

STANISLAV, ZIMIC: *El teatro de Cervantes*. Madrid, Ed. Castalia, 1992, 423 pp.

Después de casi tres siglos de indiferencia o piadosa consideración, la crítica y el estudio ponderado del teatro cervantino se han desarrollado con madurez y ecuanimidad desde mediados del presente siglo. Marrast y Canavaggio allende los Pirineos, Valbuena Prat y Casaldueiro entre nosotros, fueron los iniciadores de la nueva estimación de Cervantes como dramaturgo.

El profesor Stanislav Zimic ha sido uno de los paladines más laboriosos y entusiastas entre los dedicados a la misma tarea. En las páginas de estos *Anales* aparecieron sucesivamente algunos de sus valiosos estudios (sobre la comedia de *La entretenida*, y acerca de los entremeses de *El rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*); otros vieron la luz en el *Acta Neophilologica* de Ljubljana, en el *Boletín de la RAE*, el *Bol. de la Biblioteca M. Pelayo* de Santander, en *Hispanófila*, etc.

Todo este material disperso se organiza y unifica ahora armoniosamente en este amplio y meritorio libro sobre *El teatro de Cervantes*, de clara y amable presentación.

Como bien nos advierte el autor, todos los estudios han sido «reconsiderados detenidamente y con frecuencia modificados y alterados, con el deseo de ofrecer al lector una visión de conjunto, diferente de la de otros estudiosos, pero siempre atenta también a ésta» (p. 32).

Se analizan cuidadosamente y por separado las diez comedias cervantinas publicadas: las *Ocho* que lo fueron en 1615, precedidas de *Los tratos de Argel* y *La Numancia*, correspondiente a la etapa inicial del teatro cervantino. Sigue, a continuación, el estudio particularizado de los *ocho entremeses*, lo más celebrado del teatro cervantino en todo tiempo, aunque ciertamente no alcanzaran ante el público de su época el favor de que han gozado posteriormente con la lectura reposada y la comprensión idónea.

La lectura del teatro cervantino por Zimic nos ofrece variadas perspectivas, agudas sugerencias y luminosos comentarios. Muchas veces en sano contraste con algunas opiniones tradicionales, repetidas con ligereza rutinaria. Sostiene la intención cervantina de no idealizar la realidad a la manera lopesca y descubrir la verdad de los problemas vitales con serenidad y amplitud. Que la técnica teatral no resulte a veces muy apropiada es otra cuestión. Se advierte el

noble esfuerzo empeñado en una clara dirección de liberalidad y emoción estética.

Acerca de la primeriza comedia de *Los tratos de Argel*, tan censurada en su estructura dramática por la crítica de raíz neoclásica, defiende Zimic la unidad «conceptual y dramática» que encuadra los sufrimientos del cautiverio argelino como un «infierno puesto en el mundo» y con los violentos reflejos del *Inferno* dantesco en la *Divina Commedia*.

Mejor crítica gozó siempre *La Numancia*. Zimic suscribe muchos de los elogios alcanzados por esta tragedia histórica —sobre todo, a partir del romanticismo alemán— al mismo tiempo que razona demoradamente el «todavía vigoroso optimismo» de Cervantes al escribirla, aunque su idea del Imperio fuera radicalmente distinta de la que condena en Escipión y los romanos.

Las ocho comedias restantes se estudian meticulosamente, según el orden en que fueron publicadas en 1615. *El gallardo español* se presenta con cierto paralelismo respecto a *Don Quijote*, porque incorpora al teatro los populares temas caballerescos, al mismo tiempo que censura implícitamente el tratamiento que recibían en la escena contemporánea. De una parte, se nota la crítica narrativa y de la otra, la escénica; con lo que *El gallardo español* vendría a ser el libro de caballerías «sui generis» de Cervantes.

La casa de los celos, tradicionalmente desdeñada (Menéndez Pelayo, Cotarelo), puede reivindicarse ahora al calar, por fin, en el auténtico «sentido de la obra», cimentado en una sugestiva interpretación alegórica que la aleja de su fuente (el mundo caballeresco del *Orlando Innamorato*) en dirección hacia los más conseguidos símbolos del auto sacramental calderoniano.

Los baños de Argel es otra comedia de cautivos en la línea de *Los tratos*, aunque de mayor complejidad. Para Zimic, es anterior a su forma narrativa en el *Quijote* (I, 39-41), como ocurre en otros casos de la creación cervantina. Subraya que *Los baños* se inspiró, más que en hechos documentados o autobiográficos del cautiverio, en temas clásicos y en las novelas bizantinas (ejemplo, *Leucipe y Clitofonte*) de conocida eficacia literaria. La comedia, confusa y morosa como obra escénica, representaba un atrevido experimento en el teatro de la época.

El rufián dichoso presenta la peculiaridad de una radical transformación anímica del protagonista Cristóbal de Lugo. Zimic encuentra cierta analogía de concepción dramática entre *El rufián viudo* de Cervantes y el *Fausto* de Goethe. Fausto y Lugo encarnan la continua contienda entre Dios y el demonio por el alma del hombre. Su paradero es el Cielo, pues, como dice Goethe, «*Liebe nur Liebende / Führet herein*» (*Faust*, II, vv. 1175-2).

La Gran Sultana, recientemente aplaudida en los escenarios españoles, había sido otra de las despreciadas comedias cervantinas. Se le ha venido considerando como «ópera buffa», esencialmente cómica, con el exclusivo fin de entretener al público. Tal vez ocultando un símbolo. Pero Zimic descubre en ella «una coherente y sutil metáfora de una muy radical reflexión personal sobre cruciales problemas políticos, sociales y morales de la época; y, sobre todo, una noble aspiración a la paz y a la armonía en el mundo, por el cultivo de la tolerancia, de un deseo de comprensión y de amor genuino entre la gente» (pp. 183-184).

El laberinto de amor, hermanada en cierto modo con *La casa de los celos*, presenta los desatinos, enredos y peligros en que se encuentran todos los personajes, no por causa del amor, como se cree, sino por la imprudencia, indiscreción o inmoralidad con que tratan de resolver sus problemas amorosos. Causa particular de todas las dificultades es la falsificación de la verdad. El conflicto de la verdad y la mentira se constituye en tema fundamental de la obra. La palabra *confusión* es de las más repetidas.

La entretenida ha sido objeto de los juicios más dispares. ¿Es una de las obras más perfectas de Cervantes o tal vez de las más premiosas y débiles? Para Zimic es una sostenida y coherente parodia de todas las características fundamentales de la comedia nueva y un ejemplar bien definitorio de la rivalidad literaria entre Cervantes y Lope, incluyendo la afirmación de que al fin de la comedia «nadie se casa», algo semejante a lo que se dirá en *Pedro de Urdemalas*, insistiendo en algo renovador del tópico establecido en el desenlace feliz de tantas piezas...

En fin, *Pedro de Urdemalas*, personaje folklórico repleto de picardías literarias, se encarna en el protagonista de una comedia inspirada en el poder de la imaginación humana y el teatro como interpretación artística del humano quehacer. «El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro» vienen a confluir en la comedia del tretero *Pedro de Urdemalas*.

Unas cien páginas se dedican en este libro al particularizado análisis de los ocho entremeses cervantinos, bien estimados en general por una tradición crítica continuada.

La interpretación que nos da Zimic del *Juez de los divorcios* parece aplicable a una obra moderna si no se tienen en cuenta las opiniones de Erasmo sobre el divorcio; es decir, representa las profundas contradicciones en que se suele encontrar la institución del matrimonio y la autoridad eclesiástica o jurídica que defiende su indisolubilidad absoluta, sin buena justificación racional, moral o religiosa. Concluye Zimic por afirmar que sabemos poco todavía acerca de la ideología cervantina.

El rufián viudo imita y desfigura en parodia cómica la delicada poesía de las *Églogas* de Garcilaso, algo que entrevieron críticos anteriores, pero aquí se analiza como un conjunto intencionado y festivo.

La elección de los alcaldes de Daganzo presenta una visión satírica de la realidad política en la España de Felipe II y su heredero sucesor. *La guarda cuidadosa*, bajo el lema cervantino de que «las propias alabanzas envilecen» (DQ, II, 16), no ofrece el doble de Cervantes en el soldado vanidoso pretendiente de Cristinica, sino más bien a Lope como amante frustrado de Elena. Resulta una broma escénica a costa de la vanidad, el narcisismo y la fanfarronería como ridículos defectos humanos.

El vizcaíno fingido, «obra perfecta en su género», escenifica la advertencia popular de que «la codicia rompe el saco».

El retablo de las maravillas, cumbre de los entremeses, dramatiza el intento de los aldeanos —o el público en general— de proclamar como verdad lo que todos ellos, en su intimidad, reconocen como mentira patente. Pone en la picota del ridículo la imposición pública insoslayable de los intereses creados. Tiene alguna semejanza con el episodio del retablo de Maese Pedro (DQ, II, 25-26) en cuanto que la palabra crea la maravilla de la ilusión escénica. El entremés del *Retablo* es una parábola de la mentira y la hipocresía humanas.

En *La cueva de Salamanca*, la burla al marido Pancracio, de tan larga ascendencia folklórico-literaria, se une al atractivo mítico de la magia salmantina y se convierte así en el símbolo universal de la tontería humana. Lo que justifica plenamente el título frente a la crítica más frecuente.

Por último, se juzga *El viejo celoso*, donde se advierte una marcada influencia de Bandello, a quien supera artísticamente. El matrimonio *contra naturam* del viejo y la niña inspira a Cervantes la conversión de Cañizares en Carrizales (*El celoso extremeño*), con lo que alteraría la práctica convencional de convertir una novela en drama: «siempre se rebela contra lo rutinario y establecido».

En conclusión, Cervantes no admitió el veredicto de sus contemporáneos que no estimaban sus cualidades dramáticas. Por eso se atrevió a publicar sus comedias y entremeses: «para que se vea despacio lo que pasa aprisa, y se disimula o

no se entiende cuando las representan» (*Adjunta al Parnaso*). Tiene confianza, por tanto, en que el juicio del lector ha de serle favorable. Zimic insiste en el aspecto ideológico de este teatro, siempre en armonía con el resto de la creación literaria cervantina. Los mismos entremeses, con su genial humorismo «trascienden la comicidad meramente externa para calar en los más serios problemas humanos y estéticos». En resumen, «por la lectura se revelan las obras dramáticas cervantinas, conjuntamente, como una atrevida, revolucionaria experimentación teatral que, con los demás aspectos, constituye un capítulo fascinante de imprescindible estudio para el conocimiento cabal no sólo de Cervantes sino de la cultura española del Siglo de Oro» (p. 403).

Una bien nutrida *Bibliografía selecta* (pp. 405-418) completa y acrecienta el valor de este libro, que desde ahora se convierte en obra de inexcusable consulta en este sector de los estudios cervantinos. No obstante, su autor declara que ha procurado omitir la materia erudita que aparece en sus publicaciones anteriores, puesto que la obra va dirigida ante todo al público general y no solamente a los especialistas.

ALBERTO SÁNCHEZ

JUERGEN, HAHN: *Miracles, Duels and Cide Hamete's Moorish Dissent*. Potomac, Maryland, U.S.A., Scripta Humanistica-100, 1992, 50 p.

La personalidad literaria de Cide Hamete Benengeli, el historiador arábigo a quien se atribuye la composición del *Quijote*, ha sido diversamente enfocada y valorada por esclarecidos cervantistas. Entre otros, por Américo Castro, Marcellily, Geoffrey Stagg y, últimamente con fructífera dedicación, por Santiago A. López Navia.

Ahora nos llega un nuevo estudio, breve y muy jugoso, de Juergen Hahn, profesor de la Universidad de Stanford. El enfoque es original, pues no se detiene una vez más en la cuestión narrativa con su duplicidad de voces, sino en la personalidad íntima de Cide Hamete, sus conflictos religiosos (o más concretamente, las fricciones entre la teología islámica y la cristiana) o la discusión de los milagros y desafíos o duelos de armas a la luz de la cultura religiosa de la época. No puede negarse la originalidad de este planteamiento, sólo tangencialmente abordado con anterioridad.

Inspirado en el *dictum* de Gracián («lo bueno, si breve, dos veces bueno») el autor se ha propuesto la brevedad, la claridad y el rigor como normas directrices de su estudio, cuya idea central nos dice que ha madurado a lo largo de diez años.

Casi todos los críticos explicaban la presencia de Cide Hamete como otro aspecto de la parodia de los libros de caballerías en *Don Quijote*, aunque ya Daniel Eisenberg había señalado que los fingidos autores de historias caballerescas habían escrito en griego y otras lenguas de pueblos cristianos o paganos, pero no musulmanes.

Por otro lado, la expresión «cuenta la historia» (DQ, II, 2) y otras semejantes que se habían presentado como fórmula de los árabes para empezar la narración, ya anotó Clemencín que era corriente en los libros de caballerías parodiados por Cervantes.

(Al facilitar este dato, en la p. 5 del libro que reseñamos, se cita por errata la edición moderna de Clemencín en la Ed. Castalia, en vez de Ediciones Castalia, S.A., de la que se dan con toda exactitud las páginas y el número de la nota

de referencia; debe tenerse esto en cuenta en las tres nuevas citas de Clemencín de la p. 7).

No obstante, resulta evidente el interés en declarar la condición moruna y mahometana del imaginado historiador. Y aunque su presencia en la novela no deje de ser otro ingrediente humorístico, ya llamó la atención de Clemencín la incongruencia de atribuir a un «autor arábigo y mahomético» las creencias y opiniones de los cristianos de su tiempo. Es lo que ocurre con la noticia sobre la Inquisición en el episodio de la cabeza encantada (DQ, II, 62), en abierta contradicción con las objeciones al *autor arábigo* manifestadas en un principio (I, 9).

La teología cristiana, según la perspectiva de Cide Hamete, adquiere cierta complejidad. En la imprecación de Lotario a su amigo Anselmo (I, 33) se puntualiza que a los moros «no se les puede dar a entender el error de su *secta* con las acotaciones de la Sagrada Escritura, ni con razones que consistan en especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que les han de traer ejemplos palpables, fáciles, intelegibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas...» Y así no admiten la virginidad de María *post partum* y el misterio de la Santísima Trinidad lo juzgan como una imposibilidad lógica y matemática.

Se precisa la calificación de *secta* aplicada entonces oficialmente por los cristianos al Islam, sin considerarlo como una religión aparte, sino como una desviación herética predicada por Mahoma. Se observan en ella una serie de préstamos de la doctrina judeo-cristiana; aceptan a los profetas del Antiguo Testamento y también a Jesús y María.

La opinión de los moros acerca de los milagros es de gran interés. Fray Luis de Granada había escrito que la religión cristiana «es confirmada por muchos y grandes milagros» hasta tal punto que «ninguna demostración matemática» puede igualársele; mientras que la ley islámica no «fue confirmada con milagros ni con razones, sino con las armas». De aquí, la admisión por los moros españoles de los «milagros de Mahoma», tradición posterior al Korán, y objeto de broma para los cristianos (DQ, I, 5).

Es importante señalar la posición de Cide Hamete frente a los milagros y, en general, frente a los hechos mágicos o sobrenaturales, con referencia a la actividad censoria de la Inquisición: el bálsamo de Fierabrás en la 1.ª parte del *Quijote*, el mono adivino de Maese Pedro y la cabeza encantada de Barcelona, en la 2.ª

Otra cuestión importante es la de los desafíos, condenados en el Concilio de Trento, pero repetidos especialmente en la 2.ª parte del *Quijote*, como reflejo de los libros de caballerías y de la misma realidad contemporánea: ahí está Sansón Carrasco en sus renovados disfraces caballerescos de los Espejos o de la Blanca Luna (II, 12-15 y 64, respectivamente) y la batalla de Don Quijote con el lacayo Tosilos (II, 56), en este caso con referencia directa al decreto conciliar que prohibía estos duelos con «riesgo y peligro de las vidas».

Esta costumbre de origen germánico no sería practicada por los moros, aunque en la literatura española de género morisco se les atribuya.

También se contrasta la conducta poco cristiana de los Duques, en sus entretenimientos y falta de caridad, frente a la conducta bastante más ejemplar de la familia morisca de Ricote.

Gran consideración alcanzan los desafíos y milagros en esta obra, considerados ante la doctrina de la iglesia y en su persistencia literaria durante el Siglo de Oro.

Un caso especial es el del juramento cristiano de Cide Hamete (II, 27) con la firmeza y seriedad que tal juramento demanda, cuando tantos cristianos lo emplean frívolamente. Para Hahn no se trata de un juramento incongruente, ni siquiera humorístico, según opinan algunos críticos modernos. Viene a corroborar,

junto a los otros aspectos aducidos, que el Cide Hamete Benengeli, de la 2.^a parte del *Quijote*, tras de las inquietantes deturpaciones de la 1.^a, viene a dar en una conversión *de facto* al punto de vista cristiano en todas estas manifestaciones de religiosidad, de magia y de los «duelos del honor» o «pasos de la honra». La serena pluma de la racionalidad morisca se ha encargado definitivamente de servir al propósito cristiano.

En fin, no debe de sorprender esta conclusión, dado que Cervantes se alinea con ella en una vieja tradición española, iniciada por el visionario obispo Raimundo en la insigne *escuela de traductores* de Toledo, que tanto relieve había de tener en la rehabilitación cultural de Europa y en el establecimiento de las Universidades. Ni debe olvidarse que ante el descubrimiento de los cartapacios arábigos de Cide Hamete en el Alcaná de Toledo (I, 9), confiesa el mismo Cervantes: «anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara», con diáfana alusión a la hebrea, como lengua sagrada.

[Entre las conclusiones del *Idearium español* (1896) de Ganivet ya se afirmaba que «sin los árabes Don Quijote y Sancho Panza hubieran sido siempre un solo hombre, un remedo de Ulises».]

De todo lo cual se infiere que una adaptación similar de orden artístico, una pinza del racionalismo de los moros, siquiera sea inadvertidamente, ha impulsado a Cervantes en el rejuvenecimiento de la prosa de ficción europea.

Sin la perspectiva del marginado y disidente Cide Hamete Benengeli, ¿qué clase de historia hubiera resultado la de Don Quijote? ¿Quizá una historia cerrada en los horizontes de su tiempo, como lo son el *Persiles* y el *Quijote* apócrifo de Avellaneda?

A pesar de las dudas y nuevos enigmas que presenta este planteamiento, no puede negarse la sugestión y simpatía que despierta este concentrado librito en el ánimo del lector.

ALBERTO SÁNCHEZ

FERNÁNDEZ OBLANCA, JUSTO, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo, Ed. Universidad de Oviedo, 1992, 339 págs.

La literatura entremesil ha sido objeto de estudio desde hace ya bastantes años. Normalmente la metodología empleada ha sido la de la sociología literaria, la más conveniente probablemente dadas las características inherentes a dicho género, con el resultado de primar el aspecto sociológico sobre el literario; es decir, los entremeses se han analizado frecuentemente como un reflejo de la sociedad de la época, otorgándoles un valor de realismo que sería conveniente matizar.

Se hacía necesario, por lo tanto, un nuevo enfoque en el que la perspectiva literaria recuperase su papel predominante sobre lo social, perspectiva adoptada por el autor de este libro. En efecto, a lo largo de todo el trabajo se insiste en que la tipología de los personajes del entremés responde fundamentalmente a parámetros literarios, por lo que puede resultar engañosa la mera trasposición de sus características a la realidad social que, aparentemente, parecen reflejar.

No es fácil enfrentarse a un género literario de las características del entremés. Por ello resulta esclarecedor el primer capítulo que, a modo de introducción, plantea el estado de la cuestión. La distinción del entremés de otras manifestaciones del «teatro menor» como las loas, jácaras, jácaras entremesadas, mojigangas y bailes es un punto de partida, lo mismo que la consideración del entremés como género

independiente pero siempre relacionado con el «teatro mayor» que representa la comedia.

Un problema fundamental del que se parte en este trabajo es el ingente número de entremeses conservados, teniendo en cuenta que debieron ser muchísimos más los desaparecidos, debido a la propia consideración de «obras menores» que tuvieron en su época. En este sentido, parece conveniente, tal como hace el autor de este libro, realizar una investigación desde un punto de vista global, dado que aunque los grandes escritores del siglo XVII escribieron entremeses, e incluso alguno, como es el caso de Quiñones de Benavente, es conocido fundamentalmente por este género, una gran mayoría de los entremeses son obras anónimas. Ante esta circunstancia, se hacía necesario que el análisis, para que las conclusiones fueran fiables, se realizaran sobre una muestra significativa de obras, y del rigor investigador de Fernández Oblanca dan fe los más de 450 entremeses tenidos en cuenta a la hora de elaborar este trabajo.

Como objetivo fundamental de estudio se plantea «el análisis de aquellas figuras cómicas que reciben una mayor atención por parte de los entremesistas y un intento de analizar sus fundamentales rasgos tipológicos» (p. 15). Esto significa, y así lo hace ver el autor, que debemos partir de la comicidad como elemento sustancial de los entremeses, lo cual no implica olvidar otros aspectos como su representatividad en el marco social, teniendo presentes los paralelismos con otros géneros literarios como la comedia o el relato picaresco. Siendo muy diversas las cuestiones que el autor se plantea en esta «introducción», yo destacaría dos que me parecen fundamentales en la metodología de la investigación: el análisis global de los entremeses desde la perspectiva de los «tipos» y «figuras», dada la escasa representatividad del género al nivel de obras concretas; en segundo lugar, las precauciones que en el libro se adoptan para no ver en los entremeses un reflejo directo de la realidad social de la época: la propia tradición literaria por la vía de la comicidad crea una serie de tipos caricaturescos que, en una consideración realista resultan deformantes de los modelos sociales en los que se inspiran.

En el capítulo segundo se entra propiamente en el análisis de los tipos entremesiles. Se trata aquí de las relaciones de servicio, estudiando el papel de los criados en estas obras. Si bien en la comedia los criados ya son personajes insustituibles, se aprecia que en el entremés adquieren un papel protagonista en numerosas ocasiones, dado el carácter cómico de los entremeses y la perfecta adecuación que a tal fin presentaba la tipología del criado. Numerosos ejemplos nos ofrece Fernández Oblanca de los distintos grupos en que puede dividirse la tipología de los criados: criados bobos, listos, parejas de criados y las criadas. Desde un punto de vista global puede apreciarse que los criados sirven de elemento ilustrador de las exageraciones, abusos o extravagancias que habitualmente presentan las figuras dominantes; de hecho, los criados representan en este sentido, la visión razonable de la realidad con un marcado criticismo. Dos aspectos no muy estudiados me parecen destacables en la investigación del autor: la presencia de las parejas de criados —uno listo y otro bobo— que ofrecen un juego cómico que margina la habitual relación entre amos y criados, más propia de la comedia. También el hecho de que las criadas aparezcan en su versión inteligente como figuras críticas o como confidentes o cómplices de sus dueñas.

El capítulo tercero trata de los representantes del grupo dominante. Tal como era de esperar, por condicionamientos de la época reflejados en los tratados literarios, no procedía el uso de elementos caricaturescos para la presentación de personajes importantes. Por eso, serán los escalafones más bajos de la autoridad aquellos que aparezcan en los entremeses: fundamentalmente los alcaldes y representantes de la justicia tales como alguaciles o escribanos. Una serie de rasgos estereotipados —estupidez, torpeza, incapacidad lingüística, excesivo gusto por la

comida y bebida— les caracterizan, siendo sistemáticamente ridiculizados y burlados, en una especie de venganza popular ante los abusos que cometían.

Algunos de los tipos que con más frecuencia aparecen en los entremeses se corresponden con el desempeño de determinados oficios y profesiones. De ello se trata en el capítulo cuarto, centrándose en los más habituales: sacristanes y médicos. Resalta Fernández Oblanca que la representación cómica de la figura del médico se acomoda a la tradición literaria del Siglo de Oro, contraponiendo su pretendida superioridad cultural a una ridiculización sin paliativos en el ejercicio de su profesión. En el caso de los sacristanes, también la tradición literaria había fijado un arquetipo —lenguaje pedante, amor al dinero, apetencia sexual—, pero la abundancia de estas figuras en la literatura entremesil, explica el autor, sobrepasa su procedencia literaria: habría que interpretar su caricaturización como fruto de una crítica al estamento clerical (en una sociedad en la que la religión juega un papel fundamental y, dado que no podían criticarse los altos estamentos eclesiásticos, bien podía ejercerse dicha crítica —y tolerarse— a través del escalafón más bajo).

Resulta especialmente significativa la presencia del hampa en los entremeses y ello se analiza en el capítulo quinto del libro. El amplio grupo de personajes englobados bajo este epígrafe viene a coincidir con las figuras habituales de los relatos picarescos. Pero como señala Fernández Oblanca, la carga ideológica que tienen en el género picaresco (muestra de la desintegración de la sociedad) no está presente en los entremeses; más bien se destaca su inteligencia y gracejo, lo que les sitúa frecuentemente como personajes de rango superior a otros, con un tratamiento que trasluce indudable simpatía.

En el último capítulo se refiere a las relaciones amorosas, tema frecuente en los entremeses. Los motivos son muy variados, siempre tratados desde la perspectiva cómica y caricaturesca: las malas relaciones entre cónyuges, las diferencias de edad en el matrimonio, el apetito sexual de las mujeres o el interés económico en los matrimonios de conveniencia.

Finaliza el libro con una abundante y actualizada bibliografía muy útil para lectores que quieran profundizar en estas cuestiones. En definitiva, el trabajo de Justo Fernández Oblanca ofrece una panorámica global de un género enormemente popular en el Siglo de Oro, cuya dependencia de la comedia, no obstante, era necesario matizar. La minuciosidad de la investigación permite apreciar, desde la tipología de los personajes, una serie de características privativas. Siendo los personajes comunes a la comedia y a otros géneros literarios, el carácter de comicidad que marca el entremés hace que, sin embargo, la tipología varíe, decantándose hacia particularidades propias. El libro objeto de esta reseña permite una nueva visión del género entremesil, deslindando lo puramente literario de la tradicional visión (bastante confusa) del entremés como reflejo de la sociedad de la época. Para llegar a estos resultados era necesario realizar una ardua tarea textual, afortunadamente llevada a cabo por el autor de este libro.

Mencionar, por último, el hecho de que la reproducción tipográfica de la obra no esté a la altura de su contenido, hecho especialmente perceptible en la reproducción de los elementos gráficos esparcidos a lo largo del trabajo.

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO

MIGUEL DE CERVANTES, *Obras completas*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid, Turner Libros, 1993, cuatro vols. «Biblioteca Castro de Autores españoles».

Se ha puesto en marcha en los últimos meses una de las empresas editoriales más importantes de España, si no es seguramente la de mayor importancia, a tenor

de lo anunciado, de lo ya publicado y de los medios con que se cuenta para llevarla a cabo. Nos estamos refiriendo a la «Biblioteca Castro», auspiciada por la Fundación Castro y publicados los libros bajo el sello de la Editorial Turner.

El objetivo de esta Colección es dar a luz la producción escrita de los principales autores españoles, entendiendo por tales, si nos atenemos a la lista de nombres propuestos, no sólo los habituales sino escritores normalmente ocupando lugar de menor entidad en la historia literaria y que toman aquí, por la obra que de los mismos se publica, una importancia igual a la de los habitualmente considerados fundamentales. Y es que, efectivamente, la Biblioteca Castro pretende publicar las *obras completas* de esos escritores y, así, se han previsto —son algunos testimonios significativos— 32 volúmenes sólo para las comedias de Lope, como a Unamuno se dedicarán quince tomos o a Tirso de Molina seis. Cada uno de esos tomos tendrá una extensión aproximada de mil páginas y todos ellos albergarán ediciones basadas en los manuscritos originales o en las primeras ediciones cuando aquéllos no se conservaran; por otra parte, estas ediciones no tendrán notas explicativas o de carácter filológico por lo que no pueden considerarse ediciones críticas, ya que, según los responsables del proyecto, se busca ofrecer ediciones rigurosas, pero con el objetivo fundamental de establecer una relación directa entre el texto y el lector, dejando para otras series que existen en el mercado el campo de la enseñanza o el del especialista que necesita o requiere la anotación o el estudio introductorio amplio y riguroso. Y es que otra de las notas distintivas de estos volúmenes es que van precedidos de una brevísima introducción, cuyo fin esencial es situar la obra en su contexto histórico y poco más.

Entre los primeros volúmenes que han aparecido, cuatro han estado dedicados a las obras completas de Cervantes, distribuyéndose así: el primero comprende el *Quijote*, el segundo el teatro, el tercero las *Novelas ejemplares* y la poesía y el cuarto *La Galatea* y el *Persiles*.

Lo primero que debe subrayarse de esta edición es su carácter de obra completa cervantina, pues, como bien es sabido, las que así lo eran o querían serlo, desde la BAE hasta la de Editorial Aguilar, no están tan a mano de los lectores e incluso los resultados de algunos de esos volúmenes dejan mucho que desear. Esta edición es, efectivamente, completa y llevada a cabo con rigor y coherencia, siendo responsable de la misma el director literario del total de este proyecto, Domingo Ynduráin. Como él mismo indica, después de citar algunas de las ediciones más fiables que ha seguido (Schevill-Bonilla, Riquer, Avalle-Arce para el *Quijote*, Herrero García y Rivers para el *Viaje del Parnaso*, Avalle-Arce para *La Galatea*, Sancha y Avalle para el *Persiles*, etc.), su edición respeta la ortografía, adaptando las vacilaciones vocálicas y consonánticas al habla de hoy, igual que los diptongos, grupos consonánticos, etc. El léxico, como también señala el editor, no se ha alterado en ningún momento. No hay notas al texto, como hemos indicado en líneas precedentes, y el Prólogo que precede a la edición, además de resumir muy sucintamente la biografía cervantina, se detiene solamente en los aspectos más fundamentales de las diferentes obras, cosa que, por otra parte, es lo único que puede hacerse, dada la brevedad de todas estas introducciones. En esta misma línea se encuentra la Bibliografía que cierra la Introducción al primer volumen, limitándose Ynduráin a señalar los estudios más relevantes sobre el *Quijote*.

Y una nota más para acabar. En estos tiempos que corren, con libros en el mercado que se han convertido en objetos para la papelera después de una primera lectura; con libros de escasa calidad en la impresión y mucho peor en la encuadernación; con libros que han sabido aprovechar los avances tecnológicos muy adecuadamente y otros para los que esos avances supone únicamente producir sin el menor cuidado; con libros que resistirán el paso del tiempo con pocas dificultades pues en ellos está ya su propia y pronta desaparición... En fin, frente a todo

este tipo de libros, los publicados hasta ahora por la Biblioteca Castro son una estupenda excepción, pues su papel, su impresión y su acabado son una maravillosa sorpresa para los amantes de la lectura y de ese bello objeto que llamamos libro.

L. GARCÍA LORENZO

SEVILLA ARROYO, FLORENCIO Y ANTONIO REY HAZAS (eds.), MIGUEL DE CERVANTES, *Obras completas. I. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993. CVIII + 1108 pp.

Diversos cervantistas (D. Eisenberg, J. J. Allen, L. A. Murillo, J. M.^a Casasayas, J. B. Avallé-Arce, ...) han llamado la atención en los últimos años sobre la necesidad de una edición moderna de las obras completas de Miguel de Cervantes que venga a sustituir las existentes hoy en día.

En efecto, las ediciones de obras completas de Cervantes publicadas hasta la fecha (la de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla [Madrid, Gráficas Reunidas, 1928-1941, 18 vols.], la de Angel Valbuena Prat [Madrid, Aguilar, 1943] y la de Domingo Ynduráin [Madrid, Fundación Castro - Eds. Turner, 1993, 4 vols.]) presentan diversos inconvenientes: unas están completamente agotadas, otras presentan textos poco cuidados, otras carecen de la más mínima anotación, su precio es muy elevado...

Por todo ello, saludamos con satisfacción la iniciativa del Centro de Estudios Cervantinos de patrocinar esta edición de las obras completas de Cervantes que permitirá, por fin, disponer de ellas sin necesidad de acudir a librerías de viejo o a distintas colecciones de clásicos. Para llevar a cabo esta nada fácil empresa el Centro de Estudios Cervantinos ha recurrido a dos de los mejores conocedores de nuestra literatura del Siglo de Oro, expertos editores, asimismo, de las más variadas obras de los siglos XVI y XVII: los profesores universitarios Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Los dos han editado ya en dos ocasiones a Cervantes (*Novelas Ejemplares* y *Teatro completo*) y le han dedicado diversos estudios eruditos.

El trabajo que hoy reseño no se concibe como una edición «definitiva», «final», de las obras de Cervantes, sino que su propósito es ofrecer unos textos editados con escrúpulo, siguiendo fielmente las *editio princeps*. Estos textos, a su vez, han sido sometidos a modernizaciones y actualizaciones habituales en este tipo de trabajos. Se trata, en fin, de una edición dirigida a un lector muy amplio: no sólo el cervantista más estricto, que verá en ella novedades y análisis de valor, sino también el lector no familiarizado con la obra cervantina, que podrá encontrar un texto muy correcto, ajustadamente anotado, sin largas digresiones seguramente entorpecedoras de la lectura sosegada y placentera. Porque, además, tienen razón los profesores Sevilla y Rey: no hay ninguna edición definitiva, «El Quijote del XVII fue ya —y lo sigue siendo— lo suficientemente definitivo como para no desearle mejor suerte» (p. XCIV).

Se abre el extenso volumen —más de mil doscientas páginas de gran formato— con una introducción que acerca al lector al quehacer biográfico y literario cervantinos. Muchas son las posibilidades que ofrece a un editor de nuestros días la introducción a un texto clásico. En este caso, se ha prescindido de interpretaciones críticas de la más última hora —aun teniéndolas presentes en ocasiones— o de una prefación puramente bibliográfica, etc. Se ha preferido, en cambio, mostrar de manera detallada y convincente la estrecha imbricación entre vida y

literatura que, al decir de E. C. Riley, «están tan complicadamente conectadas para Cervantes, que a veces parecen interferirse realmente una y otra».

Con estos principios fundamentales se analizan, en efecto, los hitos más señalados de la vida del autor del *Persiles*: sus orígenes, su ida a Italia por motivos todavía hoy no claros, su experiencia como soldado (Roma, Nápoles, Lepanto), los años de cautiverio donde, según sus propias palabras, «aprendió a tener paciencia en las adversidades» y que, sin duda, influyeron de manera decisiva en su vida posterior y proporcionaron «algunas de las claves más consistentes de su vivir y de su crear, como la defensa acendrada de la libertad, la paciencia en los infortunios y el heroísmo en la derrota» (p. XVI); la vuelta a España, sus tentativas teatrales de la primera época (1580-1587), la búsqueda infructuosa de un trabajo que reconociera su heroico comportamiento en Lepanto y Argel, el cambio de actitud que se produce en torno a 1590 (p. XXVII), sus viajes por Andalucía «pro pane lucrando», sus idas y venidas detrás de la Corte...

Al tiempo que se repasa la biografía del escritor —siempre con admiración y afecto— se emiten sugerentes juicios sobre la poesía cervantina (pp. XXIX-XXXI), sobre la «extraña cronología» de publicación de sus obras (recuérdese, entre 1605 y 1617 se publican los don *Quijotes*, las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, el *Teatro* y, ya póstumamente, el *Persiles*); etc.

De especial valor e interés son las páginas —cerca de sesenta— dedicadas a analizar la producción literaria de Cervantes. Los profesores Rey y Sevilla sitúan, entonces, la *Galatea* en el contexto de la novela pastoril española, destacando el talante renovador de aquella (pp. XXXV-XXXVIII); y valoran asimismo la innovación —incomprendida en la época— que supone su teatro de la segunda época (1615), experiencia frustrada que oscilaba entre una actitud, a la vez, de rechazo y aceptación de la fórmula lopiana de la Comedia Nueva, al tiempo que, en el caso de los entremeses, Cervantes fue capaz de «elevar este género menor hasta la altura de los mayores, y situarlo al nivel de la comedia y de la propia novela» (p. LXIV).

Atención más pormenorizada reciben las cuatro obras fundamentales de nuestro escritor: los dos *Quijotes* (pp. XXXVIII-XLVII y XLVIII-LII), las *Novelas ejemplares* (pp. LIILVIII) y el *Persiles* (pp. LVIII-LXI). Del *Viaje del Parnaso* se ocuparán en el tomo correspondiente a esta obra.

Del *Quijote* de 1605 se estudia sobre todo la evolución en el propósito de Cervantes desde su posible idea inicial —una novelita corta que, incluso, en opinión de los editores, «llegara a publicarse en 1604, aunque no conservemos ejemplar alguno de esa hipotética impresión» (p. XXXIX)— hasta que se convierte en una obra larga en la que podemos encontrar el germen de la novela moderna. Cervantes vio que su idea inicial se agotaba y, sin un plan previo premeditado, introduce, a partir del episodio de los galeotes una serie de interpolaciones que evitará el «sesgo excesivamente mecánico y reiterativo» (p. XLII) que empezaban a tener sus aventuras. Proporciona de esta manera la variedad y entretenimiento suficientes para mantener la atención e interés de los lectores. Crea así una nueva fórmula literaria donde vida y literatura se imbrican indisolublemente que alcanzará su madurez plena en el *Quijote* de 1615. En él, ahora ya sí con un plan previo, Cervantes se dispuso «serenamente, con tranquilidad y sosiego, a la tarea de dar cima a la portentosa creación de la novela moderna» (p. XLVIII). En esta segunda parte, Cervantes cambia el sistema de interpolación: la obra, de esta manera, gana en cohesión y unidad lo que pierde en variedad.

A las *Novelas ejemplares* dedican los profesores Sevilla y Rey breves, pero sugestivas páginas en las que matizan y desarrollan lo ya expuesto por ellos mismos en su anterior edición de las *Novelas ejemplares* (Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 2 vols.): la manera en que Cervantes sintetiza y reelabora todos los modelos anterior-

res, al tiempo que crea un marco radicalmente moderno y novedoso para la época que permite interrelacionar las novelas mediante nexos variados y dispares (pp. LIII, LXVI y LXVIII).

El *Persiles*, la última obra de Cervantes, publicada ya muerto su creador, muestra el interés de éste por destacar en el género más prestigioso de la época: la novela bizantina. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, surge, pues, de ese propósito cervantino y constituye «la mejor novela bizantina de nuestra literatura» (p. LX), al llevarse en ella a cabo una síntesis espléndida así como una renovación de diversas tendencias anteriores de este género literario.

Donde reside, a mi juicio, lo más novedoso e importante de estas páginas introductorias de los profesores Sevilla y Rey es en su interpretación de la obra narrativa (¿sólo narrativa?) cervantina como un todo orgánico concebido por su autor como una unidad indisoluble, desde sus primeros escritos hasta el último, donde lleva a cabo la renovación de los géneros literarios del siglo XVI y sienta las bases de la novela moderna.

Este todo cervantino se articularía mediante un sistema de interrelaciones e imbricaciones entre las diversas obras donde se tratan los mismos temas, pero de manera distinta: «... las conexiones son múltiples, centenares, de toda índole... Temas, motivos, argumentos, técnicas, recursos, estructuras, perspectivas, géneros, con mayor o menor extensión, autónomas o subordinadas, en novelas y obras dramáticas, desde la picaresca a la bizantina, desde el entremés a la tragedia, por encima de las limitaciones genérico-literarias, al paio de la retórica, en innovación grandiosa de la poética, con todas las opciones posibles... La obra más grande de la literatura española, sin más» (p. LXX).

Todo este complejo sistema de relaciones, sistema —recordémoslo— de radical modernidad, afecta al principio fundamental sobre el que los profesores Sevilla y Rey han vertebrado toda la obra cervantina, esto es, la interrelación entre vida y literatura: «Literatura y vida, pues, en distintas proporciones, y en géneros diversos, y en formulaciones divergentes, y en extensiones de toda índole, y en importancia de toda clase, y desde todos los puntos de vista...» (p. LXV). Todo ello, a su vez, con un eje central que han denominado *La poética cervantina de la libertad* (pp. LXIV-XCIII).

En efecto, un aspecto del *Quijote* sobre el que se ha llamado la atención con frecuencia es la sensación de libertad que rezuma por sus páginas. En ello se ha creído encontrar una de las explicaciones de por qué el *Quijote* está en la base de la novela moderna. Pedro Salinas aludía a ello cuando señalaba que «Cervantes envuelve el *Quijote* en un clima de libertad». Pero no se trata ahora, simplemente, de la presencia de la libertad como motivo o tema más o menos central en una obra concreta de Cervantes (véase por ejemplo el libro de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985, 2.ª ed.), sino como eje de la poética de toda la obra cervantina: «Cervantes no se limita a 'decir' la libertad por boca de sus personajes, sino que también la 'hace' literariamente, y 'hace lo que dice'... en el conjunto de toda su obra, y en indisoluble relación con ella guarda su vida, con plena coherencia, en demostración palpable de su conciencia artística sin par» (p. LXXVI).

Diversos cervantistas (Juan Bautista Avalle-Arce, Alberto Sánchez, Helena Percas de Ponseti, Edwin Williamson) han apuntado, siquiera brevemente, algunos aspectos de esta poética de la libertad. Son, sin embargo, los profesores Rey y Sevilla los que la postulan y desarrollan de manera más convincente. (Uno de ellos, Antonio Rey Hazas, había adelantado algunas de estas ideas en su trabajo «Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad», VV. AA., *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 369-380). En efecto, se trata ahora ya de la libertad de los personajes, que nacen sin

determinismos: Don Quijote, el protagonista principal de la novela aparece sin familia, sin antecedentes, sin prehistoria. Se le concibe con libertad plena, sin determinismos dados de antemano. Y lo mismo sucede con otros personajes que, por ejemplo, se dedican en la segunda parte a discutir entre ellos diversos aspectos de la obra, permitiéndose incluso revelarse ante su creador. Libertad, también, del propio escritor, pues «en la medida en que [los personajes] carecen de determinismos previos que condicionan su evolución posterior, él goza de mayores posibilidades para trazar la vida de sus entes de ficción... sin otras limitaciones que las de la propia coherencia de su desarrollo...» (p. LXXVIII).

Libertad, pues, concebida como «poética total de la obra cervantina, como clave coherente de su quehacer artístico, explícita e implícita, dentro y fuera de la novela, presente en los personajes, en el autor y en los lectores, obvia en la visión del mundo y en la concepción de la sociedad, en la teoría y en la práctica literarias, en los procedimientos técnicos y en las estructuras de enmarque, en el perspectivismo, y la ironía, y el distanciamiento, y la relación vida/literatura...; siempre amplia, tolerante, defensora de las peculiaridades individuales, nunca cerrada, excepto, quizá, en eso mismo, en la reivindicación de la libertad» (p. XCII). Ahora sí, tras estas palabras, cobran sentido pleno otras, escritas hace mucho tiempo por Américo Castro: «La obra cervantina es una continuidad iniciada en la *Galatea* y cerrada en el *Persiles*, reflejo ineludible e infragmentable totalidad del impulso artístico del autor. Que el *Quijote* sea lo más logrado y universal de aquella obra no afecta a la exactitud de mi idea» (Américo Castro, *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 433). ¿Formaría parte también de esa poética cervantina de la libertad una obra tan diferente a las demás como el *Viaje del Parnaso*?

Colofón de esta parte introductoria son dos bibliografías fundamentales: una dedicada a la vida y obra cervantinas en general (pp. CV-CVIII) y otra más particular, centrada sólo en el *Quijote* (pp. 6-11). Ambas son útiles y permiten al lector interesado poder disponer de una amplia biblioteca de consulta. Acaso trabajos ya clásicos, como los de Close o Bardon, hubieran merecido su inclusión en la bibliografía. Por otra parte, Miguel Herrero García nunca escribió un trabajo sobre el diálogo inacabado del *Quijote*.

Las páginas XCIV-CIV y 3-5 constituyen una lúcida y certera discusión de los problemas editoriales de la obra cervantina: Florencio Sevilla y Antonio Rey valoran y critican en ellas las aportaciones de los estudiosos que han mostrado también su parecer sobre cómo editar a Cervantes: Allen, Murillo, Eisenberg, Flores, Casasayas, Gaos... Tras examinar tales opiniones, su propósito es «llevar a cabo una edición correcta y fidedigna de la obra entera de Cervantes, a la cual sólo le convendrá el apelativo de actual» (p. XCIV). Los criterios que rigen, pues, esta edición son: respeto a las ediciones príncipe, enmiendas ortográficas (unificación de f/s/ss, c/q, c/ç/z, u/v/b, x/j/g, etc.), resolución de abreviaturas, acentuación y puntuación modernas, y respeto de los rasgos significativos de la lengua áurea (vacilaciones, aglutinaciones, etc.) (p. XCIX).

Con tales premisas, el lector que se acerque a este *Quijote* se encontrará con un texto pulcro, que presenta, con respecto a otras ediciones, algunas novedades en la puntuación motivadas, bien por el respeto a la edición príncipe, bien por aplicación de las actuales normas de prosodia; y, asimismo, anotado ajustada, escuetamente, sin digresiones que pueden entorpecer la lectura del texto, pero, al mismo tiempo, con notas que aportan los datos suficientes para resolver dudas de muy diverso tipo y las curiosidades de los lectores. Muy acertadas son, en este sentido, las notas que explican el robo del rucio, descuido del que luego se aprovechará el propio Cervantes para hacer literatura en la segunda parte (véanse las pp. XLVIII, XLIX, 237 y 584); o la que explica el juego narrativo cervantino en

torno a Cide Hamete (p. 19); o la que explica el «pasaje más oscuro» de (p. 84); etc. En cambio, hubieran necesitado una mayor precisión las dedicadas a explicar los duelos de Gante y Luna (I, 51, p. 520), hoy ya identificados (véase M.^a Soledad Carrasco Urgoiti, «'Más singulares desafíos, según él decía, que Gante y Luna...' Nota a una alusión del *Quijote*», en los *Estudios de literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco*, Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. I, pp. 241-49); o la de la página 846, dedicada al sintagma 'leños móviles', que es traducción de la leyenda de un emblema de Covarrubias (véase Alfredo Baras Escolá, «'Leños móviles': otra fuente horaciana del *Quijote* (II, 37)», *ACer*, XXIX [1991], pp. 93-103). La célebre expresión cervantina sobre la batalla de Lepanto en el prólogo a la segunda parte es, asimismo, traducción casi literal de un sermón latino de Pedro de Fuentidueña (véase J. González Díez, «El autor de la frase más célebre de Cervantes. Lepanto, Cervantes y el Dr. Pedro de Fuentidueña», *Cuadernos de Literatura*, III, 8-9 [marzo-junio, 1948], pp. 259-269). Se han deslizado, asimismo, algunas erratas.

Señalo finalmente dos aspectos que me parecen muy relevantes de esta edición. En primer lugar, uno de los grandes aciertos y novedades del trabajo de los profesores Sevilla y Rey consiste en anotar el texto empleando abundantes referencias a otras obras del mismo Cervantes. Esto permite, por una parte, precisar mejor el significado o sentido de determinados pasajes y, por otra, muestra a un Cervantes que reutiliza, reelabora textos distintos, bien suyos, bien ajenos. Lo cual es consecuente, asimismo, con la idea general sostenida en la introducción de que la obra cervantina es un todo orgánico, estrechamente interrelacionado (véanse pp. LXVIII-LXIX).

Asimismo, es de gran interés la inclusión, al final de cada parte, de las *Tablas* que aparecieron en las primeras ediciones, introduciendo entre paréntesis las palabras que se omiten en los textos de los capítulos originales y entre corchetes los añadidos. Se señala asimismo la página en que se encuentra cada capítulo en esta edición.

Creo, pues, que estamos ante un trabajo editorial de grandes dimensiones, magníficamente presentado, sólidamente concebido, del que esperamos impacientes nuevas entregas. Los profesores Rey y Sevilla, pertrechados de la erudición y sensibilidad que Azorín exigía a todo buen cervantista, nos han presentado un *Quijote* pulcro, acertadamente editado y anotado. Un *Quijote*, en fin, que será de seguro objeto de consulta y manejo habituales.

JOSÉ MONTERO REGUERA

CLOSE, ANTHONY J.: *Miguel de Cervantes. Don Quixote*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 130 pp.

Muy en la línea de trabajos anteriores de Anthony Close se puede situar este *Miguel de Cervantes. «Don Quixote»*. En efecto, el profesor Close ha centrado sus investigaciones en el estudio de dos aspectos de la obra quijotesca: la interpretación del *Quijote* «as a funny book» y la recepción de la obra a lo largo de los siglos. Estos dos elementos vertebran igualmente el manual introductorio a la novela cervantina que ahora comento. Así pues, mientras los dos capítulos primeros hacen especial referencia al primer asunto, el tercero y último se dedica a analizar la influencia del *Quijote* en la novela moderna.

El libro de Close presenta la novedad con respecto a manuales similares (Riquer, Russell, Murillo, Riley, Johnson, etc.) de que no sigue una lectura lineal del *Qui-*

jote, sino que prescinde de ese orden cronológico y utiliza tal o cual episodio en función del aspecto que quiere ejemplificar o estudiar con más detalle. Con ello, el crítico muestra un dominio abrumador del *Quijote*, que le permite, por ejemplo, analizar la figura de Cide Hamete Benengeli con datos pertenecientes a trece capítulos distintos (pp. 18-19), etc. Hay página, en este sentido, en la que se incluyen citas o referencias de casi una veintena de capítulos (pp. 73, 84, etc.). Lo cual, por otra parte, hace difícil a veces poder seguir la argumentación de Close al que no esté suficientemente familiarizado con el *Quijote*, o al que no tenga a mano una edición de la novela. El libro, por ello, requiere una lectura muy atenta y despaciosa.

El primer capítulo («*Don Quixote's premises, structure and major themes*», pp. 1-52), de carácter muy general, se ocupa de analizar los aspectos más importantes de la obra, sus temas y principios fundamentales, resaltando aquellos que tienen que ver con el estilo y las formas de narrar. Close se muestra, por supuesto, partidario de leer el *Quijote* desde el punto de vista de la historia intelectual o literaria, esto es, interpretar la obra tal como posiblemente lo fue en la época y, de acuerdo con esta premisa, «to offer a succinct interpretation of some central features of Cervantes' narrative art in *Don Quixote*, which takes account of their complexity» (p. 3).

Pasa revista entonces a los elementos fundamentales de esta obra cervantina: la fórmula burlesca inicial (pp. 10-15), la relación con los libros de caballerías (pp. 3-4), tipo de parodia (pp. 21-24), análisis detallado de lo cómico y satírico (pp. 25-31), tipos de episodios que componen la primera parte (pp. 31-36) y la segunda (pp. 44-52). Se observa una atención especial por aquellos asuntos que más preocupan a Close, a saber, la definición del término parodia y otros relacionados con él (lo cómico, lo satírico, lo irónico...). A ello ha dedicado también otros trabajos (v. g. «*Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes*», *NRFH*, XXXVIII, 2 [1990], pp. 493-512).

Tres aspectos de este capítulo me gustaría destacar. Primeramente, el tipo de acercamiento biográfico que el autor lleva a cabo. Close destaca la parte de la vida de Cervantes que atañe a la publicación del *Quijote* —para el resto se puede consultar la útil cronología que inicia el volumen—, resaltando tres puntos importantes: la reorientación de la carrera literaria cervantina en torno a 1600, dejando de lado el teatro y dirigiendo sus esfuerzos hacia la prosa de ficción; la considerable cantidad de obras que Cervantes publica entre 1605 y 1616 —explicable no sólo por el éxito obtenido con la primera parte del *Quijote* o por rivalidades literarias, como argumenta Close, sino también por el hecho, para mí indudable, de que Cervantes, aunque no publicara apenas antes de 1605, tenía ya mucho escrito—; y, en fin, un cierto reconocimiento social y literario que Cervantes de seguro obtuvo a partir de 1605 con el éxito de su primer *Quijote*. En segundo lugar, el acertado planteamiento que hace de la cuestión de los diversos narradores que aparecen en la obra. Close advierte de los excesos de la crítica «narratológica», que, en algunos casos, lleva el papel de Cide Hamete a exageraciones fuera de lugar: «Benengeli is the clownish persona wich Cervantes has assumed to tell his story; his personality, apparently effaced, is omni-present» (p. 20). Finalmente, las páginas que dedica a analizar el género de la parodia (pp. 21-24) —término «too narrow», pero del que no se puede prescindir al hablar del *Quijote*—, así como sus elementos afines: ironía (pp. 10, 20-21), sátira (pp. 10, 21, 25-31), comicidad (pp. 25-31). Sobre ellos volverá también en el capítulo siguiente (pp. 60-66). Acompaña a estos análisis buena ejemplificación con episodios de la propia novela.

La unidad de la novela se consigue fundamentalmente por la presencia de Don Quijote y Sancho, y los diálogos que ambos sostienen. Close analiza a ambos personajes en el segundo capítulo («*The personalities of Quixote and Sancho*», pp. 53-

108). De Don Quijote se analiza sobre todo su carácter burlesco inicial. Close discute asimismo sobre su posible evolución psicológica en la segunda parte. Sin negarla de manera radical, se muestra partidario más bien de que los elementos de esa posible evolución se encuentran ya en el *Quijote* de 1605 (pp. 59-60). Lo mismo sucede con respecto a Sancho. Close reformula la expresión de Salvador de Madariaga —quijotización de Sancho— en los siguientes términos: «La quijotización y teresificación de Sancho y la sanchificación de Panza. El proceso de cambio está determinado por [...] la transferencia de rasgos y temas de un personaje al otro de una manera que es, en cierto modo, independiente de influencia» (p. 71). Diversos ejemplos aclaran mejor la afirmación de Close (pp. 71-81). Sobre estas cuestiones puede verse ahora el útil trabajo de José Manuel Martín Morán, «Don Quijote está sanchificado; el dessanchificador que lo requijotice...» (BHi, 94, 1 [1992], pp. 75-218),

Análisis detenido merece también la actitud de Don Quijote hacia Dulcinea, con el propósito general de «to correct the errors of perspective which lead us to regard the burlesque treatment of Don Quixote... as incongruous with his character: i.e. as being excessive and unmerited» (p. 88). Con ello pretende dos cosas: «First, by examining how an important aspect of this character is built up, we can see that, despite its compelling aura of lifelikeness, it rests on a basis of arbitrary artificiality which attests the primordial role of burlesque in Cervantes's conception of it... Secondly, this comic grotesqueness has a moral significance» (p. 89). Utiliza asimismo diversos episodios para ejemplificar tales aserciones (I, 25), I, 31; II, 8-9; etc.), en especial el de la Cueva de Montesinos (pp. 98-108), Las relaciones, asimismo, con otros textos cervantinos sirven también de ayuda.

En el tercer capítulo («*Don Quixote* as landmark», pp. 109-25) el profesor Close muestra, breve, pero convincentemente cómo el *Quijote* ha influido de manera decisiva a lo largo de los siglos en el género de la novela. Señala en primer lugar los temas cervantinos que la posteridad ha tratado de manera más asidua (el conflicto entre la imaginación subjetiva y el mundo real y la relación mimética del arte con la vida), así como las posibles razones por las que el *Quijote* sigue despertando una admiración sin igual entre sus múltiples lectores: su autor es «a supreme master of narrative, in all the forms and styles known to his age» (p. 111); a la vez que un maestro de los registros de la lengua y el estilo, perceptibles incluso en traducción; el manejo tan variado que hace de lo cómico; el retrato de Don Quijote y Sancho «the most important lesson of all» (p. 112); etc.

Estudia entonces en orden cronológico las obras y autores que muestran más palpablemente la huella cervantina. Tras una breve visión del *Quijote* en el siglo XVII —siguiendo lo ya escrito por él mismo en su conocida obra *The romantic approach to «Don Quixote»*—, analiza la visión neoclásica que se produjo en el XVIII y dos autores —Henry Fielding y Samuel Sterne— que muestran una dependencia evidente con respecto a Cervantes en sus obras *Joseph Andrews* (1749) y *Tristram Shandy* (1759).

En el XIX, el siglo de las grandes interpretaciones del *Quijote*, la huella de esta obra se hace visible en los más destacados novelistas, que siguen lo que ha dado en denominarse la «fórmula cervantina», esto es, «an epic story of a character fired with illusions which are pitted against the disillusioning facts of social life and end in moral awakening» (p. 116). Muchos son, en efecto, los novelistas del XIX que siguen, desarrollan, recrean esta fórmula cervantina. Close lo ejemplifica con tres destacados autores del siglo XIX de España, Francia y Estados Unidos: Benito Pérez Galdós (*Doña Perfecta, Fortunata y Jacinta*, p. 116); Gustav Flaubert (*Madame Bovary*, pp. 117-8) y Herman Melville (*Moby Dick*, pp. 118-9).

En el siglo XX la influencia del *Quijote* sigue siendo importantísima en la novela y se hace muy evidente en determinados escritores como Antonio Machado,

Ortega, Unamuno, Azorín, Luis Martín Santos, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov, André Gide, Jaroslav Hasek... Pero, en general, la influencia se muestra de manera más difusa e imprecisa que en tiempos anteriores: «The presence of *Don Quixote* lingers like an old perfume, vaguely discernible amongst other scents» (pag. 122). Ahora lo ejemplifica con el *Ulysses* de James Joyce y *Buddenbrook* de Thomas Mann (pp. 122-3). Por supuesto que la influencia del *Quijote* en la novela posterior es tema que podría ocupar centenares de páginas, y a él se han dedicado muchos trabajos. Close, en apenas veinte páginas, proporciona una visión panorámica valiosa, señalando tendencias, autores y obras fundamentales, así como un elevado número de títulos novelescos a los que el lector interesado puede dirigirse para encontrar la huella de Cervantes.

Son asimismo útiles, a la par que poco habituales en este tipo de libros, las explicaciones de episodios quijotescos con otros pasajes de la propia novela, o, aún mejor, con otros textos del propio Cervantes, lo cual permite ejemplificar de manera más convincente algunos aspectos del *Quijote*: así, el caso del episodio en la Cueva de Montesinos, que se relaciona con el *Persiles* (pp. 104-5), con *El coloquio de los perros* (p. 105), con el *Viage del Parnaso* (pp. 106-7) y con *La casa de los celos* (p. 107); o la posible conexión del personaje de don Quijote con el Periandro del *Persiles* (p. 70); etc.

De igual manera, son sugestivos los análisis que hace de otros episodios, como el de Marcela y Grisóstomo (pp. 33-35), o el del caballero del Verde Gabán (pp. 48-52), donde se muestra rotundo: «I have no doubt that Don Diego is meant to be seen as an exemplary figure» (p. 48 y ss.). No se analizan, por supuesto, todos los episodios, sino aquellos que favorecen una lectura cómica del *Quijote*. Echamos por ello de menos el análisis, siquiera breve, de los poemas preliminares, que permiten una clara lectura cómica, etc.

La bibliografía final (pp. 126-130) es amplia y bien seleccionada, con preponderancia de títulos ingleses. En ella encontrará el lector interesado referencia a algunos libros fundamentales para introducirse en Cervantes.

Manual denso de lectura, pese a su brevedad, en él Close ha explicado la manera en que concibe el *Quijote*, de acuerdo con los dos aspectos fundamentales sobre los que ha trabajado: *Don Quijote* como obra cómica y la recepción del mismo a través de los siglos.

JOSÉ MONTERO REGUERA

URBINA, EDUARDO, *El sin par Sancho Panza: Parodia y creación*. Barcelona, Anthropos, 1991, 207 pp.

Presenta este volumen un análisis pormenorizado de la figura de Sancho Panza como motivo paródico y como bastión importante para el desarrollo de la acción y de la personalidad de su inseparable Don Quijote. Consta de una Introducción, cuatro capítulos y una conclusión final en la que resume acertadamente los puntos fundamentales de su trabajo.

En la introducción explica Urbina que su análisis de la obra parte de una perspectiva cómico-burlesca, analizando su condición paródica y carnavalesca entendida en el más puro sentido bajtiniano; menciona, asimismo, la importancia de considerar sus raíces folklóricas, lo cual siempre ha sido difícil de rastrear, dado el riquísimo sustrato de la obra en todos sus campos, no sólo en el folklórico. Cuando se habla de condición paródica hay que tener en cuenta, según Urbina, el contexto en que se crea: la parodia que sirve y la función narrativa que en ella se

ejecuta; existe, por tanto, una doble voz: la de la parodia y la que actúa creativamente y genera en torno a su presencia y participación un nivel de significado trascendente, superando las burlas de que es objeto Sancho; en otras palabras, la parodia como elemento estructural que facilita el desarrollo de la acción.

Se echan en falta ciertas matizaciones en esta Introducción; en primer lugar, hubiera venido bien una definición sistematizada de lo que se entiende por parodia y cuál es su sentido literario; también el hecho de que Cervantes lo aplique de un modo determinado y nunca se le vaya de las manos; por otra parte, ocurre lo mismo con el tema de la burla, que nada tiene que ver con la parodia, y que tampoco queda definida en ningún momento en el libro; la mención a lo carnavalesco y su óptica bajtiniana quedan luego relegadas y apenas se vuelven a mencionar en la obra, y ese es un campo por el que se le podría sacar algo de más fruto a la figura del escudero. Con una mayor sistematización, esta primera parte quedaría más compacta.

El capítulo I, titulado «El escudero en la literatura caballescica», analiza los posibles puntos de contacto de la gran obra cervantina con algunas de las piezas maestras de la literatura de caballerías, estableciendo cuáles podrían ser las similitudes, influencias y las posibles fuentes inspiradoras de Cervantes. Comienza con el *Libro de la orden de Caballería* de Ramón Llull en donde existen numerosas antítesis fácilmente asociables con Don Quijote y Sancho. Hay además «ficcionalización consciente de la doctrina basada en el poder de la palabra escrita» y el uso eficiente del espontáneo dialogar entre los dos. En el capítulo «Del examen del escudero que quiere entrar en la orden de caballería» encontramos numerosas características de las que se valdrá Cervantes.

El *Libro del caballero Zifar* es otra de las obras consultadas, aunque, según Urbina, es difícil que Cervantes llegara a conocerlo. Existen, no obstante, paralelismos entre Ribaldo y Sancho; el primero, cuyo lenguaje plagado de refranes recuerda al escudero cervantino, será un tipo de personaje disfrazado, más ángel que diablo, que protege al héroe dando ocasión a que en la ficción de sus aventuras se ejemplifique la doctrina que sus palabras anuncian. El paralelismo mayor reside en la creación de una pareja complementaria de seres desiguales para ejemplificar narrativamente una lección moral.

En *Tristán de Leonís*, otra de las obras mencionadas, tendremos el caso de Gorvalán, que además de caballero es confidente y ayuda a su señor con sus amores ilícitos; la rebelión de Tristán será asunto propicio de parodia, pues contiene elementos de exageración, paradoja e ironía propios de la sátira; pero Gorvalán, además de ser tutor de Tristán, será compañero y escudero.

La última de las obras comparadas, *Tirante el Blanco*, es, al igual que *Don Quijote*, una novela humorística y no artúrica; no hay fuentes directas de Sancho, aunque habrá un personaje, Felipe, que consiga una ínsula, pero siempre será algo cómico, inadecuado e indefenso. El otro criado, Diafebus, se aproximará al escudero cervantino en sus funciones escuderiles, e Hipólito, al igual que Sancho, duplicará a sus señores con gran éxito.

Estudia el autor en el capítulo II, titulado «Gandalín, modelo paródico», las relaciones entre el criado de Amadís y Sancho. Según el acertado juicio de Urbina, Gandalín sirve de modelo a este último, compañero perenne que desplaza físicamente en la parodia a Dulcinea. La nueva pareja Sancho-Don Quijote resulta de la resolución burlesca del triángulo Dulcinea-Don Quijote-Sancho, y Don Quijote citará a Gandalín varias veces. Urbina nombrará casos de parodia y paralelismos entre los dos escuderos, en la misma cronología de las aventuras de Sancho y su señor. Algunos de los paralelismos que cita son éstos: ambos se preocupan por sus señores más que por las damas; ambos son sentenciosos y enigmáticos algunas veces, etc. Son tipos cómicos, dramáticos, como bien lo han visto Hendrix,

Márquez Villanueva, y son también folklóricos, según los han considerado Molho y Redondo; pero se ha pasado por alto, señala el autor, su ascendencia artúrica. Hay mucho miedo e ignorancia tanto en Sancho como en Ardián, enano en el Amadís, y ambos provocan risa con sus acciones.

El enano será representante de lo grotesco, figura que conducirá a una nueva estética que, tras señalar aspectos risibles de la realidad, desmitificar lo maravilloso y satirizar lo ideal y extravagante, abrirá paso a la exploración de la paradoja que la sustenta. La combinación de lo misterioso, la risa, y la admiración se ritualizará en las acciones destructivo-creativas del carnaval.

Capítulo realmente interesante éste, aunque creemos que hubiera sido necesario desarrollar más detalladamente la opiniones de los críticos que cita el autor, explorando también, en consecuencia y en la misma medida, las facetas que proponen.

Divide el autor el tercer capítulo, denominado «Sancho Panza; Parodia y Creación en *Don Quijote* (1605)» en diferentes apartados; en el primero, «Carácter y gracias escudriles de Sancho», afirma que el triunfo de éste como personaje paródico consiste en impedir la unión o encuentro de su señor con Dulcinea; en torno al encantamiento y desencantamiento de ésta como aventura guardada gira la acción de la narrativa; se detiene aquí además el autor en la tradición del bobo teatral y en la ironía que supone que Don Quijote le escoja a él precisamente para su empresa de mayor importancia.

En el segundo epígrafe, titulado «Sancho, entre la palabra y la aventura», Urbina establece muy acertadamente ciertos rasgos paródicos que alejan bastante a Sancho de la figura de Gandalín, sobre todo en las actitudes que cada uno adopta para consolar a su señor del mal de amores. Sancho, además, es un delincuente y salteador de caminos en la cueva del vizcaíno; la premura con que el escudero aceptará su premio contrastará con el desinterés mostrado por el criado del Amadís, que tan sólo querrá estar con su señor. Otro aspecto interesante son los palos que sufren los protagonistas cervantinos, tan humillantes que son parodia de los que sufren Amadís y su ayo, o la reprimenda de Don Quijote al escudero por hablarle sin respeto y olvidar cómo lo hacía Gandalín con su señor.

«Sancho Panza, Don Quijote y Dulcinea» es el tercer apartado en que el autor divide el capítulo. Se sigue investigando la figura de Sancho en su papel paródico, papel en el que va creciendo, para constituir el lugar que ocupa en la narración, ocasión de conflicto con el interés amoroso de Don Quijote, clave de su realización como caballero.

En la parodia, el motivo del desdén de la dama y abandono del escudero figura activamente en la obra a partir del impulso inicial de la aparición de Cardenio; actúa, como indica Sancho, sin causa y como descubre más tarde, aun sin dama. La asociación de la carta con la cédula de los pollinos, como la Ínsula, justifica el proyectado viaje y acentúa la parodia, según el autor. Y es que en el plan ideado por Cervantes para concluir el *Quijote* de 1605 con el regreso del caballero a su aldea, Sancho figura tan sólo para mantener el nivel cómico y asegurar que no se abandone el sutil equilibrio que en su mente se da entre realidad e ilusión, entre el mundo del cura y el de Don Quijote.

Tratará el autor a continuación un aspecto clave en la figura del escudero, en los pasajes en que está dependiendo de su señor, momentos en que calla o simplemente no aparece; cuando se nos presenta compadeciéndole, encuentra el autor tres motivos paródicos importantes: la recompensa del escudero, la esperanza en la renovación de la aventura y el lamento desesperado del escudero que cree muerto a su señor.

Señalará finalmente Urbina otras series de motivos paródicos, según se va desarrollando la acción en la novela, y ya sin el precedente de Gandalín, para fina-

lizar el capítulo destacando los tres rasgos claves en el desarrollo ontológico de Sancho: la etapa de aprendizaje, el apogeo a través de la desposesión de su señor y el retroceso y renovación en esporádicas intervenciones terminando como guardián de Don Quijote.

El capítulo IV, «Sancho Panza; Parodia y Creación en *Don Quijote* (1615)», vuelve a estar dividido en tres secciones, y en él se sigue la misma línea de análisis del anterior, destacando ante todo la mayor participación de Sancho, debido a la fama alcanzada por la obra, lo que obliga a reforzar la pareja Don Quijote-Sancho y a romper el triángulo que formaban con Dulcinea. La parodia, además, refuerza su carácter estructural, tesis ésta del libro, y acompaña a la narración.

El autor destaca nuevamente cuáles son los aspectos más interesantes de dicha parodia y la virtual separación de Sancho del modelo de Gandalf. Aventuras como la del caballero del bosque, el diálogo de Sancho con Teresa Panza, en el que el escudero habla como lo haría Don Quijote con él, o la nueva faceta de Sancho omnipresente y hablador, son puestas en relieve por su extraordinaria fuerza cómica. El Retablo de Maese Pedro demostrará, como bien señala Urbina, que lo importante no es averiguar la verdad, sino el juego burlesco, el proceso creativo que sirve a los personajes de experiencia. Sancho llegará, en opinión del autor, a oscurecer a su amo en algunas ocasiones.

En fin, el episodio de los Condes no puede pasar desapercibido por su extraordinario peso dentro de la obra, pues, al igual que el de la Ínsula, resulta creación que, en su esencia burlesca, proviene de la parodia subyacente. En el episodio de Clavileño el Escudero alcanzará su auge como bufón, pero cuanto más se consume la vida de Don Quijote, mayor será la ocasión de Sancho de afirmarse en su papel de confidente y consolador, como Gandalf. Tras la muerte del protagonista, finalmente, Sancho volverá a su antiguo status de personaje de poca sal en la mollera, de vulgar campesinote.

Resumirá perfectamente Urbina todo lo desarrollado en su Conclusión final y destacará el papel de Sancho-enano por primera vez. La tesis principal del libro, acertada sin duda alguna, es la del valor estructural de la parodia, que genera acción y argumentos, siendo por ello la figura de Sancho tan importante, incluso a través de sus diálogos, que consolidan la pareja frente al tradicional triángulo con la amada, cuya participación queda anulada por el gran éxito de la pareja de la primera parte.

Se echa en falta, no obstante, una mayor exploración de la figura del Escudero dentro de sus raíces folklóricas y su posible conexión con la figura del bobo y del enano tradicionales, y ver si realmente Cervantes se apoyó en ellas, o simplemente se remitió a crear a un escudero paródico y grotesco, para llevar a buen término sus intereses. Por otra parte, le hubiera sido al autor algo más fácil hacer una subclasificación de los tipos de movimientos paródicos, lo que hubiera aligerado la lectura; el orden cronológico de los acontecimientos en el libro, criterio por el que se guía, hace dificultísima la selección de los rasgos paródicos; una cierta jerarquía sería pertinente para una lectura más cómoda.

El libro, en cualquier caso, es muy acertado en todo su desarrollo y supone una aportación de gran importancia a los estudios cervantinos, por lo que de novedosa tiene esta perspectiva de estudio de la figura de Sancho Panza. Dentro de toda la ingente bibliografía cervantina, ocupa un puesto privilegiado y de obligada lectura en cualquier estudio sanchopancesco, y sugiere numerosas y novedosas vías de investigación, tanto en el tema de la parodia como del escudero en sí.

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS