

Alfredo Alvar, *El embajador imperial. Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*, Madrid, Boletín Oficial del Estado-Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2015, 750 páginas.

La última obra de Alfredo Alvar, *El embajador imperial. Hans Khevenhüller (1538-1606) en España* es mucho más de lo que su título, con ser ya bastante, parece anunciar. A través de la figura de este embajador en Madrid se explican aspectos esenciales de la diplomacia entre las diferentes Cortes de la Casa de Austria en los siglos XVI y XVII con la Cristiandad como único elemento homogeneizador en dominios de heterogeneidad territorial, racial y lingüística; se analizan los fines y destinos de acciones personales en el Madrid y en la Europa de aquel tiempo, los tránsitos de personas e ideas por los diferentes territorios de la Monarquía Hispánica, y se estudian los avatares que intervienen en el depósito y localización de las fuentes y documentos para el historiador venidero.

Tras haber sido embajador imperial con carácter extraordinario para felicitar a Felipe II por su matrimonio en 1560 y

por el nacimiento de Isabel Clara Eugenia en 1566, así como por los sucesos de 1568 y para protestar por la ocupación del Finale, entre otros asuntos, Hans Khevenhüller ocupó desde 1573 hasta su muerte en 1606, de forma permanente, la legación en Madrid que había dejado vacante su coterráneo, familiar y amigo Adam von Dietrichstein, embajador entre 1564-1570 y 1572-1573. Hans Khevenhüller escribió un *Breve extracto sacado de diversos escritos de mi amado y difunto padre el señor Cristóbal Khevenhüller [...]. Igualmente comentario de mi biografía, Hans Khevenhüller, [...] con otras cosas, que por no ser asuntos procedentes aquí se tocan brevemente*. Este *Breve extracto...*, de carácter genealógico y autobiográfico, es muestra de una escritura memorialística que enriquecía el patrimonio político y moral de una familia al servicio del Imperio y modelo de una fuente historiográfica de primer orden, pues suma información sobre el linaje al hecho de ser, más que un diario, una suerte de agenda en formato analítico. De nuevo, el título silencia más de lo que informa, pues ese *Breve extracto...* es biografía, es autobiografía y es, sobre todo, recopilación de

sucesos bien datados; uno de los escasos textos completos que, en primera persona, recrean una vivencia de primera fila en plenos reinados de Felipe II y de Felipe III.

En la primera parte de la obra de Alvar, se presenta la escena, los protagonistas y el guión: la práctica diplomática entre las cortes de Madrid y de Praga/Viena –en un momento en que ambas ven tambalearse la línea de sucesión por el advenimiento de herederos no idóneos–, así como la presentación y el análisis del *Breve extracto*... La segunda parte de la obra es la vida de Hans Khevenhüller recompuesta a base de numerosas fuentes de archivo que encajan como teselas de un gran mosaico en que todo se precisa y se perfecciona reciprocamente; este recorrido vital no finaliza con la muerte del personaje, sino que se prolonga con datos pertinentes como los inventarios y almonedas de bienes que informan sobre la pervivencia material de las andanzas. Esta continuidad se complementa con otra más inmaterial: la que se documenta en la cuarta parte del libro dedicada al destino de la familia Khevenhüller durante la Reforma y a la figura del sobrino Franz Christoph, también embajador imperial ante los Felipes III y IV, historiador y corógrafo, y en la que se muestra cómo el apellido aparece en comedias heroicas de Comella a finales del XVIII o en la narrativa de la Premio Nobel sueca Selma Lagerlöf, llevada al cine en 1924 con interpretación de Greta Garbo.

La tercera parte es la más extensa: más de cuatrocientas páginas dedicadas a la traducción del alemán (por Mónica Sainz Meister e Ingrid Cáceres Würzig, con revisión de Alfredo Alvar) y la edición crítica del *Breve extracto*... con útiles *argumentos* de contenido al inicio de cada año y abundosas notas. Con la lectura intercalada del texto principal y de los pies de páginas se va contrastando la autopercepción del ser de un linaje, con la información procedente de amplísima correspondencia diplomática, además de otras fuentes. Tan es así, que casi es posible invertir el orden de modo que la historia

de los reinados de Felipe II y Felipe III que se recorre en el amplísimo aparato crítico se puede entender exornada con la edición de las páginas personales que se editan en el principal de las páginas.

La quinta parte se dedica a explicar el hallazgo en la Real Academia de la Historia de una copia inédita y desconocida de la *Historia de Hans Khevenhüller* escrita por su sobrino Franz Christoph... y se cierra el libro con la traducción correspondiente a 1598, como muestra, del epistolario secreto entre el embajador y Rodolfo II, y la contextualización, en un apéndice final, de dos óleos de época poco conocidos conservados en Osterwitz y que son *Una vista imaginaria de Madrid (¿1614?)* y la única representación de un momento cortesano importante como *El bautizo del Infante don Fernando de Austria. Madrid, 16 de diciembre de 1571*.

La biografía de un personaje extranjero de relevancia en la corte de Madrid, la traducción al español y edición primera de significativa literatura memorialística, el hallazgo de importantes manuscritos inéditos y olvidados... Si cada uno de estos logros bastaría para justificar una publicación historiográfica, su presencia en el libro de Alvar –además de otros complementos–, da idea de su aportación así como de su método investigador y su capacidad para el hallazgo y el aprovechamiento de fuentes de archivo.

JAIME OLMEDO

Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/ Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española), 2014, 123 + 651 pp.

Entre las celebraciones quijotescas y cervantinas de estos años sobresale esta edición del *Quijote* apócrifo. Gómez Canseco lleva muchos años trabajando sobre

la novela y ese esfuerzo continuado se plasma aquí de forma articulada y completa. Es esta una edición de ediciones y, seguramente, permanecerá durante mucho tiempo como referente, al menos hasta que alguien dé con la personalidad de quien se oculta tras el nombre de Avellaneda y se aproveche para ofrecer una nueva, en estos tiempos tan difíciles para publicar obras antiguas.

Esta novela se ofrece al lector con todos los merecimientos de un título que figura en el canon de la literatura española, a pesar de ser un apócrifo, y que en los últimos tiempos ha interesado mucho a los estudiosos, a juzgar por el número de ediciones publicadas. Ojalá otros importantes apócrifos de nuestra literatura contaran con parte de esa atención y respuesta editorial. Este interés por el *Quijote* de Avellaneda es recogido en la introducción al estudiar su recepción en la historiografía española. Hay que señalar que cuando más prestigio tuvo la novela, aparte de en el siglo XXI, fue durante el XVIII, cuando no pocos la prefieren a la cervantina y cuando el *Quijote* sirvió también para enfrentar dos modos de entender el mundo.

El texto se ofrece en una edición limpia y fiable, anotada de modo suficiente a pie de página, pero ampliada y ramificada en las notas complementarias, aparato crítico y apéndices, una arborescencia que no molesta pues responde a los diferentes niveles de lectura que puede elegir el interesado. Entre los apéndices, además de las páginas dedicadas al itinerario y geografías de la novela, destaca el que muestra las interferencias y el aprovechamiento que Cervantes hizo del apócrifo en su continuación de 1615 (en la introducción se estudia el paso previo contrario: lo que Avellaneda uso de Cervantes). En ese aprovechamiento está la clave que convirtió realmente al *Quijote* cervantino en la novela moderna que es y permitió al calaínano crecer como novelista, desdoblado la realidad y a los personajes y enfrentarse a problemas sobre la identidad, el yo y la firma (autoral o no), cuestión esta de plena actualidad y siempre

renovada en el mundo de las falsificaciones. Es precisamente la existencia del apócrifo lo que da realidad a don Quijote, una realidad que se verifica mediante declaración ante escribano (II, 72). Así, pues, debemos a Fernández de Avellaneda que don Quijote sea tal y como lo conocemos, en una muestra más de la relación que existe entre literatura apócrifa y auténtica. Pero, además, el eco de Avellaneda se percibe en otros falsificadores. Así, por ejemplo, en Prosper Mérimée, cuyo pastiche *Teatro de Clara Gazul* da cierto protagonismo a Tarfe, tanto desde el romancero como desde el *Quijote*, en tanto pista de la condición apócrifa de su obra, y en el doctor Thebussem, que, cuando en 1876 critica las actividades que se proyectan por el aniversario de Cervantes, convoca a los cervantistas en el hospital de locos de Toledo, un imposible 31 de septiembre, a disertar cada uno con su tema: y allí estarían desde José M<sup>a</sup> Asensio a Adolfo de Castro, pasando por él mismo. Gracias a Avellaneda, Cervantes pudo agrandar los límites de lo real y de la verosimilitud, como recuerda el editor.

Importantes son también las estampas que ilustran los distintos modos en que se puso cara a este *Quijote* apócrifo y a qué episodios interesó dar imagen (el del gigante Bramidán, el del melonar de Ateca), porque, dado que don Quijote y Sancho tienen el mismo aspecto en ambos relatos, resulta difícil distinguirlos si no se conocen los episodios representados. Esta condición similar lleva a que el rostro auténtico (y todo el físico) se convierta en máscara, lo cual puede llevarnos a especular sobre el tan traído y llevado debate entre lo auténtico y lo apócrifo. Los artistas se sirvieron de las mismas figuras a la hora de encarnar los dos mundos quijotescos, lo que pudo confundir a los lectores poco avisados. En todo caso, es cierto que no se puede comparar el número de imágenes «apócrifas» con el que ha producido el cervantino.

La introducción aborda todos los aspectos intra y extraliterarios relativos a la novela: lugar de impresión y patrocinador, cuestiones textuales que llevan a

plantearse la pregunta «¿Apócrifos a pares?», pensamiento del autor, qué es lo que tomó de Cervantes, estudio de la recepción a lo largo de los siglos y, por supuesto, la cuestión de la identidad oculta tras la firma de Avellaneda, que es una cascada o rosario de propuestas y especulaciones. Pocas veces un silencio, el de Cervantes (pues muy seguramente supo quién era Avellaneda), ha dado para tanto a los filólogos. Tras siglos de investigación y de diferentes candidaturas, lo que parece quedar claro es que el autor era alguien culto, cortésano, cercano a Lope de Vega y que este no fue ajeno a la «broma literaria» con la que se quiso castigar el carácter de Cervantes, que es calificado desde el prólogo del apócrifo como alguien solitario y sin amigos, envidioso, murmurador y cornudo, entre otros apellidos. Quitarle su novela era quitarle también su nombre, despojarle de su identidad, objetivo que tal vez estaba tras el nuevo proyecto quijotesco, de autoría colectiva en el sentido de que debieron de ser varios los implicados. Si solo se falsifica lo que interesa, quizá haya que insistir más en preguntarse por qué interesaba el *Quijote* y a quién importaba falsearlo. Desde este punto de vista, el apócrifo sería una respuesta moral y cortésana para corregir la propuesta que Cervantes había hecho en 1605, caracterizada por la crítica social y la ambigüedad de su mirada.

Al margen venganzas personales, el libro de Avellaneda tiene otro objetivo, quiere ofrecer una alternativa a lo propuesto por Cervantes y para ello utiliza su modelo narrativo, hasta hacer del *Quijote* otra cosa, lo contrario, tanto ideológica como literariamente, que es en lo que consiste precisamente el pastiche, en tomar una obra y, sirviéndose de ella, colocarse en las antípodas del original, cosa que queda clara en el análisis que Gómez Canseco hace de cuanto se refiere al carácter de los personajes, moralidad de la escritura y convicciones de Avellaneda, responsable de un discurso único, didáctico, moral y religioso. Ejemplo de los múltiples usos del humor. Para volver al *Quijote* del

revés hizo que las aventuras del primero, que ocurrían en el campo, sucedieran en la ciudad, donde la nobleza tiene un papel sobresaliente como representante de la dignidad y la etiqueta, valores que patrocinan; y si los primeros don Quijote y Sancho eran personajes amplios, con perfiles, y evolucionaban, los suyos son locos y bufones (al servicio de los nobles) y estáticos. Es decir, Avellaneda utilizó la nueva propuesta narrativa cervantina para corregir lo que en ella se planteaba y proponer un mundo ordenado, unos valores claros y cortésanos; para ello, los mismos personajes se desdecían de lo publicado en 1605. Un *Quijote* y otro son, por tanto, respuestas a las ideas que se debatían en su tiempo y, en ese sentido, tan auténtico es el de Cervantes como el de Avellaneda, pues dan salida a líneas de pensamiento contemporáneas.

Para seguir discutiendo sobre el texto y su autor, se cuenta ahora con este estupendo trabajo de Luis Gómez Canseco que, además de ofrecer novedades como la doble impresión de una parte del libro, compendia cuanto se sabe sobre Avellaneda, sobre un trabajo sucio muy bien hecho con el que se intentó destruir a Cervantes. Lo próximo es descubrir, por fin, quién se oculta tras la máscara.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

Pérez de León, Vicente, *Cervantes y el Cuarto misterio*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Madrid, 2010, 726 pp.

Los estudios literarios hacen cada vez más uso de la interdisciplinariedad aportando gran amplitud de conocimiento a la investigación. El doctor Vicente Pérez de León plantea un nuevo reto con su libro *Cervantes y el Cuarto misterio*, en él somete la obra cervantina, casi en su totalidad, a los conceptos de *acausalidad* y de *artificio* estableciendo distintas relaciones entre literatura y arte.

El autor concibe la existencia de una magia artística en la elaboración de las

obras literarias, una realidad que surge como resultado de un orden natural que estructura todo para otorgarle sentido. Aquí precisamente es donde cobra importancia la presencia del misterio, ya que en toda obra literaria se hallan hechos ficticios, tan sólo justificables por el marco narrativo en el que han sido creados. De forma habitual estos pasajes se aceptan como verosímiles dentro del pacto de ficción que se acuerda al inicio de la lectura entre el lector y el texto, pero lo cierto es que en realidad son toda una incógnita.

Pérez de León ilustra en el prólogo este proceso a través del cuadro *Verona* de Del Moro, aquí parte del concepto del *simulacro* entendido como un artificio que crea y estructura lo milagroso, o dicho de otro modo lo incomprensible, pero sólo en sentido artístico. Para ello escoge también como punto de partida el término *re-ligión*, el cual alude a un significado que puede prescindir de connotaciones religiosas a partir de la descripción de las relaciones existentes entre los hechos, la literatura y el universo artístico: un volver a ligar.

Esta necesidad de analizar y relacionar las obras de arte una y otra vez desde diferentes perspectivas, con una mirada que acepta lo irreal e inefable como algo posible, sin la necesaria presencia de una divinidad ofrece al lector una nueva interpretación de los clásicos, la que permite aceptar que todo es posible.

El libro se estructura en dos grandes capítulos y un apartado a modo de epílogo: «Cervantes y el Cuarto misterio», «La narrativa cervantina y el Cuarto misterio» y «La sonrisa de Parrasio», respectivamente.

En el primer capítulo, Pérez de León introduce la materia cervantina desde el análisis de *Una visión de la Sagrada Familia cerca de Verona* y de *Las Meninas* de Velázquez. Ambos ejemplos pictóricos presentan una serie de particularidades que sirven de marco interpretativo de la producción de Miguel de Cervantes.

El crítico nos muestra cómo en los siglos XVI y XVII el arte responde a cuestiones de carácter trascendente y universal, ligadas y desligadas a su vez de

contextos históricos, culturales, sociales y religiosos. Lo que posibilita a los artistas crear obras que respondan por un lado a los preceptos exigidos en la época, pero también ofrece una libertad creadora bajo los conceptos de *simulacro*, *vinculación*, *sincronía* y *extramisión*.

El propósito de este estudio es demostrar cómo el arte une a cada individuo con la colectividad, es decir con la conciencia colectiva, la cual crea vínculos y relaciones sincrónicas con otras obras, autores, sociedades y códigos interpretativos.

En este marco procede hablar de situaciones acausales, es decir aquellas que vienen dadas por sucesos inesperados y demasiado oportunos para el bien o el mal del personaje o de la acción. Se trata de una *magia*, que puede ser llamada en algunos contextos «milagro», que vincula al individuo con el universo. El binomio incluye un factor más: el lector. Se trata de un receptor activo capaz de interpretar la obra de arte desde distintas perspectivas, que le muevan a comprender que la realidad cuenta con elementos inexplicables merecedores de crédito y veracidad.

El término *magia* conduce a lo milagroso, lo que lleva al misterio católico entendido como la presencia divina en la cotidianidad del individuo, dando lugar al milagro cristiano, alejado de la magia pagana. Este paradigma se resuelve con el análisis paralelo de *La Sagrada Familia*, una obra de matiz religioso donde se cuestionan tres enigmas: el de autoría, el técnico y el interpretativo que lleva a la transcendencia sagrada y religiosa. En contraste con este cuadro, *Las Meninas* crea una serie de misterios paganos, relacionados con el perspectivismo, la astrología y las variantes interpretativas.

De manera paralela Pérez de León concluye que en la obra Cervantina confluyen ambos conceptos. En su opinión, al margen de los estudios sobre el pensamiento político y religioso de Cervantes, la realidad es que el autor crea una serie de personajes y situaciones que necesitan resolución externa o dicho de otro modo, la intervención de la magia o de la providen-

cia. En la mayoría de sus novelas la intervención mariana está presente, pues los individuos recurren a imágenes como testigos de sus promesas, sus afrentas y sus duelos. Sin embargo en la resolución real de los casos, en incluso en la acumulación de acontecimientos que llevan a los personajes al éxito o a la derrota interviene «el principio de acausalidad», un hecho acontecido al margen de lo divino, más cercano al azar.

Los personajes confluyen unos con otros de manera inesperada y se comportan de forma poco verosímil. Este aspecto común en la literatura aurea y especialmente presente en la obra cervantina ha sido objeto de las principales críticas, pues pocas son las protagonistas que cuentan con edad y formación real para desenvolverse eficazmente en la sociedad y quizás este es uno de los puntos más interesantes de este estudio. Pérez de León redefine el concepto de verosimilitud, al que sustituye por el de lógica causal: «circunstancias que se producen sin causa aparente pero que responden a un enigmático orden», unido al de *verosimilitud artística*. Es decir según su estudio todos los hechos que forman parte de la realidad pueden ser plasmados en la obra artística.

Esta forma de concebir la ficción supone un gran cambio en el análisis textual e interpretativo, pues permite al lector aceptar dos cosas: que la cotidianidad real en la que vive tiene sucesos acausales inexplicables y que éstos pueden ser plasmados en la obra artística.

En el segundo capítulo nos adentramos en el análisis específico de las novelas cervantinas: *La Galatea*, el *Quijote*, las *Novelas Ejemplares* y el *Persiles*. Se trata de un estudio muy completo que da verdadera cuenta de todos los elementos ajenos al orden natural de las cosas, tal y como tradicionalmente se conciben el peso y a la vez alivio interpretativo que esta libertad de movimiento y de creación ofrecen.

De *La Galatea* llama la atención la reflexión sobre la recreación de Cervantes del espacio bucólico propio del género

pastoril, pero percibido con un código diferente, donde acontece la ruptura con la idealización renacentista que evoca en este caso una realidad dual, la de imperfectas Edades de Oro. El crítico centra su estudio en la figura del pastor asesino y en las circunstancias que facilitan el equívoco en el crimen. Primeramente el *simulacro* como resultado de un esfuerzo cervantino por dar verosimilitud al relato. También la *sincronicidad* existente entre el alma de los personajes y lo ocurrido, donde la *virtuosidad* de Galatea unida a su belleza genera a la vez sentimientos de amor, celos y resentimiento. No obstante lo que realmente se destaca es la fuerte presencia de la *acausalidad* que mueve a los individuos y los acontecimientos para causar la tragedia final en la que coinciden acertadamente todos los personajes según va siendo requerida su presencia.

En cuanto al *Quijote*, Pérez de León dedica un apartado a cada una de las partes, de las que selecciona varios pasajes específicos en los que los elementos de análisis están vigentes.

De entre ellos considero oportuno destacar la función de Don Quijote y Sancho en su actividad lingüística. Ambos personajes establecen un juego narrativo a través de los refranes que les permite establecer unas reglas propias de comportamiento y de comprensión de la realidad a medida que hablan. El crítico nos invita a ver esta actividad como un ejemplo de *sincronicidad* que conecta a los individuos con el universo ya en estado de interconexión. Es decir se crea un referente de pensamiento atemporal que facilita la comprensión de lo anterior y lo posterior convirtiendo en universal cada frase, junto con su aplicación real.

En la primera parte el investigador destaca los casos de Don Quijote y la lectura de libros de caballería, que le provocan una transformación acausal. Además analiza los personajes de Marcela, Cardenio, Anselmo y Zoraida. Todos ellos sufren los resultados de momentos de transformación narrativa a causa de sucesos acausales. Quizás el punto más significati-

vo es la interpretación que se realiza del episodio de Marcela y Grisóstomo. Según nos indica ambos parecen haber perdido progresivamente el punto de referencia de la realidad lógica que rige a la sociedad aurea. Dado que Marcela en su deseo de independizarse de las ataduras sociales y tomar las riendas de su vida, se ha alejado de su casa, de su tutor y ha tomado la vida pastoril como nuevo modelo vital.

Por otra parte Grisóstomo en su agonía amorosa por un ser ya desplazado del orden racional ha llegado a olvidar incluso el concepto de religión, en el que el individuo es un ser sumiso que sirve y adora a la divinidad inmaterial, por el concepto de *re-religión* similar al de Calixto en *La Celestina*. En el cual ha convertido a su amada en «lo divino» cometiendo herejía al sacralizar lo profano, más aún invirtiendo el amor puro con el amor erótico destinado a Marcela. Esta inversión ha perturbado también el orden mental del joven que ha quedado consumido por sus sentimientos hasta la muerte. La posible falta de verosimilitud en la trama, no es tal si contemplamos la acción en retrospectiva, pues cuando Don Quijote llega al lugar, con la mente turbada, el caso pastoril ya hacía tiempo que había sucedido, luego el crítico plantea la posibilidad de ver en el desorden de Marcela, la causa del nacimiento de la locura en *La Mancha*, la cual habría afectado a Grisóstomo y podría haber llegado a Don Quijote.

Esta concepción de la literatura es sin duda una novedad, la posibilidad de tratarla como un mundo literario donde podemos encontrar la causa y el efecto de los acontecimientos, y establecer coordenadas espacio temporales interpretativas nos ofrece una amplitud de miras y una concepción general del universo más amplia, donde el significado de realidad, posibilidad y verosimilitud se difuminan y pierden toda la carga negativa que de ellos se desprende y permite disfrutar de la ficción y analizarla desde una nueva perspectiva.

La segunda parte del *Quijote* también presenta relaciones de *sincronicidad* y epi-

sodios *acausales*. Quizás el más llamativo es el referente a *Las bodas de Camacho*, en el que se produce un simulacro de la justicia amorosa, donde se enfrentan el poder al destino y al amor. Además resalta el apartado dedicado a la *sincronicidad* de los deseos de Rucio y Rocinante paralelos a los de Don Quijote y Sancho, la similitud entre los animales y los jinetes produce un efecto de verosimilitud producida de la propia inverosimilitud, un proceso singular que merece atención.

Este segundo volumen también permite analizar la muerte del héroe y los procesos narrativos que configuran la novela. Como colofón a esta obra se estudia el epílogo y el prólogo, textos claves en la obra que participan en el juego de *verosimilitud mágica*.

En cuanto a *La novelas ejemplares*, Pérez de León realiza un análisis exhaustivo de cada novela, la mayoría presentan un desenlace positivo y en cierto modo inverosímil a causa de un suceso en cierto modo maravilloso o excesivamente oportuno que introduce el orden en la narración. Esta elevada dosis de *acausalidad*, al igual que ocurría en el *Quijote* permite el avance de la acción y también ofrece al texto verosimilitud. Destaca aquí especialmente el concepto de *virtufoea* y *virtosura*, ambos hacen referencia directa al aspecto físico y psicológico del personaje y su importancia.

En particular destaca en *La fuerza de la sangre*, el artificio que Estefanía crea en torno a Leocadia, para redimir los errores de su hijo, la presentación de la joven como «una mujer fea» que posee virtud interior permite crear un entorno irreal de sacrificio marital, donde Rodolfo está dispuesto a asumir la elección materna y a beneficiarse de la virtud de su esposa. Sin embargo la belleza real de su prometida, mantiene el concepto de *virtosura* cuya apariencia refleja la magnitud de su personalidad. Este proceso de cambio metafórico da un paso hacia lo material en *La ilustrada fregona*, en la cual Isabela pasará por un cambio físico doble: de bella a fea y de fea a bella. La primera metamorfosis es un

acontecimiento destinado a probar la fe y la virtud de la doncella. Una vez ha demostrado su firmeza y su bondad, vuelve a recuperarse su aspecto inicial pasando así de virtúfeaa a virtumosa.

El último apartado está dedicado al *Persiles*, donde podemos comprobar que también se reflejan todos los conceptos previos entre los que destaca de forma particular la relación que se da entre Auristela en el Libro IV con el arte pictórico. La joven se posa ante un cuadro que resulta ser su retrato, mientras ella se pregunta por quién la poseerá finalmente de entre todos sus pretendientes, comienza de forma casual una disputa por el cuadro entre dos personajes que la aman, quedando en poder de Periandro, creando así un triángulo de *verosimilitud mágica*.

Llegados al final del estudio es posible afirmar que el trabajo de Pérez de León abre una puerta diferente y novedosa en el marco de la teoría literaria y de los estudios cervantinos. Su redefinición de los conceptos clásicos de *verosimilitud*, *religiosidad* y *milagro*, por *acausalidad*, *religión* y *sincronicidad* permite leer la obra cervantina a partir de un código interpretativo universal sin límites materiales, cuyas claves podrían ser extrapoladas como metodología crítica a muchas más obras literarias y de cualquier índole artística.

LUCÍA LÓPEZ RUBIO

Pina Rosa Piras: *La Información en Argel de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 32, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2014, 167 p.

Testimonio de primer orden sobre el cautiverio cervantino, la *Información en Argel* ha sido examinada durante muchos años como puro documento. Sistematizada por Astrana Marín en su monumental biografía, la perspectiva elegida ha consistido en extraer de la serie de preguntas y respuestas de que consta los datos referentes a los acontecimientos que, entre 1571 y 1580, marcaron la vida del manco de Le-

panto: las heridas que recibió en la batalla naval donde combatió valientemente, su captura por el corsario Arnaut Mamí en su viaje de regreso a España, sus cuatro intentos frustrados de evasión, sus comparecencias ante Hazan Bajá y finalmente, como refutación de las acusaciones del doctor Juan Blanco de Paz, la actitud que mantuvo en su trato con moros, renegados y cristianos, elogiada por todos sus compañeros. Sin desestimar el interés de estos datos, Carroll Johnson, hace unos veinte años, inició otro tipo de aproximación en «La construcción del personaje en Cervantes» (*Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1 (1995), pp. 8-32). En primer lugar, destacó varios aspectos pasados por alto por la mayoría de los biógrafos: las complejas circunstancias que originaron la elaboración de este texto; la calidad y el papel respectivos de los diferentes participantes —desde el principal interesado hasta los diversos testigos, pasando por Fray Juan Gil, trinitario y redentor oficial de cautivos, y por Pedro de Rivera, escribano y notario apostólico; finalmente, las estrategias discursivas de los declarantes a partir de las preguntas que se les hicieron, de tal forma que, al mismo tiempo que tienden a realzar la figura de Cervantes, dejan sin aclarar dos puntos claves: las razones de la relativa clemencia con que le trató Hazán en dos ocasiones, a pesar de tener fama de hombre cruel, y las calumnias que, al decir de todos, padeció por parte del doctor Blanco de Paz. En segundo lugar, haciendo hincapié en el juego de intermediarios entre los hechos referidos y el lector, Johnson puso de relieve lo que se desprende finalmente de esta configuración: un proceso de autoconstrucción del protagonista, primera muestra, si bien sesgada por manifestarse en tercera persona gramatical, de un autobiografismo que volverá a asomar en sus obras posteriores.

Profesora de la Universidad degli Studi Roma Tre, Pina Rosa Piras (que señala paladinamente su deuda con Johnson) no se limita a proseguir en el camino así abierto, sino que nos da el punto conclusivo de los estudios que ella misma emprendió.

dió sobre el particular desde 2001 y cuyos hitos sucesivos se pueden encontrar en la bibliografía final. Así pues, la obra que acaba de ofrecernos participa de la misma metodología, pero con una amplitud de miras que no podían tener sus artículos preparatorios. Como era de esperar, la transcripción de la *Información* ocupa la mitad del libro (pp. 95-152), formando su segunda parte. Como tal, nos permite disponer de una versión más fidedigna que la que publicó en 1905 Pedro Torres Lanzas, a partir del manuscrito conservado en el Archivo General de Indias de Sevilla, para conmemorar el tercer centenario de la primera parte del *Quijote*; una versión que, años más tarde, en 1981, en la edición que hizo José Esteban con ocasión del aniversario de la muerte de Cervantes. Tal vez hubiera sido oportuno acompañar el texto de unas cuantas notas explicativas destinadas a echar alguna luz sobre los declarantes: especialmente fray Juan Gil, el notario Pedro de Rivera, el doctor Sosa, destacado testigo y, *last but no least*, el doctor Juan Blanco de Paz, sobre el cual tenemos un trabajo antiguo de Francisco Rodríguez Marín no mencionado por la autora («El doctor Juan Blanco de Paz» [1916], incluido en sus *Estudios cervantinos*, Madrid Atlas, 1947, pp. 397-420). Y es que de los documentos publicados por Rodríguez Marín se deduce que no fueron únicamente los compañeros de cautiverio de Cervantes quienes dieron fe de la mala fama del doctor, sino que se comprobó su pésima condición después de su propio rescate.

Así y todo, muchas aclaraciones necesarias a la recta intelección del texto se pueden entresacar de la primera parte, la cual constituye el estudio de la *Información* y representa la aportación original del libro. Pina Rosa Piras, en un primer capítulo (pp. 13-35), enfoca el texto como documento, aunque no en bruto, sino poniendo énfasis en su carácter de acto judicial, así como en sus opciones lingüísticas. En el capítulo siguiente (pp. 37-57), bosqueja el contexto en el que fue elaborado: Argel en tanto que ciudad, pero también como

lugar de múltiples intercambios intelectuales en los que los renegados y Hazán Bajá reciben especial atención. En un tercer capítulo (pp. 59-71), analiza los artificios argumentativos y el suspense que vertebran el texto, de tal forma que concurren a configurar una imagen quijotesca de Cervantes, tanto en sus intentos de evasión como en su actitud frente a turcos y moros, y especialmente en el momento en que tuvo que comparecer ante el rey de Argel. Pero el quijotismo de esta imagen no se contempla aquí desde la vertiente cómica por la cual se despeña el ingenioso hidalgo en muchas de sus aventuras, sino que, al estilo unamuniano, remite, si bien de modo implícito, al modelo de Cristo en las primeras horas de su Pasión. Finalmente, el cuarto y último capítulo —«Entre ficción y documento» (pp. 73-84)— recalca la doble dimensión, autobiográfica y teatral, de la *Información*, la cual confiere especial relieve a la imagen que se nos ofrece aquí de la vida de Cervantes: una vida ejemplar y heroica, tal como la recogerá a otra escala, más de tres siglos más tarde, Luis Astrana Marín.

Así pues, el detallado examen que nos propone Pina Rosa Piras no sólo rompe con la lectura restrictiva que solía darse de la *Información*, sino que implica un nuevo acercamiento a su configuración y un replanteamiento de su sentido y alcance. Entre los «artificios de ficción» que enumera en sus conclusiones (pp. 85-93), destaca especialmente: 1) el orden argumentativo que siguen las preguntas dirigidas a los testigos; 2) la complejidad de la relación verdad/mentira y la de autor/persona, lo cual permite asignar el texto a una *sub especie* del género autobiográfico donde existe identidad entre autor, narrador y personaje; 3) la promoción del autor en clave heroica y cristiana, mediante la cual éste se va perfilando en un autorretrato moral edificante; 4) la proyección del texto hacia una polifonía en la cual detectamos, de forma incipiente, el juego de voces que caracterizará más tarde la escritura cervantina en el *Quijote*. Ahora bien, a nuestro modo de ver, dicha proyección nos lleva a deslindar en-

tre los dos significados del término « ficción ». En efecto, si nos centramos en los silencios del texto, tanto acerca de los motivos de la clemencia de Hazán, como de las «cosas viciosas y feas» impugnadas por Blanco de Paz en contra del manco de Lepanto (y referidas a la « fantasía di omossessualità» invocada por Rosa Rossi en su controvertido *Ascoltare Cervantes*), las estrategias desarrolladas evidencian un uso capcioso de las preguntas y respuestas y una manipulación de los procedimientos argumentativos. Desde esta perspectiva, no estética, sino ética, mal se puede deslindar entre « ficción » y « mentira », y al autor se le puede acusar de haber pecado por omisión en beneficio no sólo de su legítima defensa, sino de su deseo de conseguir el premio de sus servicios. Pero no por ello conviene negarle el valor de que hizo muestra en varias ocasiones, ni hay que poner en tela de juicio no sólo la fuerza de sus convicciones religiosas, sino la simpatía, el respeto y la admiración que suscitó entre sus compañeros. En cambio, si vemos en la *Información* una matriz del taller cervantino, «ficción», lo mismo que «mentira», recobra el significado que le daban las poéticas auriseculares, como se infiere de las conocidas palabras del canónigo del *Quijote*, en el capítulo 47 de la Primera parte: «Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe». Dicho de otro modo, es como si Cervantes hubiera puesto en obra el precepto aristotélico invocado por el ingenioso hidalgo en su debate con Sansón Carrasco, en el capítulo 3 de la Segunda parte: « las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay

para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia ». Sólo que, para contestarle con las mismas palabras del bachiller, amparado en la autoridad de la *Poética*, resulta que « uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». ¿Será que, en el caso que nos interesa, Cervantes se portó –tal vez sin quererlo deliberadamente– como poeta, y no como historiador ? Tal vez. Pero importa tener en cuenta que lo hizo en unas circunstancias muy distintas de las que acompañaron el nacimiento del *Quijote*, animado por preocupaciones y persiguiendo finalidades que no volvieron a darse ulteriormente en su quehacer de escritor.

JEAN CANAVAGGIO

*Université Paris Ouest Nanterre*

Pedro de Salazar, *Novelas*. Valentín Núñez Rivera (ed.) Madrid, Cátedra, 2014, 634 pp. [Col. Letras Hispánicas, 742].

La novela es un género que en su formación ha contraído deudas con diferentes modelos narrativos de ficción que, en conjunto, permiten explicar su configuración. Quienes se han ocupado del tema, con don Marcelino Menéndez Pelayo a la cabeza, reconocen el germen del género novelesco tal cual hoy lo entendemos en una serie de ensayos narrativos que aportaron las líneas maestras de la novela moderna. Entre ellos, evidentemente, no podía faltar la novela corta, un género de patente italiana que contó entre sus cultivadores con maestros de la talla de Boccaccio, Ghiraldi Cinzio, Bandello o Straparola. Tal fue su repercusión en la renovación del género narrativo, que su influencia consiguió traspasar fronteras y lenguas, llegando a recalcar en distintas tradiciones europeas.

En el caso de España, la obra de los referidos italianos fue bien conocida en

nuestro Siglo de Oro, circulando en ediciones y traducciones que, con la venia inquisitorial, gozaron de notable éxito y difusión. La prueba está en la huella que puede rastrearse en la literatura de esos años, en la que nuestros autores no se limitaron solamente a saquear el caudal de historias para reutilizarlas como propias o a tomar ideas en la creación de obras dramáticas, porque fue venero habitual al que acudieron los principales dramaturgos del Barroco para dar respuesta a la enorme demanda del público, sino que se atrevieron a importar los moldes del género a literatura hispánica.

Cervantes fue el que con sus *Novelas ejemplares* (1613) quiso atribuirse la idea original de la novela corta española con aquel célebre «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana», pero lo cierto es que la vía por la que transitó ya había sido abierta por otros autores que lo precedieron en el tiempo. Antes de él, por ejemplo, Timoneda había publicado su *Patrañuelo* (1567), la obra que hasta ahora la crítica fija como primera muestra original impresa del género en nuestra literatura, y la *Sobremesa y alivio de caminantes* (1569); también Antonio de Eslava había dado a las prensas sus *Noches de invierno* (1609); y circulaban manuscritas otras colecciones con el mismo aire, como las *Novelas y cuentos en verso*, de Cristóbal de Tamariz, o las *Novelas*, de Pedro de Salazar, por citar algunos títulos. Todas ellas son hitos fundamentales que no se pueden eludir a la hora de atender a los vagidos de la novela. Por ello, independientemente de su mayor o menor mérito literario, la dedicación que les ha prestado la crítica está más que justificada.

Hasta la fecha contábamos con edición moderna de todos los títulos referidos, excepto de las *Novelas* de Salazar, de ahí la pertinencia –casi necesidad– de que alguien con las competencias necesarias se impusiera la tarea de desbrozar, acondicionar y dar a la luz un texto que es clave en el panorama de la narrativa española. Por suerte, Valentín Núñez Rivera ha arrostrado el desafío y lo ha solventado con sobrada dignidad en esta edición que

cuenta con el indiscutible aval de la editorial Cátedra. Entiende el editor que esta obra crítica es un punto de partida que debe conducir a un estudio más profundo de las *Novelas* y reconoce como objetivo primordial de su trabajo «darlas a conocer [...] a causa de su importancia en la historia de la novela y situarlas en las coordinadas ideológicas del autor y de la ficción de su tiempo» (pp. 110-111). Sin duda, logra con creces ese objetivo principal, y deja muy allanado el camino para ese estudio más profundo en el que el propio Núñez Rivera ya trabaja.

Son muchas las aportaciones que hace la edición al panorama de la narrativa española y en concreto al caso de las *Novelas* de Salazar, pero dos nos parecen fundamentales: la asignación a Pedro de Salazar de cuatro novelas que hasta ahora se tenían por anónimas y que vienen a sumarse a las diez ya conocidas, y la datación temprana de los textos, que sitúa esta colección entre los vestigios originales más antiguos que se conocen de la novela corta española.

En cuanto a la primera cuestión, en el estudio introductorio se analizan los avatares que sufrieron los cuadernos manuscritos de una obra que, en su planteamiento original, estaba compuesta por tres partes de diez historias cada una, en una estructura en jornadas que recuerda a la de los modelos italianos. De las tres partes, solo una se había conservado, con las diez primeras novelas y restos de la *cornice* que daba cohesión al relato. Núñez Rivera, con el olfato de los versados en la materia, ha sabido reconocer la mano de Salazar en otras cuatro novelas que habían sido destapadas, aunque sin nombre de autor, por Gema Vallín y Gemma Avenzo en un artículo de la revista *Criticón* (55 [1992], pp. 31-40). El editor las cataloga como parte de esas otras veinte que faltan para completar la obra y que hasta el momento se consideraban perdidas. Para ello, aduce razones léxicas, estructurales y estilísticas que vienen a darle la razón en la atribución de esos cuatro cuentos a Pedro de Salazar y que justifican su inclusión al lado de las diez novelas en esta edición crítica.

En cuanto a la datación, establece una horquilla para la composición de las novelas que, en su versión más ajustada, está fijada entre 1563 y 1564, lo que significa que estaban escritas tres años antes de la publicación del *Patrañuelo* de Timoneda. Deberían ocupar, por tanto, situación privilegiada las *Novelas* de Salazar, al menos en lo cronológico, en esa historia de la novela corta española, dándole la razón, esta vez sí, a su autor cuando dice que «ningún español, que yo sepa, hasta ahora haya escrito en este género de escritura» (p. 124). Aunque reconoce que su inspiración procede de «otros muchos y muy graves autores [que] aprobaron y usaron el escribir cuentos, y otros consejas y novelas» (p. 124), lo cierto es que esta forma de novelar –sobre todo en lo que se refiere al empleo de la *cornice*– lo singularizan como el primero entre muchos que vinieron tras él.

Queda, pues, más que justificada la pertinencia de esta edición crítica que cumple escrupulosamente con los requisitos que se le suponen a un estudio de sus características. No falta la aproximación al perfil biográfico del autor, con la revisión de lo poco que se conoce de su vida, completada con la consideración de documentos hasta ahora no conocidos, como el Inventario de bienes que el propio Núñez Rivera ha rescatado del Archivo de Protocolos de Madrid, que vienen a aportar algo de luz a la borrosa silueta del personaje. Tampoco falta la descripción codicológica de los testimonios conservados, el trazo del marco genérico que viene a explicar los rasgos esenciales de la obra y a ubicarla en el contexto literario de la época, o el análisis temático y genérico de cada una de las novelas que integran la edición, porque en este caso, la variedad tipológica de los relatos y sus diferentes influencias hacen necesario el acercamiento individualizado a cada uno de ellos.

En efecto, se trata de un compendio de historias que el propio autor se encargó de categorizar en la *Dedicatoria* entre «invenciones amorosas» y «materias de donaire y sal». Fundamentalmente, son los dos grandes bloques temáticos que agrupan las no-

velas, pero en ambos es posible detectar la influencia de distintos subgéneros como la novela bizantina o de caballerías, entre las primeras, o de la novela cortesana entre las segundas, con tópicos y motivos que se documentan con frecuencia en las colecciones de Boccaccio, Bandello, Arienti o Salernitano, entre otros, y que, a falta de un estudio más profundo, Valentín Núñez explicita en su estudio introductorio (pp. 49-69).

Encontrará el lector, en definitiva, una edición que denota un espléndido trabajo filológico que participa del mismo afán divulgativo que caracteriza a la editorial que le da acogida. Con una anotación que, sin recargar la lectura, incide en los puntos que pueden resultar oscuros a un lector no especializado, el texto se nos ofrece despejado para la lectura fácil, con pocas trabas. Se trata de novelas de apacible lectura que no merecen cargar con el peso de la erudición que atasca la lectura por placer. En este caso, las cuestiones eruditas se reservan para el estudio introductorio, donde el lector especializado encontrará las claves necesarias para entender y valorar en su justa medida la importancia de una obra que merecía una edición como esta.

JOSÉ VICENTE SALIDO LÓPEZ  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

Michael Scham, *Lector Ludens. The Representation of Games and Play in Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, 384 p.

Sabio, políglota y milonguero, Michael Scham reparte generosamente sus conocimientos desde la University of Saint Thomas en Minnesota; no es mucho, pues, que santo Tomás de Aquino sea un punto de partida decisivo para este su *Lector ludens*, que ahonda en la función del juego en la literatura cervantina. Al fin y al cabo, el orondo santo había sentenciado desde la *Summa Theologiae* II-II, q. 168, a 3.3 a favor del juego como instrumento conveniente para facilitar la existencia y la convivencia de los seres humanos: «Ludus

est necessarius ad conversationem humanae vitae». Lo cierto es que nada había de nuevo en el aserto, que se limitaba a cristianizar un concepto como el de *eutrapelia*, que Aristóteles formulara en el libro IV de su *Ética a Nicómaco*. Las palabras del Aquinate dieron, sin embargo, carta de naturaleza al juego en la cultura cristiana, que, no obstante, siguió mirando con reservas todo aquello que conllevara risa, placer o recreación. De ahí esa insistencia permanente de los tratadistas en la utilidad moral y social del juego, en los peligros del ocio y en la necesidad de que ese ocio fuera atento y fértil. Aun así, los juegos tuvieron un papel esencial en la sociedad del Siglo de Oro y su presencia como tema o los rastros propios de su lenguaje se hicieron abundantemente presentes en la literatura de la época. Más acá de Cervantes, basta pasar los ojos por la poesía de Góngora y Quevedo o por el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán para comprobarlo.

Desde su título mismo, *Lector ludens* hace un guiño a dos ensayos clásicos: el inevitable *Homo ludens* de Johann Huizinga y *El Quijote como juego* de Gonzalo Torrente Ballesteros. Y es que, por un lado, se parte de la definición que Huizinga estableció del juego como una actividad que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo y espacio, conforme a unas reglas libremente aceptadas y sin necesidad o utilidad inmediata (p. 280); y, por otro, se estudia la función del recreo, el juego y la risa como tema y mecanismo literario imprescindible en la obra cervantina. Al fin y al cabo, Cervantes había dirigido sus escritos al «desocupado lector» y los presentó, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, como «una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse». Cervantes, que rechazó de plano el didactismo de escritores como Alemán, entendía que el juego era un elemento clave para la risa y la comicidad, y terminó conformando no solo una visión lúdica de la ficción, sino un todo un modo singular y novedoso de narrar jugando con y para el lector.

Michael Scham afronta su estudio con una amplitud de miras y una libertad met-

odológica admirables: parte —como no podía ser menos— de una lectura literal e histórica de los textos, aunque no renuncia a otros sentidos presentes en su potencialidad significativa y que apunta hacia el presente, hacia los lectores del siglo XXI (p. 155). Por ello construye su discurso a partir de testimonios previos y contemporáneos a Cervantes, pero no duda en acudir a la literatura posterior para ilustrar y matizar el pensamiento, ya sea Goethe, Schiller, Tolstoi, Dostoievski, Melville, Pirandello, Camus, Cortázar o Nabokov, o incluso a cuadros como *Los jugadores de cartas* de Cézanne. Es gracias precisamente a esa inteligencia y libertad críticas que *Lector ludens* no se queda en el mero discurso académico, sino que se abre al ensayo y, al tiempo, acerca la obra de Cervantes a la contemporaneidad de los lectores en el siglo XXI.

Son tres las secciones en que se dispone el libro. La primera de ellas apunta a un panorama del juego, el placer y la recreación en la España de los siglos XVI y XVII, pero va mucho más allá, ya que, para empezar, parte las directrices que la teoría moderna ha planteado entorno al juego, poniendo énfasis en las reflexiones de Huizinga, Jacques Ehrmann, Roger Caillois, Peter Burke o Norbert Elias. Ateniéndose a esa libertad metodológica que se ha concedido a sí mismo como crítico, Scham vuelve los ojos hacia el pasado para trazar un amplio marco cronológico que arranca con la épica del *Cantar de Mio Cid* y el *Libro de los juegos* de Alfonso X el Sabio (1280) y llega hasta Jovellanos y su *Memoria sobre las diversiones públicas* (1790). Indaga entonces, a partir del concepto aristotélico de *eutrapelia*, en la reflexiones humanísticas en torno al juego, su moralidad, su condena o sus beneficios, atendiendo a textos decisivos en su época, como el *Libro del ejercicio corporal y de su provechos* de Cristóbal Méndez (1535), los *Entretencimientos y juegos honestos* de fray Alonso Remón (1623) o los extraordinarios *Días geniales o lúdricos* del sevillano Rodrigo Caro (1626). Junto a ellos aparecen —aquí y a lo

largo de todo el libro— los nombres de Erasmo, Vives o Montaigne, que sitúan a Cervantes en un mismo ámbito de modernidad, a partir de la ironía, el escepticismo que comparten, de la indagación en la subjetividad o del juego entre locura y razón. Con una revisión de los tipos de juegos que entretuvieron a los españoles del Siglo de Oro —y que luego reflejarán los textos cervantinos— y de la regulación que tuvo en las Indias se cierra este capítulo inicial.

Una vez establecido el marco teórico e histórico, las otras dos secciones atienden a Cervantes para analizar, por un lado, el papel que las cartas, los dados, los trucos, el ajedrez o la caza tienen en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* y, por otro, la dimensión lúdica que encierra la literatura cervantina. Michael Scham subraya la relevancia del juego en *Don Quijote de la Mancha*, no solo por su reiterada presencia en el transcurso de la narración, sino por la radical importancia que la imitación —considerada como una variante de lo lúdico— tiene en la trama central y en no pocos episodios intercalados. El juego obtendría, así, carta de naturaleza en la conformación de la comedia cervantina (p. 138) y en la libertad que Cervantes se otorga como narrador: libertad respecto al *prodesse aut delectare* que dominaba la literatura del momento, con el *Guzmán* a la cabeza; libertad respecto a los géneros y la preceptiva literaria; libertad, en fin, para la representación literaria de la experiencia humana. A lo largo de un centenar de páginas se repasan los juegos y los jugadores que comparecen en el *Quijote*, su relación con la risa en diversas formas o la desilusión cómica de la primera parte, para desembocar en lo que el autor califica como el «escepticismo lúdico» de la segunda, pues el caballero avanza progresivamente hacia la melancolía, resultándole cada vez más difícil sostener el juego imitativo de su identidad caballeresca (p. 208).

La tercera y última sección se centra en seis de las *Novelas ejemplares* publicadas en 1613. Tras revisar el juego satírico de conflictos en *El licenciado Vidriera*, el grueso de este estudio atiende a los elementos lúdicos de la picaresca que Cervantes reutiliza para la construcción de sus novelas, poniendo en juego elementos propios del género picaresco como la marginalidad, la ejemplaridad, el humor o la moralidad. A ello añadiría condimentos de su cosecha personal, como el diálogo —imprescindible en el juego, frente al monólogo picaresco—, la libertad de experiencia estética frente al rigor del género, la autoconciencia literaria o los juegos entre ficción y realidad. Surge de ahí un fino examen en el que se enhebra la lectura de cuatro novelitas de materia apicarada, como son *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, *La gitanilla*, *Rinconete* y *Cortadillo* y *La ilustre fregona*.

Michael Scham aborda, con su ensayo, un elemento clave para entender la complejidad de la literatura cervantina, ofreciendo nuevas y riquísimas perspectivas, en las que el receptor —ya como mero espectador del juego o como participe en él— tiene reservado un papel decisivo. En el *Quijote* o en las *Novelas ejemplares*, el juego no solo está justificado, como quería santo Tomás de Aquino, por su utilidad social o política, sino que abre todo un abanico de posibilidades con que entender y concebir un novísimo modo de escritura. Sin margen de error, hay que saludar la aparición de *Lector Ludens. The Representation of Games and Play in Cervantes* como una obra desde ahora imprescindible para entender en su justa medida las razones y los mecanismos de esa mesa de trucos que Cervantes nos quiso ofrecer con su literatura.

LUIS GÓMEZ CANSECO  
Universidad de Huelva