmente que algunas traducciones se hicieron de otra lengua diferente del español. De esta forma, tanto en la primera como en la segunda parte, la comparación transversal es más una invitación que una práctica efectiva, sin líneas maestras claras ni una tesis o visión propias.

(2) Por la misma razón, por depender exclusivamente de publicaciones previas, el libro, en segundo lugar, hereda lagunas fácilmente detectables en la tercera parte, el catálogo de traducciones. En el ámbito inglés, por ejemplo, falta la traducción de Robinson Smith de principios del siglo XX, una ausencia justificable porque esta traducción ha pasado desapercibida a la mayoría de los estudiosos, con excepción de John Rutherford, traductor el mismo del *Quijote* y autor de un artículo sobre las traducciones del *Quijote* publicado en el volumen colectivo *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona* (Universidad de Valladolid, 2007), donde sí recupera esta traducción olvidada. Puesto que Pano y Vercher dependen exclusivamente de las fuentes secundarias, al faltar esta, falta la traducción de Smith. A veces esta dependen-

cia hace que el libro herede y transmita errores de sus fuentes, pues sólo por ello y por la falta de familiaridad con los autores y textos mencionados puede explicarse la consideración de conocidos escritores (uno norteamericano y dos ingleses) como traductores del *Quijote* que se deduce de la siguiente afirmación: «En cuanto a los traductores ingleses de la época [el XIX] se observa también una tendencia hacia la reconstrucción histórica y la arcaización (Longfellow, Arnold, Newman)» (30). Tal vez se trate solo de un lapsus en la transcripción de una fuente, pero en cualquier caso revela un cierto apresuramiento y falta de cuidado en el ensamblaje de todos los datos extraídos (observable en otros puntos del texto) y poco conocimiento propio del tema. Lo mismo ocurre cuando, al hablar de la cercanía de traducciones inglesas y francesas a la publicación de Juan de la Cuesta, se menciona, junto a la traducción de Shelton (1612), la de Smollett (1755), alejada en casi siglo y medio (y con varias traducciones más entre ambas), autor al que no solo se caracteriza como traductor y crítico (olvidando que ante todo fue novelista) sino que además el contexto sugiere que fue un mero presentador de una versión anterior de la obra, lo que, aun con las sospechas de que no fue el autor de la traducción firmada por él que han dado lugar a un jugoso debate (al que los autores parecen ajenos), no es exacto (39). Naturalmente constatar estos errores, imprecisiones y confusiones exige ser especialista en el dominio lingüístico en cuestión, por lo que es imposible detectarlos en todo el libro, pero estos ejemplos del inglés hacen temer que haya otros semejantes en otras lenguas.

Estos defectos, sin embargo, no deben ocultarnos los evidentes méritos de la obra como muy útil suma y compendio que, si

bien sólo realiza la comparación transversal que promete de forma muy germinal, nos ofrece información y materiales para poder realizarla y nos invita así a hacerlo. Por ello hay que saludar la aparición del libro como un esfuerzo apreciable que, si bien no llega a ser esa ambiciosa «obra que de manera global recopile, compare y realice un análisis crítico de todas las traducciones y ediciones de Europa» (9) que Pano y Vercher echan en falta en la introducción, al menos abre y marca el camino a seguir, constituyendo un excelente punto de partida para el estudio comparado de la recepción cervantina que está todavía pendiente de realizar. Máxime cuando los autores parecen ser perfectamente conscientes de ello, por lo que mal podemos censurar lo que nunca estuvo entre sus intenciones:

«En este apartado [el segundo], hemos querido ofrecer un *apunte*, un panorama lo más exhaustivo posible *que permita, en un segundo momento*, retomar de manera contrastiva, en una perspectiva europea, algunas de las cuestiones relacionadas con la actividad traductora y con los principios que han guiado las traducciones y ediciones exploradas. Creemos que es importante tener una visión de conjunto como ésta porque *permite disponer de datos adecuados para el estudio* del papel de mediación de algunas traducciones respecto a otras; de la labor de reescritura llevada a cabo por algunos traductores; de las estrategias editoriales que se persiguen en el ámbito europeo y según las épocas, con la reedición de un clásico como el *Quijote*; de las lecturas múltiples que inspira en función del momento histórico, de las relaciones entre países, del mensaje que se busca transmitir al público (14-15) [énfasis añadido]».

La ambigüedad de esta de afirmación, que no deja claro si ese segundo momento

y el estudio que permite realizar esa visión de conjunto queda dentro o fuera de este libro, se despeja al concluir su lectura, pues comprobamos que efectivamente este es un mero apunte, que no franquea ese umbral sobre el que se sitúa; pero hay que agradecerle haber abierto la puerta y permitimos vislumbrar lo que hay tras ella, ofreciéndonos un primer esbozo de esa obra que está aún por escribir. La tarea no está al alcance de un solo investigador y debe ser afrontada en equipo; además, sea de manera individual o colectiva, sólo podrá ser fruto de un trabajo a largo plazo. Y eso, en un universo académico crecientemente regido por el cortoplazismo y en el que las investigaciones de largo aliento y las monografías con amplitud de miras son poco o nada rentables, es el más difícil todavía: otra razón más para aplaudir este libro por su ambición en vez de censurarlo por sus carencias.

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA  
*Universidad de Salamanca*

Luis Peñalver Alhambra, *Don Quijote, la escritura y la muerte*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 179 pp.

El proceso de escritura ha ocupado siempre un lugar prominente en las investigaciones filológicas: descubrir y desentrañar todos los misterios que rodean a la creación de un texto es una fuente de interés constante. Luis Peñalver Alhambra, erudito en filosofía, en su libro *Don Quijote, la escritura y la muerte* nos ofrece una serie de reflexiones sobre la construcción de la vida en el terreno de la escritura. Para ello Peñalver analiza los principales elementos que forman parte de ella: el humor, la tragedia y la concepción de la muerte. La elección temática ha sido sin duda un acierto, ya que el libro aborda

cuestiones generales de interés universal, pero estudiadas desde la filosofía y la teoría literaria, dos disciplinas que guían al lector hacia una nueva lectura de un Clásico de la Literatura Universal.

El autor nos deja ver en el prólogo el procedimiento científico que seguirá para analizar *El Quijote* bajo los temas anteriormente citados. En él nos va desvelando su aportación al texto siguiendo los paradigmas marcados por los principales teóricos de la literatura del siglo XX y por las figuras más relevantes de la historia de la filosofía. El contenido está dividido en cinco grandes capítulos, cada uno de ellos integrado por varios apartados que estructuran la información a través de un procedimiento deductivo que nos conduce progresivamente a las ideas claves del texto.

En el primer capítulo («La novela cómica») Peñalver estudia los aspectos cómicos del *Quijote* y su proceso de elaboración. Es consciente de la imposibilidad de llegar a la clave absoluta de la construcción del humor cervantino, pero aun así realiza un recorrido por las distintas concepciones de lo cómico desmenuzando algunos de los pasajes más relevantes. Peñalver recuerda al lector que, desde su primera aparición pública, el *Quijote* ha sido considerado un libro de humor, pero sin olvidar que uno de los factores de su éxito es el equilibrio entre la burla, la sátira, la ironía y el gran trasfondo triste presente en todo momento. Ese juego de contrastes ha creado un gran fenómeno cultural: el que se produce cuando una obra escrita en 1605 continúa cosechando éxitos en la actualidad. Como ejemplo de ello, Peñalver hace referencia a algún episodio como el acontecido en el dormitorio de Maritornes (p. 39), donde se produce una típica escena humorística de aceleración múltiple. También habla de otras escenas

como la del episodio de los leones, para la cual Peñalver recurre a una cita de Kant que sintetiza a la perfección el mecanismo humorístico utilizado por Cervantes en este pasaje: «es una espera decepcionada que súbitamente se resuelve en nada» (p. 39). Además de la amplitud de recursos cómicos presentes en la obra, Peñalver se siente realmente atraído por la capacidad de Cervantes para reflejar la realidad de la esencia humana que se revela al lector en la ambigüedad de los caracteres de los personajes: a través de ellos podemos conocer la complejidad que cada ser humano esconde en su interior. Esto es especialmente perceptible en Don Quijote, a quien Peñalver describe como un segundo Tales de Mileto que «absorto en la contemplación de su estrella, no ve la zanja que tiene a sus pies» (p. 45). No sabemos si Cervantes pensó en la filosofía y en los filósofos cuando creó a su héroe, pero algo en lo que Peñalver acierta es en recoger la frase: «El más sabio de los hombres es un inconsciente que actúa como si nunca fuese a morir» (p. 45) para describir la actuación del héroe cervantino, quien a pesar de estar desde el comienzo asediado por la muerte, no se enfrenta a ella hasta que le es inevitable. Este modo de afrontar la vida que Cervantes recrea en la figura de Don Quijote es posible gracias a la comicidad y a la ironía que encierra la novela, dos elementos que son los encargados de, como bien define Carlos Fuentes, hacerle capaz de ver «la razón con ojos de locura irónica» (p. 51) y de aportar con ello al lector una nueva visión de la realidad.

El segundo capítulo («La novela trágica») lo dedica al estudio del elemento trágico en la novela. Peñalver concibe *El Quijote* como una novela compleja donde el humor con el que Cervantes dibuja a sus personajes encierra en su interior un



modo irónico de representar el mundo. Tras leer la novela es imposible saber con seguridad qué ha ocurrido realmente en la imaginación de Don Quijote, se trata de una pregunta sin respuesta clara; sin embargo, algo que sí resulta claro es la autodeterminación del personaje para definirse. Como bien percibe Peñalver, Don Quijote se siente capaz de darse así mismo sucesivos nombres y de renombrar todo lo que le rodea. Esta autodeterminación de elegir lo que quiere ser, le hace saber quién es en realidad, pues no hay mayor realidad que la del hombre que se conoce a sí mismo y se forma a su propia medida.

El espacio también es relevante, Peñalver muestra cómo las llanuras manchegas ofrecen al individuo una extensión suficientemente amplia para actuar y para forjarse una imagen, una vida y todo lo que pueda desear. Hecho sin duda constatable a lo largo de la narración, ya que los personajes llenan con su imaginación los espacios vacíos por los que transcurren sus aventuras y deforman la leve realidad que se les presenta. De este modo ofrecen al lector una realidad vista desde muchas perspectivas y le dan la oportunidad de elegir con cuál quedarse, o dicho de otro modo, de crear él la suya en el llano espacio que ofrece el paisaje manchego. Peñalver se refiere al espacio del texto como un lugar donde todos los personajes son seres grotescos y enloquecidos cuyo motor de acción se mueve en pos de ideales que rara vez se alcanzan y, si se logran, no es sin antes caer numerosas veces en el camino. Don Quijote no es distinto, su locura y humor están cubiertos de tragedia, tristeza y melancolía. Su devenir, como bien ilustra Peñalver, es un *Quid Pro Quo* de matices trágicos y cómicos. Cervantes fue muy consciente del elemento trágico que habita alrededor de todo ser humano y, por

ello mismo, no debería extrañarnos que Don Quijote sufra un triste final dando fin a su aventura de caballero andante con el sobrenombre de «Caballero de la Triste Figura», un destino solo afrontable desde la sinrazón. Cervantes realiza así su propio elogio de la locura, pues ve en Don Quijote un reflejo de su propia insatisfacción vital: alguien que sigue un reconocimiento que nunca alcanza y le hace parecer loco ante la sociedad. Sin embargo lo que Cervantes ignoraba es que tras la creación de este personaje encontraría el éxito que tanto había buscado y tantas veces le había doblegado a la nada.

El tercer capítulo, «El lenguaje del otro», está relacionado con el cuarto al que titula «El *otro* del lenguaje». Este juego de palabras crea un paralelismo entre los aspectos que se analizan. Ambos coinciden en situar «el lenguaje» en boca de los personajes como centro de estudio y en tratarlo como el principal recurso para la construcción de la acción, de los temas principales y de las reflexiones del autor.

En «El lenguaje del otro» Peñalver explica el modo en el que Don Quijote construye su identidad por medio del lenguaje y la de su motor de acción: Dulcinea, a quien crea a través de la palabra. Esta joven no existe realmente, pero el amor idealizado que el héroe quiere sentir hacia una dama le hace crear una amada y un sentimiento ficticios, que le permiten comportarse como un caballero andante. La carta que Don Quijote escribe a Dulcinea y obliga a memorizar a Sancho es un buen ejemplo de la construcción de su amor. Con ella pretende crear una realidad hecha a su medida donde todos los objetivos que el personaje persigue son creaciones de una realidad hecha a partir de sus palabras. Don Quijote llega a recrear su



propia muerte, en la cual se transforma en un hombre cuerdo y real, capaz de aconsejar a todos sus seres amados y de dictar testamento. Él finaliza su vida asimilando su mundo ficticio en el real para el que crea un lenguaje, y por tanto, una realidad diferente.

En «El *Otro* del lenguaje» se introduce en el modo en que Cervantes como autor refleja su concepción de la muerte en las palabras de su personaje. Peñalver estudia cómo reacciona Cervantes al saber que la muerte le acecha. Según los datos expuestos parece que, lejos de la agonía por irse en su momento de mayor éxito profesional, su reacción fue serena y modélica ante la seguridad de sentir que estaba viviendo sus últimos días. Al igual que haría Cervantes, Don Quijote acepta la muerte con entereza y dignidad como una parte más de la vida, con el silencio Cervantes calla a su personaje y así le da la muerte.

En el último apartado del cuarto capítulo («De la escritura y la muerte. Cervantes y Quevedo»), Peñalver establece un paralelismo entre Cervantes y Quevedo en cuanto a sus concepciones de la muerte y sus distintas maneras de expresarlas. Del capítulo final del *Quijote* se deduce que Cervantes se interesa por construir un marco adecuado para la muerte de su mejor personaje. En él consigue recrear las horas previas al tránsito final, lo que nos indica que aunque no temía a la muerte, esta no le era indiferente. De Quevedo podemos decir lo mismo, a pesar de sus diferentes trayectorias, sus técnicas o la estética de sus obras. Lo cierto es que también dedicó numerosos versos a reflexionar sobre el paso del tiempo y la llegada de la muerte. En este punto, Peñalver nos indica la relación existente entre estos dos escritores quienes, a pesar de sus diferencias, al final de sus vidas coincidieron en ver

la muerte como algo desconocido, como el mayor silencio: un escenario hueco donde ya no hay nada y la vida les ha abandonado.

El vacío interior que sienten los autores ante la muerte da paso al último capítulo del libro titulado «Palabra de fin». Peñalver centra aquí su interés en la última palabra de la novela: «Vale». Considera que esta palabra es la encargada de dar paso a «la vida» por medio de «la reescritura» del texto por parte «de todos los lectores-autores del *Quijote*» (p.179). Peñalver se refiere aquí a un fenómeno literario en el que él mismo debería ser incluido, pues a través de este libro, ha contribuido a avivar la luz vital del mito literario y a difundir su lectura.

Llegados a este punto considero que la invitación que Luis Peñalver Alhambra nos hace en este libro es sin duda una propuesta singular y atractiva que sumerge al lector en el mundo cervantino desde una mirada distinta y sin duda interesante.

LUCÍA LÓPEZ RUBIO  
UCM

Eva M.<sup>a</sup> Valero Juan, *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal*, estudio y edición de texto, Roma, Bulzoni Editore, 2010, 232 pp.

Perteneciente a la colección Cosiglio Nazionale delle Ricerche, dirigida por Giuseppe Bellini, este trabajo presenta claramente dos partes diferenciadas, como afirma Eva M.<sup>a</sup> Valero en la «Introducción». En este estudio la investigadora parte de un texto, una «relación de sucesos», la *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa* —de título más largo— del que surgen varios aspectos de la vida de *Don Quijote de*

*la Mancha* y sus personajes en América, pero que acaba por extenderse a otras facetas de la historia literaria y que, incluso, llega a otro texto similar a la *Relación...*, la *Verdadera relación de una máscara...* en México. Ambos resultan ser «los primeros testimonios escritos de la aparición de don Quijote en América» (p. 31). Su vínculo con la fiesta, la máscara y el género literario asociado a estos, híbrido, marginal, aunque en los últimos tiempos ha surgido un cierto interés por parte de la crítica centralizada por su consideración de textos literarios, no solo históricos. Estas son las ideas principales de la primera de las partes, que contextualiza la América virreinal y los dos textos que, de hecho, en la segunda parte se incluyen, ya que el fin último del estudio consiste en la edición modernizada y rigurosa de los dos escritos.

Esto conduce a Eva Valero a una división coherente de sus materiales. En la primera parte ahonda en la historia del texto cervantino, su llegada al Nuevo Mundo —sobre todo Perú y México— como libro y su desarrollo en otras formas, ligadas con lo popular y la fiesta.

El primer bloque se abre, por tanto, con el capítulo titulado «El Quijote viaja a América. La llegada a los virreinos de Nueva España y del Perú». En este intenta dilucidar cuántos Quijotes llegaron a América efectivamente, siguiendo los trabajos documentales de Rodríguez Marín y poniendo en causa sus conjeturas. A este siguieron otros estudiosos como Francisco A. de Icaza y González Obregón, pero destaca también Ricardo Palma con el género de la «tradición», que se funda en «la conversión de la historia en cuento» a través de la oralidad a lo largo de los siglos. Palma relata cómo el primer Quijote llega de Acapulco a Lima en diciembre de 1605 y acaba en

la biblioteca particular de fray Diego de Hojeda. Los números concluyentes a los que se permite llegar, uniendo las contabilizaciones de los investigadores españoles y la de los americanos, dan unos cuatrocientos treinta.

Por su parte, el epígrafe segundo, «Don Quijote conquista América» se refiere a la expansión de la obra y su personaje, sobre todo en el ámbito folclórico, como se recoge por el subtítulo: «La recepción en las calles: de la fiesta al texto escrito». Destaca como estudiosos del asunto a Rodríguez Marín y María Luisa Lobato, entre otros, que dan cumplida cuenta de fechas y lugares de fiestas y mascaradas, sin olvidar las españolas.

Además de los dos textos que Valero va a editar en este volumen (Pausa, 1607 y México, 1621), menciona otros festejos americanos, en el Virreinato del Perú, en 1630 y 1656.

El motivo político que subyace bajo el fomento de la fiesta es «divertir para dominar» (p. 63), al que contribuye especialmente la espectacularidad del decorado barroco. La ostentación de la riqueza apoya visualmente al poder, por lo que la fiesta muestra elementos de ese poder, convirtiéndose en «fiesta confiscada», esto es, apropiada por las clases dominantes.

Nada resulta más convincente en los procesos de colonización que esta fiesta controlada por la autoridad, llamada «repentina», porque no obedece a ninguna periodicidad.

Todavía en este segundo capítulo estudia el género de la «relación de sucesos», a medio camino entre la historia y la poesía, rígido desde el punto de vista formal, con fórmulas estereotipadas, pero que desde la perspectiva temática revelan gran riqueza y un significado sociocultural de gran valor, con la intención de pin-

tar ante los ojos, de captar la imagen viva —una de los rasgos típicos del Barroco.

A continuación se centra en mostrar el contexto de las dos relaciones. La primera, la de Pausa, un pueblo minero de Ayacucho que recibe al virrey de Perú, el conde de Montesclaros. El texto vio la luz por primera vez de la mano de dos especialistas: Rodríguez Villa en 1874 y Rodríguez Marín en 1911, que ampliará en 1921 y lo recogerá posteriormente en 1947. Esto conduce a la investigadora a la consideración de dos manuscritos o uno solo que circulase por los circuitos bibliófilos y de ambiente cultural e histórico que ambos frecuentaban —en el entorno del marqués de Jerez de los Caballeros, propietario del manuscrito. Donde se albergan más dudas es en la cuestión de la autoría, que ya va de un fray Antonio Martínez (sin identificar pro la existencia de un agustino y un dominico con el mismo nombre en la misma época) a un personaje llamado Luis de Córdoba, y también conocido por Luis de Gálvez. De este último no se conoce licencia para viajar al Nuevo Mundo, por tanto las cuestiones de la autoría siguen sin ser resueltas.

Eva Valero repite una idea fundamental «divertir para dominar» cuando describe las escenas y las acciones de la *Relación de Pausa*, ya que proceden de los nobles españoles que imponen su modo de divertirse, del Viejo Mundo, con juegos como el de la sortija, pero con una codificación ideológica clara: la integración política de ambas culturas, ostentando el poder la nobleza hispana. Sin embargo, no deja de introducirse lo bufó y lo carnavalesco, con la disonancia de un don Quijote vestido con la armadura de sus bisabuelos. Y no solo por aquí, la «fiesta confiscada» no lo es tanto, ya que el mestizaje de culturas consigue que se filtren bailes típicos de las festividades incas, a la vez

que las referencias librescas a *El pastor de Filida*, de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582).

Desde el punto de vista de la introducción de las figuras cervantinas no hay grandes diferencias entre el texto de Pausa y el de México, porque esta de 1621 también toma al personaje desde planteamientos carnavalescos y paródicos, puestos en conjunto con la pompa imperial de Carlos V que, «paradójicamente, se trataba de mitificar» (p. 141) en una ciudad-teatro al modo barroco, que se convierte en escenario del discurso del poder. Sin embargo, existen diferencias con el caso anterior. En primer lugar, conservamos tres transcripciones modernas (en 1883, 1891 y 1918) que aportan datos interesantes: esta relación sí fue impresa, en Tacuba, y era propiedad del duque de Terceraes, hermano del marqués de Jerez de los Caballeros, dueño del manuscrito de Pausa.

*Verdadera Relación de una máscara que los artifices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación* fue escrita por Juan Rodríguez Abril, del gremio de plateros, e intenta conjugar una fiesta religiosa que no aparece en el calendario con la idea pagana de la máscara y la fiesta laica popular. Se configura con la majestuosidad de personajes exóticos y nobles, como la Fama, caballeros andantes, el emperador Carlos V, y varios personajes históricos y legendarios (Francisco I de Francia, Solimán el Magnífico, el rey de Persia, el Preste Juan, el Gran Chino, el rey Salomón y la reina de Saba, entre otros).

De entre todos, destacan los caballeros andantes, acompañados de un don Quijote y una Dulcinea encarnada por un hombre, con una intencionalidad claramente paródica.

Finalmente, en el último capítulo Eva Valero pretende concluir con algunas observaciones sobre el significado de la conquista y la colonia en América. En primer lugar, son patentes la motivación y acicate que supusieron los libros de caballerías para los conquistadores y poetas que los nombran en sus obras (Alonso de Ercilla, Bernal Díaz del Castillo), de ahí el uso de la figura del *Quijote* en los desfiles que sería, no obstante, interpretada de diferente manera por conquistadores e indígenas. Pero al ser una parodia el segundo de los primeros y ser la obra cervantina la que más viaja a América, hace que se convierta en «un símbolo inequívoco de la evolución histórica y social (...): el tránsito de la conquista a la colonia» (p. 151). Esta debía imponer unas estructuras y jerarquías mitificando la historia de hazañas en América para persuadir al pueblo y dominar la colonización. Concluye la autora evidenciando el poder de desmitificación del antiguo héroe don Quijote, su relación con la fiesta popular y la libertad implícita de esta, en contrapartida con el discurso de poder que se quería instaurar en la América virreinal.

La segunda parte consiste propiamente en la edición de ambos textos. Tras los criterios de edición para el texto de Pausa —con el cotejo de las cuatro ediciones—, transcriben el manuscrito Sergio Galindo y Pedro Mendiola con variantes anotadas en el aparato crítico, seguida de la edición modernizada en la ortografía y puntuación, también anotada. La segunda obra surge del cotejo de las tres versiones existentes del texto tras la edición de 1621, anotando las variantes en el aparato crítico.

Este completo volumen aún se enriquece con varios anexos: la reproducción del manuscrito de la *Relación de Pausa...* y de la primera edición del texto realizada por

Antonio Rodríguez Villa y una reproducción e la primera reimpresión del texto mexicano, de 1883.

ALEXIA DOTRAS BRAVO  
*Universidade de Coimbra*

Dominick Finello, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, ACMRS (Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies)-BREPOLS, Tempe, Arizona, 2008, 212 pp.

Lo primero que llama la atención del libro *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain* es la atención que le dedica Dominick Finello tanto a obras canónicas (*La Galatea* o *La Arcadía*) de la geografía pastoril como a otras menores (*La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral o *Los diez libros de Fortuna de Amor* de Antonio de Lofrasso). Esta elección le permite a Finello privilegiar aquellas obras pastoriles más proclives a la hibridación e innovación frente a las que se acomodaron mejor a los modelos clásicos y, por tanto, trazar con mayor precisión, como anticipa el título del volumen, la trayectoria del género pastoril en la literatura áurea. El propósito del autor es doble: es esbozar los rasgos en torno a los cuales se articula el género a la vez que rastrear con minuciosidad las innovaciones e idiosincrasias de su materialización española, pues, como sucede con otros géneros coetáneos, los autores que lo cultivaron se propusieron reelaborar un género que había ido perdiendo vitalidad con el tiempo y reclamaba una urgente renovación.

En el primer capítulo, «Modes and Modalities of the Spanish Pastoral Novel», aborda Finello la arquitectura del género pastoril: orígenes, audiencia, te-

mas y técnicas, innovaciones credibilidad, presencia femenina, idilio e imagen y experimentos. El marco espacial de la novela pastoril, definido como el mundo rústico, natural o si se prefiere idílico, tiene un peso menor en la pastoril española. Y si el género en un primer momento se contuvo en los límites del idilio pronto los desborda para abrirse al presente, uno de los aspectos que, según Finello, distingue la pastoril española de sus modelos europeos. La novela pastoril no se limita a representar el mundo idealizado de la Arcadia sino que se abre a lo coetáneo y, en concreto, señala Finello, a la corte, verdadero fundamento histórico del género. Es éste el lugar que adopta como núcleo de referencia y constituye un elemento omnipresente en el diseño genérico. En esta dirección apunta ya, para Finello, *El Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo, más cortesano que pastor a decir del cura del *Quijote*; una novela que organiza el material narrativo en torno a un grupo de figuras disfrazadas de pastores y cuyo discurso amoroso tiene como propósito preservar para la posteridad los avatares de la casa de Mendoza.

Entre los rasgos constitutivos del género que revisa Finello cabe destacar dos: la credibilidad y las innovaciones. Los novelistas pastoriles tuvieron que conciliar el discurso sofisticado de sus personajes con la rústica figura del pastor. Esto ocasionó uno de los debates más interesantes que germinaron en el pensamiento humanista y que intentó dar respuesta a la emergencia de un género que, como también sucedió con el *romance*, no se ceñía a los géneros canónicos heredados de la Antigüedad. El recurso del disfraz y un haz de fórmulas retóricas encaminadas a certificar la veracidad de lo narrado acudieron en auxilio de los que cultivaron el género para

defender la verosimilitud de su ficción. Las soluciones adoptadas fueron de fortuna desigual e iban desde la insistencia en la verdad de la historia, como sucede en Montemayor, hasta la necesidad de acudir al testigo presencial, como es el caso de Lope. La innovación de mayor calado que ve Finello en *La Galatea* es el vínculo que crea entre la ficción y el mundo exterior. *La Galatea* amplía, para Finello, los límites de la pastoril, al adoptar un discurso heterogéneo que incluye una amplia variedad temática derivada, en parte, del lenguaje amoroso y los conflictos que se generan en torno al mismo, como la violencia o incluso la muerte. En cuanto a la innovación de Lope radica en que creó un prototipo de novela pastoril que marcó un estadio superior del género. *La Arcadia* como experimento retó a sus sucesores, no sólo en el ámbito imaginativo sino también en su aproximación pictórica. Lope, que cultivó todo tipo de géneros y subgéneros pastoriles (novela, comedia, romances, etc.), experimentó más allá de *La Arcadia* y modificó, en definitiva, la manera en que sus lectores vieron a los personajes pastoriles en sus comedias (*Peribáñez o Fuenteovejuna*).

El segundo capítulo, «Intimacy and Collective Behavior», excelente, acaso el mejor de los cuatro que componen el volumen, se centra en dos aspectos que para Finello son los goznes que articulan la evolución de la novela pastoril: la visión colectiva derivada del propio mundo pastoril y la intimidad que se establece entre autor, mundo real y mundo ficcional. La novela pastoril se asienta sobre una aguda conciencia colectiva, protagonizada por los poetas y escritores que pueblan la ficción. Los pastores ejercen actividades colectivas: recitan poemas, cuentan historias, representan églogas, practican juegos o entablan debates. Esta

actividad colectiva se convirtió en esencial para la organización de un marco más amplio del género pastoril, ya que este entretenimiento «disfrazado» facilitó la inclusión de otros géneros como églogas, poemas, obras de teatro y relatos orales. Los escritores por su parte incorporaron a la ficción el discurso ajeno (en forma de poemas sobre amigos o de amigos y protectores, fundamentalmente), el disfraz o la invención onomástica para fortalecer esta visión colectiva. Ejemplifica Finello con *La Galatea* tomando de referencia el tema de la amistad, como expresión máxima de esta visión colectiva, un aspecto este algo descuidado por la crítica y al que Finello le confiere especial atención. El hecho de que en *La Galatea* el autor y sus pastores, frecuentemente amigos en la vida real, reproduzcan este mismo esquema fue un motivo compositivo de primer orden, que Finello hace extensible también a la novela pastoril en general, desde mitad del siglo XVI hasta su desaparición en el siglo XVII. La importancia que otros autores de novelas pastoriles concedieron a la amistad, en la que se incluye, desde luego, la idea del patronazgo literario, era una práctica muy extendida, como lo indica la obra de Antonio de Lofrasso, de Gálvez de Montalvo, de Lope de Vega, de Suárez de Figueroa, de Gabriel del Corral, y de Gaspar Mercader.

En la novela pastoril la relación que se establece entre el autor, personajes y el lugar donde acaece la novela se define por una gran intimidad. Escritores, lectores y personajes participaban del mismo ambiente cultural. *El Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo iba dirigido a un círculo de amigos disfrazados de pastores de la casa de los Mendoza. En el ámbito espacial, y sin subestimar la presencia de lo mítico que es innegable, los escrito-

res pastoriles privilegiaron en su elección espacios familiares y concretos. Algunas de las novelas desarrollan su trama en las riberas del Tajo o del Henares. Incluso un escritor como Lope, para quien el mundo clásico tiene un gran peso, situó su Arcadia en el ámbito hispánico, por la sencilla razón de que los amores de Anfriso tienen como telón de fondo la corte de los duques de Alba. Los personajes del mundo pastoril practican en la ficción actividades intelectuales afines a las que se producían en el ámbito académico y cortesano. Esta orientación hacia el presente es lo que facilitó la hibridación de temas y géneros, cuyo concepto de intimidad procuró expresar de forma también novedosa la retórica del género. Y qué mejor que *La Arcadia*, donde la figura del patrón-protector como amigo y confidente se convierte en sustancia temática llegando incluso a fundirse su voz con la del autor, para ejemplificar dicha intimidad. A diferencia de Cervantes, en cuya novela el tono y la concepción misma tiene un fundamento colectivo, en *La Arcadia* la intimidad se acentúa a través del personaje principal. Finello no limita su análisis a *La Arcadia* sino que incluye otras obras como *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*, en las que el tema pastoril se somete al dictado de la realidad inmediata y que marcarán la madurez de la pastoril en Lope. Cierra el capítulo una breve reflexión sobre *La constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa, donde el amor neoplatónico o la amistad se subordinan al discurso pastoril en configuración de la organización novelística.

Los dos últimos capítulos de *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain* los dedica Dominick Finello al espacio y a las representaciones de la novela pastoril, ambos estrechamente ligados a la intimidad. El concepto espacial de la pastoril acaso sea un efecto residual,

escribe Finello con buen tino crítico, de la propia naturaleza del *locus amoenus*. Al fin y al cabo el idilio no deja de pertenecer a la categoría del mundo familiar en el que crecen las sucesivas generaciones, y por extensión a la del mundo conocido. Por esta razón los autores sitúan sus ficciones en aquellos lugares que conocen bien y con los que mantienen vínculos afectivos. Gil Polo ambienta su obra en Valencia; Lofrasso, en Cerdeña y Barcelona; Gálvez de Montalvo, en Guadalajara; Cervantes, en Madrid; y Balbuena, en el Nuevo Mundo. Y si el espacio exterior es el terruño natal, el espacio interior o simbólico, metafórico lo denomina Finello, se organiza en torno a la academia. En unos casos está presente de manera literal (Gálvez de Montalvo), en otros (Cervantes) el marco académico sirve como resorte organizativo de la obra que le permite al autor introducir el material ajeno. De hecho entre las innovaciones cervantinas se cuenta el papel de la academia a la hora de conformar los diálogos en *La Galatea*, una obra que persigue captar la atención de un grupo de literatos de los más selectos círculos. En Lope se superpone, según Finello, la producción personal de Lope y la presencia de ciertos temas de *La Arcadia* que se corresponden con tópicos académicos. Y esta misma lógica espacial preside la configuración *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader, *La constante Amarilis* de Suárez de Figueroa, o *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral, aunque esta última introduzca alguna modificación en la reconfiguración del espacio. Cierra el libro una reflexión sobre papel que juegan églogas y festivos, al reforzar la naturaleza colectiva de género, el pastoril, altamente permeable a la representación.

*The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain* supone un im-

portante avance y viene a superar la reflexión previa sobre la novela pastoril. Si los críticos de buena parte del siglo XX procuraron distanciarse de sus precursores, sobre todo del juicio de Menéndez Pelayo, para quien la pastoril era un género falso y empalagoso, buscando en la figura del pastor el fundamento genérico, Finello va más allá y sitúa en la conexión con la actualidad la originalidad de la pastoril española. El asunto tiene un alcance mayor, pues trasciende los límites de lo pastoril para situarse en el centro de uno de los problemas más importantes en la evolución del género de la novela, a saber, qué estrategias elabora cada género para incorporar la actualidad al discurso novelístico. El resultado es un magnífico estudio elaborado cuidadosamente por un excelente conocedor del género pastoril.

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS  
*Dartmouth College*

Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*.  
*La gitanilla. Rinconete y Cortadillo*,  
ed. de C. Mata Induráin, Madrid, Edite-  
tex, 2010 (colección «El Caldero de  
Oro»), 229 pp.

En la presente edición antológica de las *Novelas ejemplares* de Cervantes se publican dos de las obras más significativas, icónicas y complejas del Siglo de Oro: *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*. Los textos van acompañados por un interesante aparato crítico a cargo del editor, el Prof. Carlos Mata Induráin, investigador y Secretario del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra. El volumen contiene, en el estudio introductorio, datos esenciales sobre la vida de Cervantes, a la vez que la contextualización de las *Novelas*



*ejemplares* con respecto al corpus cervantino y la literatura del Siglo de Oro. En este apartado preliminar se analizan los principales aspectos de ambos títulos (argumento, estructura narrativa, personajes, temas...) al tiempo que se ofrece una amplia bibliografía. Posteriormente se edita cuidadosamente el texto de *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*, se proponen una serie de actividades didácticas y se ofrece una serie de páginas de internet para que el lector interesado pueda enriquecer lo planteado en la presente edición con otras fuentes de información.

Mata Induráin comienza con un resumen de la biografía de Miguel de Cervantes, en el que se aprecia un interés por superar la mera acumulación de datos, a fin de interesar al lector en una cuestión fundamental para entender la obra del alcaíno: el contexto histórico y cultural en que se inserta. Ocurre —explica Mata— que Cervantes se encuentra en una posición privilegiada, no sólo en relación con ese contexto histórico, sino también por la renovación estructural que la literatura española conoce con las dinámicas europeas de la época. Entre los datos relevantes de la vida de Cervantes, hace mención de la profesión de su padre (cirujano), lo cual es fundamental para comprender su perspectiva dentro de aquella sociedad: el entorno socialmente bajo y mundano, pese a su condición de hidalgo. También señala la formación que Cervantes recibió con el humanista Juan López Hoyos, su temprana vocación literaria (su primer poema, dedicado a Isabel de Valois, lo escribe en 1567) o su clara tendencia al autodidactismo, entre otros datos. Además, Mata comenta un elemento biográfico todavía no del todo bien aclarado: cuando se escribe sobre los motivos por los cuales Cervantes deja España en 1569, se suele mencionar el enfrentamiento con Antonio de Sigura y su

huida a raíz de una falsa acusación contra él. Sin embargo, acá se añade que quizás Cervantes tenía un anhelo de libertad y conocimiento que sólo podía ser saciado por la experiencia del viaje. Esta posibilidad la sustenta Mata apoyado en citas y referencias bibliográficas relacionadas con esa época de dicha intelectual y vital que el autor encontraría en su recorrido por las ciudades italianas.

Sigue luego el pasaje de la vida de Cervantes que resulta más épico, es decir, su participación en la batalla de Lepanto, experiencia vital que Mata relaciona con algunos pasajes del *Quijote*. Como es sabido, después de la gloria obtenida en esa batalla, Cervantes pasa a la miseria de los baños de Argel, experiencia inspiradora de una serie de historias como *Los tratos de Argel*, *La Gran Sultana*, *El amante liberal*, etc. Vuelto a la Península, se destaca la importancia que cobra la escritura en Cervantes y la opacidad que le significó la larga sombra teatral que proyectaba Lope de Vega, en unos años —principios del siglo XVII— en que sus comedias consolidan el modelo canónico de la *comedia nueva*. Es la necesidad lo que lleva a Cervantes a tomar el conocido trabajo de comisario de abastos, cargo cuyo desempeño le sirvió para profundizar en el conocimiento de la experiencia humana a través de su convivencia con todo tipo de personas y ambientes. Los últimos párrafos que tratan la vida de Cervantes subrayan el sentimiento de miseria y tristeza, a la vez que se remarca la pobreza y precariedad en la que vive el autor hasta el último día de su vida, pese a la fama que lo abraza a partir de 1605. En definitiva, los comentarios de Mata en torno a la vida de Cervantes van más allá de la simple mención de datos, ya que sus comentarios y reflexiones contextualizan cada tramo de su existencia en el marco

de la vida histórica y cultural de la España del momento.

Viene después el apartado que analiza las *Novelas ejemplares* en el contexto de la prosa cervantina, en el que se destaca la capacidad de imaginación y originalidad del autor. Mata lleva a cabo un repaso de la bibliografía cervantina, sin perder de vista los variados géneros que cultivó. En la modalidad pastoril, nos recuerda la fuerza motivadora de su primera novela, *La Galatea*, de la cual no llegó a escribir la segunda parte seguramente por considerar agotado el modelo. Por otra parte, y como no podía faltar en una introducción a las *Novelas ejemplares*, se discuten los términos del título y la significación que encierra. Mata propone, apoyado en una amplísima bibliografía sobre el tema, que este título viene a ser un juego, una especie de *contradictio in terminis* (*novelas / ejemplares*). Se explica el significado del término *novela* en el contexto del siglo XVII —la *novella* o novela corta italiana, que se oponía al *romanzo* o novela extensa— y que refería en última instancia a *El Decamerón* de Boccaccio, colección de relatos que carecía de valores ejemplares y morales, y se repasan diversas interpretaciones sobre este debatido tema. Citando a Ignacio Arellano, explica Mata que la obra cervantina es rica en ambigüedades y pretender darle una respuesta única y objetiva sería empobrecer la interpretación. Entre otras observaciones sobre las *Novelas ejemplares*, se destaca el tono jocoso y a veces irónico presente en ellas, así como los elementos picarescos que contienen las obras acá editadas, dato que se pone en relación con el hecho de que Cervantes nunca escribió una obra canónica y genéricamente picaresca.

En el apartado en el cual se analiza *La gitanilla*, Mata menciona las virtudes del texto que edita, mencionando el

estilo ágil, la ironía, la prosa elaborada y el dominio del idioma que se desprende de dicha laboriosidad. Se cree que *La gitanilla* fue escrita en torno a 1606 (sería posterior, por tanto, a la primera parte del *Quijote*), a la vez que se señalan los ecos que en ella se encuentran de las obras de Erasmo de Rotterdam y de las églogas de Juan del Encina. Posteriormente se nos resume la trama de la novela, que, como es sabido, trata de la pasión amorosa que siente Juan de Cárcamo por Preciosa, la gitana que, sin ella saberlo, pertenece a la misma clase social elevada de su pretendiente; éste abandona su vida aristócrata para cortejar a Preciosa, solucionándose todo a través de la anagnórisis final del relato que la hace conocedora de su verdadero nombre y condición: Constanza de Acevedo, miembro de una ilustre familia de la nobleza. El final de la novela, según Mata, cuenta con matices propios de un relato bizantino y/o caballeresco, que se entretajan con gran habilidad en el hilo argumental. Por lo demás, Mata ofrece un resumen somero de ideas e interpretaciones sobre los distintos aspectos integrantes de la novela. A su vez, no pierde oportunidad de mencionar el tema de los gitanos, el cual se interpreta como alegre y festivo, en lo que constituye una más de las ambigüedades cervantinas, pues sus opiniones sobre ellos se mueven siempre entre el elogio y la ironía. La conclusión de Mata destaca la capacidad de la narrativa cervantina para integrar elementos heterogéneos y mostrar mundos coloridos y deslumbrantes a través de un excelente uso del arte narrativo y de la lengua española.

Ulteriormente se analizan los aspectos constitutivos de *Rinconete y Cortadillo*, entre los cuales destaca su posible consideración como novela que podría haber sido intercalada en el *Quijote* de 1605.

Mata destaca el conocimiento cervantino del género picaresco y cómo, de forma lúdica, utiliza en la presente novela una serie de sus elementos constitutivos, si bien con enfoques nuevos y originales como por ejemplo la duplicación del pícaro, en vez del solitario camino individual que suelen recorrer los protagonistas de los relatos canónicos. De hecho, se puntualiza la miseria antisocial en la que vive el pícaro arquetípico, mientras que los que nos presenta Cervantes recurren a otros valores, vivificados en los con-sabidos Pedro del Rincón y Diego Cortado. A su vez, no se deja de mencionar elementos inmanentes a la obra, como lo son la justicia sobornable, el lenguaje de germanía y la constitución de un orden interior dentro de las mafias de ladrones y prostitutas en la Sevilla de la época.

Tras el análisis literario de las dos novelas editadas, se recopila una excelente y valiosa bibliografía que abarca estudios sobre el autor y sus obras, en general, así como de la época, pero con especial atención a las novelas aquí seleccionadas. En el apartado «Esta edición», Mata explica que el aparato crítico que acompaña a las dos novelas presentadas está en función de facilitar una mejor lectura y comprensión de la obra, pero que en ningún momento aspira a establecer una edición crítica. Para fijar el texto utiliza la edición príncipe de Juan de la Cuesta (1613) a la vez que se auxilia de la conocida edición de Harry Sieber (1990) y la de J. García López (2005) principalmente. Dado el enfoque didáctico de la colección de que forma parte este volumen, la anotación no es exhaustiva, pero sí muy completa y clarificadora de todas las dificultades que los textos pueden presentar para un lector amplio no especializado.

En la misma dirección, y como parte de los objetivos formativos de las ediciones de la colección «El Caldero de

Oro» de Editex, al final de la obra se añade una sección de actividades didácticas, la cual es importante mencionar. Se puede observar que todas las actividades que presenta Mata están encaminadas a inducir una lectura del contexto del autor y su obra, a la vez que se invita a relacionar las novelas presentadas con otras obras del mismo autor, lo cual terminará por generar una mirada crítica y razonable que engloba las novelas con el resto del corpus cervantino. A través de estas relaciones que se procuran establecer a partir de las actividades, Mata aplica una lectura guiada que enseña el método crítico por el cual se llega al conocimiento razonado. También se incluye una serie de actividades que exploran géneros como son la reseña, el resumen, los cuestionarios, la nota periodística, etc. En el planteamiento de dichas actividades llama la atención la utilización de elementos léxicos propios del análisis retórico, lo que guía a la creación de texto de trasfondo narratológico. Todo esto lo relaciona el editor con temas de la realidad contemporánea, como es el caso de los gitanos, el cual invita a hacer reflexiones de cómo una obra de casi cuatrocientos años atrás tiene vigencia actual o no, con los diversos contextos del hipotético lector. Se indaga en la interpretación y discusión del fondo y la forma, generando un proceso cognoscitivo de la literatura. Es interesante destacar que los análisis propuestos por Carlos Mata tocan temas que son pocas veces estudiados en análisis y trabajos críticos, como lo es la dimensión poética de Cervantes y las representaciones del mismo. Se hace también una exploración de los virajes lingüísticos de las obras editadas, a la vez que se explora —en el caso de *Rinconete y Cortadillo*— el género picaresco, el cual compara con las obras canónicas como lo

son el *Guzmán de Alfarache* y el *Lazarillo de Tormes*, a la vez que propone otras lecturas contemporáneas. En fin, se presentan varios ejes temáticos que puedan dar pie a la creación de ensayos sobre ambas novelas y al final se ofrece una extensa y útil sección de recursos en internet.

En conclusión, lo que Carlos Mata Induráin ofrece en la presente edición de dos de las más paradigmáticas novelas ejemplares de Cervantes es una lectura doble, que establece los elementos para acercarse, comprender y disfrutar de ambas, a la vez que proporciona una serie de actividades de índole didáctico que generan un conocimiento arraigado al aprendizaje de los procesos cognoscitivos. Por lo tanto, esta edición que Mata nos presenta formando parte de la sugerente colección «El Caldero de Oro» de Editex constituye una forma propositiva y dinámica de acercarse a la monumental obra de Cervantes, sin salir de un mismo libro.

ALEJANDRO LOEZA  
*Universidad de Navarra*

Iole Scamuzzi, *Il «curioso impertinente» fra Spagna e Italia*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2010, 228 pp.

En este libro Iole Scamozzi se ocupa de los temas que ha privilegiado en sus estudios precedentes al indagar los diálogos entre la literatura española y la italiana y viceversa, y en especial modo la interrelación entre los textos narrativos y su transposición en el teatro.

*Il «curioso impertinente» fra Spagna e Italia* se divide en dos partes: la primera dedicada al polígrafo italiano Francesco Bracciolini (Pistoia 1566-1646) y al conocimiento que se tenía en Italia de

la literatura española en el siglo XVII; la segunda examina la transmisión del tema de la novela cervantina al teatro español y europeo, tanto en prosa como en música, hasta el siglo XVIII. A este propósito se analizan cuatro obras españolas, tres libretos italianos y un ejemplo de contaminación entre dos textos distintos.

Scamuzzi coloca a Bracciolini en el ambiente cultural de las diferentes sedes donde trabaja y desarrolla su actividad literaria. Las grandes familias italianas, a pesar de la fragmentación del país en pequeños estados independientes, con sus enlaces matrimoniales favorecían la circulación de los hombres y de las obras. A esto hay que añadir la importancia de pertenecer en aquel tiempo a las Academias, entre cuyos miembros las novedades literarias se difundían fácilmente a menudo, aún en forma manuscrita. Entre las familias poderosas los Strozzi garantizaban su presencia en las academias toscana, véneta y vaticana. Secretario del Cardinal Federigo Borromeo, en su estancia en Milán Bracciolini conoció a Giovan Battista Strozzi el Joven que se convirtió en su mecenas.

En Italia, a comienzos del siglo XVII, la literatura española se seguía leyendo y, además del *Lazarillo*, se conocían las obras de Cervantes y Lope de Vega. La división de la estructura administrativa no impedía en el país la formación de una perspectiva común, abierta a las literaturas europeas.

La investigación de la autora parte de la tradición de los motivos básicos de la historia del «Curioso impertinente», tradición que se origina en las literaturas clásicas, como el motivo de los dos amigos, el de los celos maritales, el de la *curiositas*. La interpolación de la novela en el conjunto de la obra maestra cervantina suscitó inmediatas reacciones

en los lectores contemporáneos por ser aparentemente ajena al hilo narrativo de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza. El autor recogió, al comienzo del capítulo XXXIV de la Segunda parte de la novela, los relieves que le habían hecho, comentando los aspectos negativos y positivos de la inserción. Sin embargo, la contestada autonomía del inserto se convirtió en la razón del éxito del «Curioso impertinente», sea en España sea en las literaturas extranjeras.

La traducción italiana de Franciosini de la Primera parte del *Quijote* vio la luz en 1622 (Segunda parte, 1625) con cierto retraso respecto a la inglesa (1612) y a la francesa (Oudin, 1614); en el vacío entre 1605 y 1622 se sitúa la traducción de Bracciolini de un amplio fragmento del «Curioso», que quedó manuscrita entre sus papeles, afortunadamente guardada en el ex fondo Fortini de la Biblioteca Nacional de Florencia, ahora diversamente distribuido en el patrimonio de la misma biblioteca. A comienzos del siglo XX, Eugenio Mele había dado noticia ya de la existencia del manuscrito («Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII», *RFE*, 6, 1919). Se trata de 17 hojas, escritas en recto y en verso, a las que se acompañan le *Lettere Poetiche* y otras epístolas del escritor toscano, dirigidas a varios destinatarios. La traducción del «Curioso impertinente» se limita al capítulo XXXIII y parte del XXXIV: Scamuzzi supone que Bracciolini no consiguió superar las dificultades de la parte restante del texto cervantino intentando, sin embargo, dar una coherencia interna a la parte realizada. La autora del libro observa que el empeño traductivo del literato italiano se interrumpe en el trance de la confesión de Camila a la criada Leonela de las inquietudes que suscita en ella la amistad de Lotario. Lo que se

excluye, por consiguiente, es la parte de la culpa y de la trágica muerte de los tres personajes.

La primera parte del libro examina todos los detalles que conciernen al texto de la traducción manuscrita al fin de comprender con buena aproximación el criterio lingüístico que guió al estudioso italiano y detectar los instrumentos técnicos de los que pudo servirse. A continuación Scamuzzi compara el manuscrito con las correspondientes páginas de la edición de la Primera parte del *Quijote* que se publicó en Milán (heredero de Pedromartir Locarni y Juan Bautista Bidello, 1610), y del análisis de las correcciones o simples tachaduras del ms. deduce unas observaciones léxicas y estilísticas sobre las preferencias interpretativas de Bracciolini. Scamuzzi concluye que la labor inacabada del literato italiano revela primero el compromiso del traductor en interpretar el nivel del significado del relato cervantino dejando a la vista las dificultades encontradas. Unas equivocaciones sobre el sentido de las palabras sugieren que Bracciolini no conocía la traducción de Franciosini ni su *Vocabulario* (1620) y tampoco había leído la traducción al francés de César Oudin. Estas conjeturas permiten fijar en línea muy genérica el *terminus ante quem* entre 1605 y 1620. Se infiere, además, que Bracciolini tenía a su disposición una edición del *Quijote* de la familia valenciana (Milán, 1610) y la tercera de las de Juan de la Cuesta (Madrid, 1608), datos que reducen ulteriormente el período de trabajo a los años 1610-1620. En este tiempo él vivió en Pistoia una temporada que no fue muy interesante desde el punto de vista social, pero resultó muy fértil en cuanto a su actividad intelectual y creadora. Cuando en 1629 se dedica a la composición del poema épico *La Roccella espugnata* (1630), Bracciolini

vuelve al episodio cervantino que imita en el Canto X, limitándolo a su primera parte. Muy probablemente el poeta tuvo que componer el poema muy de prisa y por eso aprovechó los materiales que tenía disponibles. El hecho de no haber llegado a utilizar la trama del «Curioso» hasta su final trágico, puede también declarar la intención de adaptar su texto a las exigencias del nuevo contexto narrativo y cultural. El Conde de Pontenuovo, que desempeña el papel de Anselmo, por ser inglés y protestante manifiesta en su conducta una actitud luterana a la que tanto Cervantes como Bracciolini son ajenos. La correcta comprensión del texto cervantino en las octavas del poema se une a una apreciable capacidad de síntesis; el cambio del final trágico con una condición de arrepentimiento, tristeza y soledad en los protagonistas refleja la sustitución del código español del honor con la actitud más permisiva de la épica italiana contemporánea.

En su atento y metodológicamente correcto análisis, Iole Scamuzzi concluye que Bracciolini tenía una capacidad especial de detectar el funcionamiento del lenguaje, aun sin tener en sus manos válidos instrumentos de trabajo, como demuestran numerosos ejemplos contenidos en el borrador de su traducción. Esto confirma la hipótesis de que el escritor se dejó guiar fundamentalmente por el deseo de respetar lo más posible las intenciones del escritor español.

Hay que considerar que con el desarrollo de la teoría de la interpretación sabemos, hoy, que entre el autor y su intérprete se interponen distintos elementos que de alguna forma modifican siempre el texto final. Probablemente el repetido abandono por parte de Bracciolini del final trágico responde a una disconformidad entre los dos autores: Cervantes había puesto el problema de la legiti-

dad moral del exceso de *curiositas* de Anselmo resolviéndolo trágicamente; el escritor italiano o no está de acuerdo con él o prefiere ajustarse a la nueva moda literaria.

En la segunda parte de su trabajo Scamuzzi se dedica a investigar la historia de las utilizaciones y refundiciones españolas e italianas del «Curioso imperitante». En la comedia de Guillén de Castro, autor conocido principalmente por *Las mocedades del Cid*, que lleva el mismo título del relato cervantino, el tema pasa de la estructura novelesca a la teatral sufriendo los cambios necesarios para adaptarse al nuevo género. Castro prefiere dar a su obra un final semitrágico confirmando la muerte de Anselmo, pero favoreciendo el matrimonio entre Camila y Lotario. Para obedecer a las exigencias del teatro, el autor tiene que aumentar el número de los personajes, introduciendo la pareja de los Duques, cuyos deseos interfieren con los de los protagonistas. Respecto al motivo de los dos amigos, Castro fusiona las dos líneas narrativas que se habían formado ya en la literatura clásica y en la medieval y construye una nueva circunstancia: la oscilación entre la amistad entre dos varones, considerada más importante que el amor hacia una mujer por un lado, y la fuerza del amor que vence sobre la amistad por el otro. Lotario ama a Camila, su novia, y la cede a Anselmo cuando éste, habiéndola conocido, se prende de improvisa pasión por ella. La mujer, creyéndose traicionada, intenta corresponderle a Anselmo, mientras tanto tiene que hacer frente al ataque a su virtud por parte del Duque. Solo al final Camila se da cuenta del sacrificio de Lotario con el que por fin se casa. Anselmo, herido mortalmente por Lotario en un duelo por él mismo provocado, pide a los Duques que se encarguen de restablecer el justo



equilibrio de la pareja. De tal forma las dos interpretaciones de la amistad citadas confluyen en el final de la comedia. Scamuzzi no está afirmando que Cervantes y Castro conocían los textos de la tradición literaria, sino que apoya la tesis de la transmisión y circulación entre las culturas europeas y mediterráneas de temas y modelos arquetípicos.

Entre las alteraciones que la novela sufre en su adaptación al sistema teatral, Scamuzzi señala la escena inicial de metateatro que permite debatir la polémica entre la norma aristotélica y la comedia española nueva. Con esta modalidad, según Luciano García Lorenzo, que ha dedicado a Guillén de Castro la única monografía existente sobre su vida y su teatro, el dramaturgo español anuncia a los espectadores su respeto del *Arte nuevo* de Lope, anticipando un recurso frecuentemente utilizado en su producción posterior. De opinión distinta es Ignacio Arellano, que ve en la discusión metateatral el medio para informar a los oyentes de las modificaciones aplicadas a la novela cervantina.

La multiplicación de los personajes enriquece y remueve la acción en menoscabo de la argumentación retórica que abunda en la obra de Cervantes. Castro, además, ejemplifica los celos con unas variantes del todo ajenas al texto del *Quijote* como la prueba del sueño, innovaciones que pasarán a la ópera italiana. Castro se inspiró en el relato de Cervantes también en la obra *El engañarse engañado*, incluida en la Segunda parte de las comedias publicadas en 1625. Por los datos poseídos, se puede deducir que la pieza se escribió alrededor de 1610, el mismo período de la traducción del *Curioso*, del que mantiene el motivo de la fidelidad de la mujer, mientras que omite el de los dos amigos, convertidos en ésta en dos

hermanos. El texto, por ser poco conocido y difícil de encontrar, esta analizado detenidamente; se ponen de relieve en él los ecos cervantinos e, incluso, ariostescos, y en especial modo los elementos teatrales y emocionales que lo relacionan con el «Curioso» de Castro y por filiación con la novela cervantina. La autora señala también que en la historia se añade el motivo del disfraz que, junto a la sustitución de la pareja casada con una de novios, acerca *El engañarse engañado* a las refundiciones del tema del «Curioso» que harán los libretistas italianos en el siglo XVIII. Con un salto de más de un siglo hay que pasar al teatro de Marivaux para encontrar en *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) otra inversión del papel de los componentes de dos parejas de novios por medio del disfraz, que crea una circunstancia que anticipa la estructura del libreto de la ópera de Mozart *Così fan tutte*. Los cambios, que se van realizando en el paso de un texto a otro, reflejan la transformación de las ideas filosóficas que se enmarcan, ahora, dentro del pensamiento de la Ilustración. Además, siguen desarrollando las potencialidades escénicas de la novelita de Cervantes, detectadas por Guillén de Castro, al mismo tiempo que atenúan sus rasgos trágicos.

Volviendo al teatro español, entre las cinco piezas derivadas en medida variable del «Curioso impertinente», señaladas por Gregory G. La Grane (*The Imitations of Don Quijote in the Spanish Drama*, Philadelphia, 1937), se cuenta con la comedia *Peor es urgallo* de Antonio Coello y Ochoa de la primera mitad del siglo XVII, y con una «escena cómica-trágica unipersonal», esto es, un monólogo, titulada *Anselmo*, del muy poco conocido José Joaquín Isurbe (Madrid, 1791). Este último recupera la ten-

sión dramática del personaje del marido curioso, que estalla en el delirio final, causa de su muerte, no sin acentuar en las acotaciones lo ridículo de los gestos del personaje alienado. El énfasis en la locura trágica de Anselmo evidencia de manera clara la presión sobre el autor del inminente Romanticismo.

Otras dos representaciones del siglo XIX vuelven al aspecto trágico del tema cervantino subrayando la truculencia de los irresponsables efectos de la pasión: se trata de los dramas de Adelardo López de Ayala y Antonio Hurtado (*El curioso impertinente*, 1853) y de José Echegaray (*Los dos curiosos impertinentes*, 1882). De ellos se aleja Pelayo del Castillo y López, que en *El curioso impertinente* (1868) supo transformar en comicidad los absurdos celos del descendiente de Anselmo.

La última sección del libro está dedicada a la fortuna del «Curioso impertinente» en la ópera italiana a partir de los datos proporcionados por Barbara P. de Esquivel Heinemann (*Don Quiote's sally in the world of opera*, 1993), que individualiza tres óperas inspiradas en la novela cervantina. Se trata de dos óperas bufas, que por su estatuto necesitan un final feliz, y de una tercera sin calificación. De hecho de *Il curioso indiscreto* que Filippo Maria Gherardeschi (cuyo nombre de pila la estudiosa americana equivoca con Francisco) dio a la escena en 1764, no se han podido encontrar ni el libreto ni la partitura. La misma Esquivel no precisa si la ha leído o solo ha encontrado el dato. Scamuzzi no ha conseguido noticias definitivas sobre el libretista, el número de los actos y el carácter serio o bufo de la misma. Quizás profundizando la búsqueda en otros repertorios musicales existentes se puedan hallar más informaciones a este respecto.

Tratándose de óperas bufas, no hay que olvidar la costumbre de la época de aportar continuas variaciones al libreto y a la partitura, como ocurrió con la primera versión de *Il curioso del suo proprio danno* di Niccolò Piccinni con texto de Antonio Palomba (1756), que con el título *Il curioso imprudente* fue modificada en 1761 por Pasquali en el texto y con la intervención de Sacchini en la música. En la primera versión y en la reelaboración de Pasquali vuelven a aparecer aspectos estructurales ya presentes en la obra de Castro como la escena metateatral y las pruebas del sueño, de la murmuración y de las joyas, los celos y el amor herido. La defensa de la ópera bufa se acentúa en la versión de Pasquali que hace un uso más frecuente del dialecto napolitano. En este caso, a la herencia de Castro hay que sumar los muchos ejemplos de sátira teatral que circulaban en la *opera buffa*, incluso, a veces, en la modalidad llamada «pasticcio». Con características parecidas se presenta el «dramma giocoso» *Il curioso indiscreto* de Pasquale Anfossi con libreto presumiblemente de Giovanni Bertati (1777). Scamuzzi considera que más que de una herencia directa de los libretos mencionados de las obras de Guillén de Castro, hay que creer en la presencia de piezas de la comedia nueva española en el ambiente napolitano.

Analizando estos libretos la autora descubre, además, la contaminación que se realiza en la obra de Anfossi con la trama de *Il bugiardo* de Carlo Goldoni de mucho éxito en aquel tiempo. La comedia, por admisión del autor veneciano, deriva a su vez de *Le manceur* de Pierre Corneille (1643), el escritor francés aficionado al teatro español del que había tomado en préstamo ya el argumento de su *Cid*. Asimismo, en un dramaturgo español se había inspirado Corneille en

la composición de *Le manceur*. Y no se trata de Lope de Vega, como declara el francés, sino del comediógrafo contemporáneo del Fénix y de origen mexicano Juan Ruiz de Alarcón. La obra se titula *La verdad sospechosa* y está fechada en 1630. También el tema tratado por Alarcón sufre en el transcurso del tiempo una transformación: las mentiras de Don García, severamente juzgadas por el autor mexicano se convierten en *divertissements e inventions*, segundando el tono amable y cómico del teatro italiano de la época.

Una vez aún entre fenómenos de intertextualidad y contaminación un tema literario cruza el espacio y el tiempo llegando a ser con Goldoni una obra nueva bastante próxima al melodrama. En conclusión, los elementos temáticos y escénicos del *Bugiardo*, que convergen en la ópera de Piccini de 1757 y en su refundición de 1761, al imbricar las historias de dos parejas, parcialmente procedentes de la novela cervantina, con la comedia de Ruiz de Alarcón, llegada en la versión goldoniana, atestiguan una intensa circulación de productos culturales por los países europeos. Los textos literarios, por fin, después de varias metamorfosis, se convierten en textos de difusión popular a través de la *opera buffa*.

La abertura cultural que Europa vive en el siglo XVIII sufre un cambio en el siglo siguiente por la afirmación de la óptica nacionalista como consecuencia del movimiento romántico. No estoy totalmente de acuerdo con la autora del libro en esta visión limitativa de la transmisión de textos y temas por la Europa del siglo XIX, si, por ejemplo, dejando aparte la literatura, nos referimos sólo a los libretos de las óperas de Verdi, que proceden de obras de Hugo, Pineux-Duval, Scribe, Shakespeare, Byron, Scott,

Schiller, García Gutiérrez, el Duque de Rivas etc. Seguramente en la gran mayoría los sujetos están sugeridos por autores contemporáneos, pero sus temas habían recorrido igualmente el tiempo y el espacio para llegar en fin a la interpretación que de ellos dio la música del compositor parmesino.

Para concluir, Iole Scamuzzi posee una segura y refinada competencia filológica que manifiesta en la lectura y edición de la traducción del «Curioso impertinente» de Bracciolini. Igualmente sólido es su conocimiento de los textos teatrales cuyos elementos temáticos y estructurales desmonta, compara y reconstruye con una perspicaz y madura capacidad de observación. Scamuzzi tiene en cuenta las distintas consideraciones críticas que se han ido expresando sobre las obras que examina y demuestra autonomía de juicio, tanto cuando está conforme como cuando disiente. En el campo musical, se notan leves imprecisiones bibliográficas o conceptuales, sin por eso afectar al valor científico de su investigación, que tiene el objetivo particular de examinar los textos literarios. Una mayor atención al aspecto tipográfico hubiera conferido al libro un adecuado completamiento de su contenido.

Hoy en día el valor reductivo de palabras como «fuente», «imitación», «préstamo», «variante» se ha modificado a favor de una óptica que considera el juego intertextual y la contaminación entre textos y géneros como procesos normales de la transmisión de la tradición literaria, culta y popular, en el curso del tiempo y del espacio. En este sentido, el libro de Iole Scamuzzi se inserta en esta visión comparatista de los fenómenos literarios, añadiendo una importante aportación, a una labor ya llevada adelante, con especial atención al ámbito teatral y con excelentes resultados, por el grupo de in-

vestigación, coordinado por la profesora Maria Grazia Profeti.

MARIA CATERINA RUTA  
*Università di Palermo*

Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 590 pp.

Alfredo Baras Escolá nos presenta la primera edición verdaderamente crítica de *La Numancia* de Cervantes llevada a cabo con el cotejo de los dos manuscritos conservados: Madrid, Biblioteca Nacional, y Nueva York, Hispanic Society of America. El manuscrito de Nueva York, también conocido como Sancho Rayón, es el texto sobre el que basa su edición corrigiendo con Madrid en aquellos casos en los que hay manifiesto error de HS (Hispanic Society). Aunque desde la primera edición, Antonio de Sancha, en el siglo XVIII hasta ahora no se habían podido cotejar los manuscritos de forma crítica. Recordemos que de la Barrera antepone unas letras a su manuscrito, actualmente en la Biblioteca Nacional, donde habla del otro manuscrito perteneciente a Sancho Rayón y dice que su manuscrito es «copia de ruda Minerva» y que Canavaggio en «À propos de deux comedias de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé» había señalado algunas diferencias entre los manuscritos y la edición de Sancha; el único que había podido cotejar a fondo ambos manuscritos había sido Alfredo Hermenegildo, edición en la editorial Castalia, pero su elección de editar el manuscrito de Madrid, los numerosos errores de lectura y la confusión de siglas, entre Sancha y el manuscrito Sancho Rayón hacían ne-

cesaria una nueva edición. El trabajo de Baras es mucho más riguroso y amplio, hace un seguimiento de todas las ediciones que se han realizado de *La Numancia*, empezando por Sancha y terminando por la última de Sevilla y Rey; la única que descarta es la de Peinado en la colección Bibliotheca Aurea de Cátedra por la falta de criterio de dicha edición.

La obra presenta un estudio preliminar, el texto de *La Numancia* con notas al pie, y dos cuerpos más de notas dividido en: «Aparato crítico» y «Adiciones a las notas», una Bibliografía y un Índice.

El estudio preliminar es un recorrido por la crítica cervantina, se fija primero en la importancia de la cronología y las fuentes, tanto literarias como históricas, con referencias a la vida de Cervantes, para atrasar la fecha de la composición de *La Numancia* hasta después del verano de 1585, alega motivos de representaciones en Madrid y motivos históricos: la unión de Inglaterra y Flandes en la Guerra de Flandes. Prosigue con la teatralidad donde se fija en las acotaciones y cómo se desarrolla la obra, la ruptura con las denominadas reglas clásicas de la poética; en forma y contenido, destaca la importancia de la victoria en la derrota y viceversa; continúa con la interpretación histórica y a partir de ella de la importancia que ha tenido en la literatura esta obra a lo largo de los siglos, destaca que lo que ha hecho pervivir la obra en situaciones diferentes y ante diversas mentalidades es la apología de la resistencia aunque en este camino ha perdido parte de su valor literario. Termina con la historia del texto y un breve repaso por los manuscritos conservados y las ediciones llevadas a cabo que forman parte de su estudio.

El texto de *la Numancia* realizado siguiendo las normas modernas de edición remarca el respeto de Sancha al manuscrito de la Hispanic Society, se han incluido

los versos que faltan y que Sancha no conoció. Las notas al pie explican algunas palabras o aclaran lecturas difíciles del texto, y remiten a los otros dos cuerpos de notas; también son numerosas las remisiones a otras palabras de la obra y al *Trato de Argel*, cuya edición está realizando.

En el «Aparato crítico» se señalan todas las divergencias entre los manuscritos y las ediciones reseñadas. Precede a este cuerpo de notas las abreviaturas de las ediciones utilizadas, distingue las ediciones de un mismo crítico con la inicial de su apellido y un número volado y deja las iniciales para ediciones únicas o cuando coinciden todas las ediciones del mismo crítico. Cuando puede unir a varios editores en una misma lectura se señala el primero con un signo más y se omiten el resto. Esta unión en una única sigla obliga a consultar la lista de ediciones y sus abreviaturas constantemente y dificulta seguir una edición o un editor concreto, también si ha habido cambios en el criterio del editor.

Cuando hay divergencias entre los manuscritos añade algunas referencias de las obras cervantinas donde ha aparecido esta misma palabra lo que le sirve para elegir la lectura más cervantina.

El tercer cuerpo de notas, «Adiciones a las notas», es un compendio de citas, fuentes y explicaciones. Las fuentes que ya han sido descritas por la crítica, históricas, crónicas o literarias son meras referencias, sólo en algunos casos se añade brevemente la cita. Ha rastreado palabras o expresiones en múltiples fuentes literarias: autores latinos como; Virgilio, Lucano, Apuleyo; en muchas obras teatrales de autores contemporáneos de la generación de Cervantes: Bermúdez, Cueva, Rey de Artieda, López de Castro, Lobo, Virués y Argensola, todos ellos incluidos dentro de la tragedia senequista; en autores españoles como Garcilaso, Ercilla,

Aldana; en autores italianos como Ariosto, Tasso... Se citan las obras cervantinas que recogen una palabra o expresión similar. Hay referencias a la crítica sobre léxico, historia literaria, tópicos y todo aquello que le parece interesante y que debe ser mencionado. Entre las fuentes históricas destacan aquellas que se refieren a la guerra de Flandes y al Duque de Alba.

La bibliografía es muy amplia y completa. Hay multitud de reenvíos a autores y editores y también aparecen aquí las siglas de las ediciones cervantinas utilizadas con la referencia al nombre por el que deben ser buscadas.

Al final hay un «Índice de notas» muy útil y necesario que permite localizar fácilmente las voces objeto de comentario en las notas y su localización en el Aparato crítico o en las Adiciones a las notas.

Además de basar su edición en el manuscrito de de la Hispanic Society podemos destacar dos aportaciones de la edición de Baras, la destacada influencia de Juan de la Cueva y la interpretación de *La Numancia* como trasunto de la Guerra de Flandes. La influencia de las *Comedias y tragedias* de Cueva, cuya primera edición data de 1583, en la elaboración de *La Numancia* es mucho mayor de lo que había reconocido hasta ahora la crítica. El crítico señala la aplicación de las técnicas teatrales, la utilización de muchas palabras y expresiones iguales a las que se encuentran en las obras de Cueva y el conocimiento de Séneca y de la tragedia del horror a través de este autor teatral, lo que reduce la influencia de los autores latinos, Cervantes no sólo consigue asimilar todo ello sino superar a su modelo.

Baras sigue la línea de las interpretaciones que creen que Cervantes esconde en *La Numancia* críticas al Imperio español.

En este caso, la guerra de Numancia leída en la época de Cervantes sería un trasunto fiel de la guerra de Flandes: los cerca de dieciséis años que duraba la guerra, las analogías con el cerco de Amberes, que se alargaba cerca de año y medio, el interés que había levantado esta guerra en España y la preocupación de Cervantes porque su hermano iba a partir en breve a luchar allí están encubiertas bajo el histórico cerco de Numancia. Escipión sería comparable con el Duque de Alba, el único español contemporáneo de Cervantes capaz de medirse con el romano, destaca las similitudes de carácter, el trato a los soldados, el preferir el cerco a la lucha y la crueldad de uno y otro. *La Numancia* sería entonces un *exemplum ex contrario* que Cervantes dirigiría a Alejandro Farnesio, sucesor de Alba en Flandes. En las *Adiciones* hay numerosas referencias y breves citas a obras que recogen esta guerra.

Las *Adiciones* son muy arduas de leer por todo el material acumulado, a veces, meras enumeraciones con véase lo que dificulta seguir el pensamiento del crítico. Las citas a veces se contradicen entre sí como podemos ver con el deseo de demostrar la influencia de Flandes y la tradición histórica y literaria de la guerra de Numancia.

SILVIA ESTEBAN  
*Universidad Autónoma de Madrid*

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *La «Epístola a Mateo Vázquez»: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 26, 273 pp.

«Limae labor et mora». En pocas ocasiones una sentencia de Horacio (*Arte*

*poética*, v. 291) es tan pertinente como para este meritorio estudio de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero. Después de un prologoillo de Alfredo Alvar Ezquerro y una introducción del autor, se asiste al descubrimiento de la *Epístola* en la casa de Altamira. Se presenta una reconstrucción de los pasos dados por su descubridor, Luis Buitrago, sus consultas a estudiosos y la repercusión en la prensa del momento, donde fue elogiada más por sus virtudes patrias que por su valor poético (p. 34). Esta campaña de prensa no fue espontánea, sino cuidadosamente orquestada. Según Gonzalo Sánchez-Molero, respondía a varios fines: beneficiaba al propio conde de Altamira, senador; contribuía a sustentar y reforzar el retrato heroico de Cervantes, por entonces seriamente oscurecido por la divulgación de su pasado de criminal y prófugo de la justicia, y defendía la campaña africanista del gobierno de O'Donell, en vísperas de su caída (pp. 37-42). Otras huellas del descubrimiento y la exaltación patriótica quedaron en el teatro y algunos actos académicos.

En el segundo capítulo se asiste a dos hechos sucesivos: la nueva desaparición de la epístola y el nacimiento del misterio que la ha rodeado hasta el estudio que comento. Gonzalo Sánchez-Molero analiza en detalle las causas que llevaron a su pérdida de actualidad y al extravío documental (p. 53), para poderlas juzgar en su justa medida. Primero, en el ambiente cervantista del momento era relativamente frecuente la divulgación de documentos cervantinos rescatados del polvo de los archivos; y aunque el ritmo se redujo ante la situación histórica, el fraude de *El Buscapié* contribuyó a su reactivación. También el derrocamiento de Isabel II y el cambio político pusieron su granito de arena, obligando al conde de Altamira a exiliarse y a subastar sus



fondos bibliográficos, acabando el legajo en manos de Francisco Zabálburu, sin que las pesquisas en sus archivos de Pérez Pastor y Cánovas del Castillo diesen con los versos cervantinos.

En efecto, sorprende que para 1905 se hubiese perdido toda pista sobre ella cuando poco antes se tenía noticia de su localización, en medio del fraude perpetrado por Adolfo de Castro, la muerte de los quienes conocían su ubicación y la parquedad en difundir los nuevos hallazgos. Además, la situación política hizo que los festejos por los trescientos años de la publicación de la primera parte del *Quijote* fuesen muy reducidos y se diseñasen como una máscara de defensa gubernamental. Sin embargo, propició que la *Epístola* recuperase algo de actualidad y se publicó en dos ediciones autónomas. El creciente halo de misterio hizo que se le volviese a prestar atención, y comenzaron las pesquisas acerca de su origen y composición, o el paradero de otros testimonios que confirmasen su valor documental. Sin éxito, los vínculos entre Cervantes y Mateo Vázquez no salían de los dominios de la conjetura. Con el paso del tiempo no hubo mejor fortuna, excepto porque no se perdieron durante la Guerra Civil aunque el palacio de los Altamira fue confiscado por los republicanos. Poco más tarde, Azorín se referiría repetidamente a la epístola y crearía la hipótesis de que era una falsificación (p. 113).

Tal controversia es fruto de la crisis moral y el revisionismo posterior a la Guerra Civil y la II Guerra Mundial (p. 115). Marasso, apoyado en dudas anteriores, sanciona la misiva como falsa y acusa a sus descubridores del crimen. Esta teoría, sin embargo, se vio oscurecida por la aparición de la monumental *Vida...* de Astrana Marín, quien dio fuerza a la tesis de una segunda carta al secretario en *La*

*Galatea*. Este debate se acompañaba de un matiz político, pues Marasso se acercaba a los republicanos mientras Astrana y otros fueron apoyados desde el gobierno franquista. Tras esta explicación sigue un preciso retrato del debate crítico, con esgrimistas como Casaldueiro, Eisenberg, o Stagg, donde Gonzalo Sánchez-Molero no duda en profundizar, por ejemplo en el cambio de discurso de Avalle-Arce (pp. 130-131).

Al final de este camino, el propio crítico entra en escena y refiere su (re)descubrimiento de la *Epístola*, páginas en las que refiere sus pasos, entre dudas y certezas, hasta dar noticia del hallazgo. A fin de probar su veracidad, expone un análisis del papel y la tinta, la letra y el resto de papeles del legajo intitulado «Diversos de curiosidad». Sobre este conjunto, «recopilado por el secretario, con el propósito de reunir aquellas composiciones que le gustaban, le habían dirigido o le habían enviado», anuncia un próximo estudio (p. 150) que, seguro, no dejará indiferente.

A continuación, se ofrece el texto de la *Epístola a Mateo Vázquez*, con la intención de fijarlo definitivamente (p. 155). Presenta una reproducción facsímil del documento y luego una transcripción paleográfica que respeta las escasas marcas de puntuación, mantiene el uso de las mayúsculas, no desarrolla las abreviaturas, y sólo moderniza la unión y separación de palabras, además de consignar en nota las variantes de ediciones precedentes. Pero ¿qué sentido tiene esta práctica que ofrece dos textos casi idénticos? El detallismo paleográfico, perfectamente legítimo, podría tener valor (y esto ya es discutible) sin el facsímil, pero dado que lo ha vuelto a presentar al auditorio, plantea menos ventajas que inconvenientes. Por ello, hubiese sido deseable una edición crítica con modernización de gra-

fías (sin relevancia fonética), puntuación interpretativa y desarrollo de todos los elementos que dificulten la lectura. El interesado puede consultar la reproducción, pero el texto presentado de hecho es un una suerte de facsímil imperfecto, un híbrido a caballo entre la exactitud y la edición crítica, por lo que ni es preciso ni facilita su lectura. Por otro lado, si desde su aparición en el siglo XIX se sabe que no es un original cervantino y antes ha concluido que el manuscrito es apógrafo (pp. 147-149), no es relevante la conservación del *usus scribendi* de un desconocido. Y en caso de que interese la comparación con las ediciones anteriores, tan pretendidamente fieles al texto, puede igualmente consignarse en nota y acudir si es preciso al escrito ya reproducido.

Si hasta aquí el tiempo avanzaba, ahora Cronos retrocede hasta la gestación del poema. Antes, Gonzalo Sánchez-Molero analiza los pormenores de la relación entre Cervantes y Vázquez: desde los orígenes del secretario, los inicios de su amistad hasta... Interesante es preguntarse si la *Epístola* «permite seguir cómo evolucionó la relación de Cervantes con Vázquez de Leca durante su estancia en Madrid» (p. 195), a partir de un fino análisis del texto y un amplio dominio de la información conocida. Así, llega a sostener que seguramente el viaje de Cervantes a Italia «no estuvo ocasionado por una fuga, sino que se trató un viaje «programado» desde el entorno del cardenal Espinosa» (p. 201).

Ya establecidos los nexos entre emisor y destinatario, toca viajar a Argel y contemplar el nacimiento de la *Epístola*, reconstruir su composición y descartar errores convertidos en tópicos. Confirma la datación en 1577 y se adentra en las posibles circunstancias de composición: si Ruffino di Chiambery remitió desde su cautiverio una crónica a su mecenas,

Cervantes siguió su modelo, posiblemente aconsejado por alguno de sus hermanos de miseria. Seguramente se trataba de Antonio de Toledo, candidato idóneo para llevar la *Epístola* a España, noble liberado poco antes y también amigo del secretario de Felipe II. De ser así, según Gonzalo Sánchez-Molero, se explicarían algunos silencios documentales y la falta de una declaración anexa, sustituidas «por alguien que pudiera hacer las veces de emisario y de valedor» (p. 220). Así pues, impulso creativo forjado al calor de las circunstancias y de sus contactos en los baños argelinos. No olvida atender a las intenciones de su envío, pese a la parquedad del texto. Confiado en el éxito de su nueva tentativa de fuga, Cervantes tenía el propósito, «no el de ser liberado, sino el de ser «acogido»», pensando en méritos y recompensas a su regreso a España (p. 222). Por ello, puede afirmarse que quizás no le costó excesivo tiempo la redacción de estos versos, que podría justificar algunos de sus defectos (p. 223). La forma epistolar, por su parte, se justifica por ser el único medio posible de comunicación y una suerte de género popular cuyo ingenio trataba de superar que, además, estructura su texto.

Ya escrita, la epístola hubo de llegar a Madrid y sobre su recepción versa el último capítulo: la copia para presentarla como obsequio poético, la actitud del secretario que ayudó a Cervantes por los cauces permitidos, y tras su encuentro en Lisboa, su aceptación en el círculo clientelar de Mateo Vázquez. Otro asunto discutido cierra el telón pues Larsileo, personaje de *La Galatea*, parece corresponder con el retrato del secretario. Las críticas, entonces, han de ser «un reflejo del propio desapego que Vázquez también sentía (o quería hacer creer que sentía) hacia las servidumbres de la vida palatina» (p. 252), una peligrosa corte que,

rumbo a Andalucía, Cervantes abandonó sin gran recompensa.

Unos pequeños descuidos: además de algunas erratas (pp. 9, 14, 40, 54, 66...) la nota 257 (p. 173) está omitida, falta indicar el nombre de la imprenta (Imprenta de la Viuda e Hijos de Gaspar) donde vio la luz la obra *Cervantes cautivo*, de Jaime Horta (p. 49, n. 53); y se ha olvidado también de la editorial (Eunsa) en el libro de Sliwa (pp. 79 y 272).

En pocas palabras, el trabajo de Gonzalo Sánchez-Molero sale airoso de una de las polémicas más longevas del cervantismo y contra las ideas tópicas que la pueblan ofrece repuestas bien documentadas, haciendo gala de rigor, amenidad y buen juicio. Todo ello, siempre considerando el marco en el que se desarrollaban los hechos, sin olvidar acontecimientos históricos, estado de los estudios cervantinos, etc., relatado con amenidad

y salpimentado con anécdotas menudas y toques de humor. Humildemente sugiero la conveniencia de un tratamiento crítico que en posteriores trabajos (como los papeles que acompañaban la misiva cervantina, o posibles reediciones), pueda satisfacer a todos los públicos con una edición crítica y pulida y, si se quiere, un facsímil de regalo. Reparo que no mina un muy encomiable trabajo que supera las expectativas iniciales: si al pasar las primeras páginas uno espera hallar respuestas a los interrogantes de la *Epístola a Mateo Vázquez*, al acabar no sólo ha visto la luz tras las tinieblas, sino que ha conocido los recovecos de toda una época y la historia (parcial) del desarrollo del cervantismo.

ADRIÁN J. SÁEZ  
GRISO-Universidad de Navarra