

I. TEMAS BIBLIOGRÁFICOS

3.072. Fernández Insuela, Antonio: «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, enero-junio 1993, págs. 55-84.

Sobre el interés del Siglo de las Luces por el género narrativo puede ilustrar el presente estudio acerca de las reediciones que entonces se hicieron de los distintos tipos de novelas de la Edad de Oro: el gran éxito de la picaresca, el mucho más moderado de la pastoril y el auge de la novela caballeresca, salvo el *Amadís* y los *Palmerines*, frente a la idea, muy extendida hace poco en la historiografía literaria, de que tras el *Quijote* se dejaron de leer las novelas de caballerías».

De especial interés es la información relativa a la fama de Cervantes en el siglo XVIII y la reedición de sus obras, con su distribución temporal a lo largo del siglo. Se citan 44 ediciones del *Quijote*, 13 de las *Novelas Ejemplares*, 10 del *Persiles* y 4 de *La Galatea*.

«A partir de 1780 se intensifica la frecuencia de aparición de reediciones cervantinas, con un pequeño descenso en la década de los noventa. En ese resurgir pudieron tener especial influencia la edición del *Quijote* llevada a cabo por la Real Academia Española de la Lengua en 1780 y la nueva orientación de la crítica extranjera respecto de la trascendencia de la gran novela cervantina. De hecho, cinco de las dieciséis ediciones del *Quijote* que encontramos entre 1780 y 1808 aparecen en el extranjero, frente a la casi nula presencia fuera de España de reediciones de las demás novelas (una sola edición de las *Novelas Ejemplares*, frente a once ediciones en España).

En resumen, Cervantes es sin duda el novelista español más presente, por el número de ediciones que de su obra se hacen y por las imitaciones que se llevan a cabo por diversos autores en el siglo XVIII. Más de la mitad de las reediciones son del *Quijote*.»

Los datos aportados se basan en el *Manual del Librero Hispanoamericano* de A. Palau Dulcet (aunque se previene que presenta algunos errores) complementado por la *Bibliografía de la literatura hispánica* de Simón Díaz y el libro de Brown, *La novela española 1700-1850* (Madrid, 1953).

Constituyen un guión esencial para construir la importante bibliografía cervantina en el siglo XVIII.

II. ESTUDIOS GENERALES

3.073. Basanta, Ángel: *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid, Anaya, 1992, 92 págs. Col. Biblioteca Básica de Literatura.

Recomendable síntesis pedagógica sobre la significación de Cervantes y de su obra en la novela española, o su importancia en el arte narrativo, así como su continuada presencia en la novela occidental.

Su autor ha preparado con el mayor esmero dos ediciones recientes de *Don Quijote* para Plaza Janés y para la editorial Anaya. Profesor de Literatura en ejercicio, ha sabido dar el tono adecuado a esta primorosa obrita escolar, profusamente ilustrada y de agradable manejo. Dado su carácter esencialmente formativo y dedicado a la juventud, se suceden en las últimas páginas los cuadros generales: «Datos para una historia» (pp. 90-91) con el panorama cronológico de la historia y sociedad, arte y cultura en los años de Cervantes (1547-1616), *Glosario* (92-93) de términos y tópicos literarios del Siglo de Oro; *Índice* alfabético (94-95) de títulos de obras y autores mencionados. Y *Bibliografía* (96), con apretada selección de 35 títulos, que comienzan con el amplio volumen de Agostini de Del Río, *Compañero del estudiante del Quijote* (Puerto Rico, 1975) y terminan con las *Actas I Col. Int. de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona, 1990) y la *Suma Cervantina* (London, 1973).

3.074. Cascardi, Anthony J.: *The Subject of Modernity*. Cambridge, Cambridge UP, 1992, 316 págs.

De la perceptiva recensión en inglés que dedica Myriam Ivonne Jehenson a este libro en *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 134-138, recogemos las siguientes informaciones sugestivas.

El libro de Cascardi se sitúa en la intersección de los discursos contradictorios de Descartes, Cervantes, Hobbes, Pascal, Milton y el mito de Don Juan, que se presentan como representativos de la modernidad, con su negación de valores trascendentes, racionalismo y secularización. Obra de gran acopio erudito y largo estudio, la profesora Jehenson le aplica el juicio del Cura a propósito de *La Galatea* de Cervantes: «propone algo y no concluye nada» (DQ, I, 6).

Los lectores dedicados a la literatura le encontrarán farragosos excursos y los estudiantes de filosofía, menguada su estructura filosófica.

3.075. Close, Anthony: «A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire», *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 31-63.

En el resumen en castellano que ofrece el mismo autor se perfila la «autoimagen amistosa» proyectada por Cervantes principalmente en los prólogos y en el *Viaje del Parnaso*. Especialmente, se centra en los motivos psicológicos de la

agresividad polémica (?) que preside la 1.^a parte del *Quijote*, derivada quizá del rechazo al teatro cervantino. Revés que provocaría el conocido y sólo aparente complejo de inferioridad que Cervantes ostenta con respecto a su calidad de poeta. Su sed de fama «desencadenaría el *rencor* derramado sobre los libros de caballerías y la *comedia nueva*, obstáculos a su *ambición* y *vanidad* frustradas». Después de triunfar en el *Quijote* de 1605, Cervantes vuelve a meditar sobre sus «amarguras, reveses y logros en actitud de irónica serenidad», en la que se mezclan el orgullo, la autocrítica y una nueva benignidad para con sus rivales literarios. El *Viaje del Parnaso* es «fruto de este examen de conciencia».

No me parece adecuado sustituir la noble *emulación* del escritor Cervantes con los dicterios desmedidos de *rencor*, *ambición* o *vanidad*. Basta meditar en su reiterada condenación de la sátira personal violenta, que tanto utilizaron en su tiempo Góngora, Quevedo, Cristóbal de Figueroa, e incluso el propio Lope, por citar solamente a los autores de más relieve. En cuanto a sus *invektivas* contra los libros de caballerías, se contrapesa en los desmesurados elogios que tributa a los más descollantes, como el *Amadís de Gaula* o el *Tirante*, que le divierten y aleccionan en tantos casos.

3.076. Chauchadis, Claude: «Entre armas y letras: Cervantes y la ley del duelo», *Compás de Letras*, n.º 1, Universidad Complutense de Madrid, Dic. 1992, págs. 209-227.

Estudio de un aspecto de la cultura cervantina descuidado por la crítica: su conocimiento de la «ley del duelo», de raíces italianas. Tema que fue polémico a lo largo del Siglo de Oro, que oponía en varias circunstancias a los soldados con los «letrados» del ámbito civil o eclesiástico.

Desde fines del siglo xv y a lo largo del xvi varios jurisconsultos italianos publicaron libros sobre el combate en campo cerrado (*Duello*), sus normas y el comportamiento de los soldados en relación con la defensa o la restauración del honor. El Concilio de Trento los prohibió (1563) y pasó a ser un desafío clandestino. Desde fines del siglo xvi y en el momento de los escritos de Cervantes se consideraba la ley del duelo, importada por los soldados que venían de Italia, como el código de las venganzas y del honor. Algunos eclesiásticos y moralistas españoles se manifestaron en contra.

«¿Cómo se sitúa Cervantes en este debate en que él mismo parece sometido a posturas difícilmente conciliables: la del cristiano influido por las corrientes humanistas de su tiempo y la del soldado celoso de sus prerrogativas y de sus costumbres?»

Chauchadis contesta a su pregunta con el razonado acopio de los pasajes cervantinos oportunos y adecuadamente comentados, del *Quijote* (II, 15, 19, 27, 32 y 56) y del *Persiles* (3.º, 6, 9).

«Frente al tema de la *ley del duelo*, el yo cervantino experimenta las mismas tensiones que la sociedad de su época, sometida en particular a las influencias contradictorias de las Letras y de las Armas».

3.077. Labarre, Roland: «Tres antiparadojas sobre Cervantes». *Criticón* (Toulouse), 54, 1992, págs. 113-121.

Las paradojas aquí discutidas son las de Maurice Molho sobre el elogio de los jesuitas en el *Coloquio de los perros*, «tan excesivo y delicado que inspira sospechas». Molho no tiene en cuenta que otras personalidades destacadas de la época

ensalzaron sin reservas la enseñanza de los jesuitas. Las otras dos *antiparadojas* rebaten argumentaciones de Francisco Márquez Villanueva, que consideraba como un bufón por su indumentaria al Caballero del Verde Gabán (ensalzado por otros críticos como Marcel Bataillon) y que defiende la intención oculta de Cervantes contra la expulsión de los moriscos. Labarre defiende aquí la interpretación literal de los pasajes cervantinos correspondientes a estos tres puntos y considera que no debe mitificarse la personalidad de Cervantes, para concluir con una cita de Stendhal: «On découvrira demain que Cervantès était le plus odieux scélérat, que cela n'ôterait pas un grain de mérite au Don Quichotte» (*Journal*, Pléiade, p. 1.212). Que Labarre traduce: «Aunque se descubriera mañana que Cervantes era el más odioso bellaco, esto no quitaría un grano de mérito al Quijote».

3.078. Molho, Mauricio: «'El sagaz perturbador del género humano': brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes, Bull. of CSA*, XII, Fall 1992, págs. 21-32.

Este ensayo se ocupa de las variadas formas de lo demoniaco en la obra cervantina. Sobre el pensamiento verdadero de Cervantes acerca de las prácticas que evoca en sus escritos, niega que tengamos una información exacta sobre la religión del mismo Cervantes y afirma que su obra es la más aparentemente *laica* del Siglo de Oro.

De paso con las brujerías del *Coloquio de los perros*, el diabolismo del estudiante de *La cueva de Salamanca* y el Rabelín (derivado de *rabo*, ¿o de *rabel*?) del *Retablo de las Maravillas*, se niega Molho a admitir las lecturas *católicas* de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, sobre todo por el tema de la peregrinación que culmina en Roma.

No cree que se deba admitir como *real* la geografía del *Persiles*, aun contando con las informaciones de Olao Magno. Sería más bien un relato de geografía fantástica o mítica. «Si las partes septentrionales son tierras de maleficios y brujerías, las partes meridionales han de ser, por oposición y contraste, tierras de transparencia y de prácticas cristianas. Portugal, España, Francia e Italia se inscriben en una geografía meridional tan mitológica y *objetiva* como la del septentrión».

Esa geografía mítica se significa también por una oposición cósmico-simbólica. Al Norte, negativo en cuanto a Dios, corresponde una prolongada oscuridad nocturna, mientras que al mediodía católico le toca el retorno diario de la luz.

«La Roma del *Persiles* tiene más de la urbe turística devota de las peregrinaciones que de la metrópoli de la fe. Su carácter ambiguo se marca de entrada en la acogida de los peregrinos por los alojadores judíos. Tiene sus basílicas, sus estaciones famosas, pero también sus cortesanas». Se le saluda con un doble soneto, uno expreso en su loor y otro en vituperio, de carácter implícito. Los dos son tópicos.

Molho acopia un conjunto de detalles de casi toda la obra cervantina que vienen a revelar una cara insólita de Cervantes «como fino conocedor de las prácticas demonomaníacas, un ingenio solapadamente subversivo y ante todo curioso de los mecanismos y leyes ocultas que regulan el desorden del mundo».

3.079. Oriel, Charles: «Sobre Daniel Eisenberg, *Estudios cervantinos*. Barcelona, Sirmio, 1991, 153 pp.», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 2, 1992, págs. 151-153.

Recensión muy elogiosa y analítica, en inglés, del libro registrado en esta Bibliografía con el n.º 3.011.

De entrada, se advierte que el libro es un conjunto de artículos publicados primero en inglés y traducidos aquí a la lengua de Cervantes por Elvira de Riquer.

3.080. Quérillac, René: «Los moriscos de Cervantes», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 77-98.

Ante la controvertida cuestión del parecer de Cervantes sobre la expulsión de los moriscos, se vuelven a examinar los textos narrativos que la plantean: el *Coloquio de los perros*, el *Persiles* y el *Quijote*, II. En el *Coloquio* se advierte el enunciado de un problema político-social mediato en el devenir de la sociedad española, mientras que en el *Quijote* y el *Persiles* el distinto enfoque enuncia una preocupación político-social inmediata ante la misma expulsión.

3.081. Scaramuzza Vidoni, Mariarosa: «Fantasia e immaginazione in Cervantes», *Don Chisciotte a Padova*, ed. Donatella Pini Moro, Padova, 1992, págs. 101-121.

Los estudios modernos sobre la *literatura fantástica* y de imaginación no pueden aplicarse exactamente al análisis de lo que en la época cervantina se denominaba lo *maravilloso* (seres o sucesos extraños y prodigiosos, monstruosos o sobrenaturales). La investigación cervantina ha empezado a fijarse en este sector, partiendo de la lejana doctrina aristotélica, reconstruida y revalorizada por la escolástica medieval. Siguiendo esta tradición, Marsilio Ficino, platónico del Renacimiento, exalta la potencia de la *imaginación* (que en ciertos casos se mantiene como distinta de la *fantasía*) y su influencia en la vida psíquica, incluso física, en las enfermedades y en los portentos de magias y encantos, aparte de su influjo en las artes y los más refinados productos intelectuales. Fue muy leída la obra de un médico de Amberes, Thomas Feyens, *De viribus imaginationis* (Lovaina, 1608).

Para estudiar a Cervantes en este particular conviene tener presentes dos textos muy difundidos en su tiempo: la *Silva* de Pero Mexía (1540), que dedica un capítulo a la «grande y maravillosa fuerza» de la *imaginación*, distinta de la fantasía, y el *Examen de Ingenios* (1575) de Huarte de san Juan, que distingue tres potencias mentales residentes en el cerebro: *memoria*, *entendimiento* e *imaginativa*, relacionada esta última con dimensiones patológicas, especialmente la *malinconia*. De la *imaginativa* se ocuparon también los preceptistas López Pinciano y Carballo. El *Licenciado Vidriera* y Don Quijote se alinean en esta *malinconia* imaginativa, acompañada de una «agudísima grandeza de ingenio».

La *fantasía*, la *imaginación* y lo *imaginado* caracterizan la insólita locura del hidalgo manchego.

En conclusión, el tema de la *imaginación* / *fantasía* dirigida a un cambio de la realidad, se revela como algo fundamental en el *Quijote* y otras obras cervantinas, especialmente el *Persiles*, la novela ejemplar del *Coloquio de los perros* y alguna de sus comedias como *Pedro de Urdemalas*. No es un juego gratuito o evasivo, porque se presenta unido a una profunda idealidad ética y social, de acuerdo con el clásico binomio *delectare-docere*, muy presente en el pensamiento cervantino.

III. BIOGRAFÍAS DE CERVANTES Y DATOS BIOGRÁFICOS

3.082. Meregalli, Franco: *Introducción a Cervantes*. Edición española a cargo de Vicente Forcadell Durán. Barcelona, Ed. Ariel, 1992, 236 págs. Título original: *Introduzione a Cervantes*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1991.

Manualito de conjunto para conocer lo fundamental sobre la biografía de Cervantes y una crítica somera y útil de toda su creación literaria. El autor es uno de los más eminentes cervantistas de la Italia contemporánea, como bien saben los lectores habituales de esta *Bibliografía*, lo que acrecienta el interés de este panorama del cervantismo actual.

Se distribuye en trece apartados de ágil y amena composición: I, *Las raíces* (familiares); II, *Cervantes e Italia*; III, *Cervantes en Argel*; IV, *Experiencias teatrales* (*Los Tratos de Argel* y *La Numancia*); V, *La Galatea*; VI, *Los versos de Cervantes*; VII, *El primer Quijote*; VIII, *Las Novelas Ejemplares*; IX, *Viaje del Parnaso*; X, 8 comedias y 8 entremeses; XI, *El segundo Quijote*; XII, *El Persiles* y XIII, *Cervantes*; algo así como una recapitulación necesaria: este libro «considera intencionadamente, casi diría polémicamente, no el *Quijote*, sino a Cervantes y el *Quijote* y las demás obras, como actos literarios —y, por ello, esencialmente humanos— de su autor» (pág. 224).

Completan el libro dos apéndices: «Cronología de la vida de Cervantes y de sus obras» (págs. 229-231) y una *Orientación crítico-bibliográfica*, muy estricta y suficiente (págs. 233-236) con personales comentarios. Meregalli la considera útil para el lector no especializado, pero «tan despiadada que seguramente parecerá injusta y poco ecuánime a cualquier cervantista» (pág. 233). En efecto, quizá resulte extremado el juicio acerca de los estudios de Casaldueiro y declarar como el más importante el dedicado al teatro de Cervantes. No puede negarse la espléndida aportación de Casaldueiro a la moderna estimación de las comedias cervantinas frente al tradicional desdén de la crítica; pero también es muy importante, a mi juicio, el libro de Casaldueiro acerca del *Persiles* (Buenos Aires, 1947), pionero en la valoración de los simbolismos en el último relato cervantino, tan apreciado por la crítica de nuestros días. Meregalli subraya, sobre todo, la extensa contribución de Américo Castro al estudio de la obra cervantina y en esta *Introducción* se ven claras sus huellas.

3.083. Meregalli, Franco: «Le radici di Cervantes», *Don Chisciotte a Padova*, Ed. Donatella Pini Moro. Padova, Programma, 1992, págs. 31-38.

Ampliación de su *Introduzione a Cervantes* (Roma-Bari, 1991, con versión española de Vicente Forcadell) en lo referente a la familia y ascendientes de Cervantes, burgueses y con profesiones características de los *cristianos nuevos* en lo que se refiere a la línea materna, más la revisión de los oscuros años de la adolescencia y juventud de Cervantes, hasta que decide añadir el cognomen de *Saavedra* (hacia 1587) al anterior de Cervantes. Es una reconsideración analítica, basada principalmente en la documentación aportada o reimpressa por Astrana Marín en su *Vida ejemplar y heroica de Cervantes* (Madrid, Reus, 1948). Meregalli continúa asimismo el legado de Américo Castro, con personales adiciones, y se remite a la fórmula orteguiana de «yo soy yo y mi circunstancia».

IV. DON QUIJOTE

A) Ediciones

3.084. — *Don Quijote de la Mancha*. Edición y prólogo de Domingo Ynduráin. Madrid, Turner Libros, 1993, 1113 págs. Biblioteca Castro de Autores Españoles.

Es el primer volumen de una nueva edición de *Obras Completas* de Miguel de Cervantes, que comprende cuatro tomos, dedicado el II al teatro y las *Novelas Ejemplares*, el III a la *poesía* y el IV a *La Galatea* y el *Persiles*.

De esta nueva colección dan cuenta Fernando Lázaro Carreter en *ABC literario*, Madrid, 23-VII-1993), centrándose en el *Quijote*, y Miguel García Posada, bajo el título *Un pleno para Cervantes - La Biblioteca Castro edita las Obras Completas de nuestro clásico*, seguido de José Antonio Millán, «En soledad con Cervantes - La actualidad de las obras del autor del *Quijote* y su influencia en la literatura contemporánea», epígrafe un tanto ambicioso (*El País*, Madrid, 7-VIII-1993). Resumiremos en estas líneas la presentación del nuevo *Quijote*, de acuerdo con las opiniones expresadas por Fernando Lázaro Carreter, Director de la RAE, elegido el 5 de diciembre de 1991, y Miguel García Posada, profesor de Literatura y prestigioso crítico literario.

Por supuesto, era necesaria una edición moderna e íntegra de Cervantes, ya que las de la BAE, Schevill-Bonilla y Valbuena Prat, aparte de su difícil adquisición actualmente, carecen de las calidades exigibles a los libros de hoy. La nueva edición sobresale por la «calidad material de los libros, limpiamente impresos en papel excelente». También es de agradecer la *minuciosidad extraordinaria* con que Domingo Ynduráin, notable experto en la edición de obras clásicas, ha presentado esta serie. Suyo es también el prólogo, donde renuncia a nuevos juicios personales acerca de una obra tan profusa y difusamente comentada e interpretada, para ceñirse «a la descripción de lo que parece aceptado, empezando por los hechos inmediatos y verificables objetivamente». Claro está, que eso no le impide adherirse a la idea de Menéndez Pidal sobre el origen del *Quijote* como una novela corta inspirada por el anónimo entremés de los *romances* (¿hacia 1590?). Hipótesis rebatida por varios eminentes cervantistas a través de los tiempos: Schevill y Bonilla, Palacín, Murillo, etc.

Tanto Lázaro Carreter como García Posada echan de menos la presencia de notas lingüísticas o glosario mínimo en la nueva edición.

Vid. sección *Reseñas* de este mismo volumen.

•

B) Estudios, ensayos y notas

3.085. Aguirre Bellver, Joaquín: *El borrador de Cervantes. Cómo se escribió el Quijote*. Madrid, Rialp, 1992, 181 págs.

Ingenioso ensayo sobre el propósito y las modalidades lingüístico-estilísticas del *Quijote*, según personal visión del autor, de brillante prestigio en el periodismo político y en la narración juvenil.

Se divide este libro, de ágil y sabroso estilo, en dos partes muy bien diferen-

ciadas. La primera, con el título de *El mensaje* (págs. 15-72) despliega un abanico de las distintas interpretaciones del *Quijote* a través de los tiempos, desde la humorística inicial (que hoy retorna en varios profesores extranjeros) hasta las trascendentes del siglo pasado y del actual. «Se podría escribir la historia de casi cuatro siglos de España siguiendo las reacciones sucesivas ante el *Quijote*, desde aquella pasión regocijada con que fue recibido por sus contemporáneos hasta la actual falta de entendimiento».

Bien documentado Aguirre sobre el particular, nos impone su convencimiento de que el *Quijote* no es una novela escrita contra los libros de caballerías, como repetidamente se afirma en el prólogo de 1605.

«Si el simbolismo que arranca del absurdo es el hallazgo novelístico de Cervantes, su gran logro es haber encarnado esa fórmula en humanidad. Conforme el relato avanza, va descubriéndose la carga de vida y de espíritu que hay en unos seres que empezó presentándonos como ridículos» (pág. 27). Tampoco incurre en la reiterada identificación del autor con su personaje: «una cosa es que Cervantes asome la oreja a cada paso y otra que el *Quijote* sea una autobiografía. No, Cervantes era un hombre de sentidos abiertos a su entorno; en el mejor sentido de la palabra, un hombre fuera de sí. De ninguna forma, ensimismado» (pág. 33).

Lo que Cervantes quiso decir, en opinión de Aguirre, es que «si Sancho Panza encarna el pueblo, don Quijote encarna el poder». No está tan claro que el Quijote sea la parodia del siglo XVI, pues si bien es cierto que la 1.^a parte apunta a la política de Felipe II (Flandes, don Juan de Austria, Lepanto, Túnez y la Goleta), la segunda tiene como principal trasfondo histórico la política de Felipe III y la expulsión de los moriscos. Por supuesto, se trata en los dos momentos de una *época crítica* de la historia española. La conclusión parece demasiado sencilla: «Don Quijote, encarnación del poder, pertenece mentalmente a una civilización distinta a la de Sancho, encarnación del pueblo. He ahí el drama, insistimos, he ahí el argumento esencial de la gran novela cervantina» (pág. 66).

En la segunda parte, *El estilo* (pp. 81-170), el planteamiento lingüístico y estilístico es más nuevo, atrevido y discutible.

Cervantes parte de un axioma (*poesía es sugerencia, mientras que prosa es precisión*), se nos dice (p. 173). Y Aguirre parte de una sugerencia o intuición propia, que intenta demostrar con algunos ejemplos. El *borrador del Quijote* estaría en verso; Cervantes lo ha ido modificando para convertirlo en la prosa que admiramos, sin alterarlo demasiado, y casi siempre para dar un tono más popular al texto. Quedan en la prosa algunos resabios de la primitiva forma poética con sus imágenes, anteposición de adjetivos y algún otro detalle. La repetición superflua del *que*, la repetición de la copulativa y o el *léismo* serían rasgos populares. Son muchos los comentarios del *Quijote* (Clemencín, R. Marín, Gaos, etc.) que han señalado múltiples versos intercalados en la prosa cervantina, pero solamente Aguirre ha llegado al extremo de imaginar que el borrador del libro primitivo estaba todo en verso. Se presenta un análisis demorado del *Retablo de Maese Pedro* (II, 26) para la comprobación de tal supuesto.

3.086. Aladro, Jorge: «Entre Roque Guinart y Don Quijote, o el desdoblamiento de Cervantes», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 129-137.

Don Quijote y Roque Guinart son la *esquizofrenia* de Cervantes, su desdoblamiento en evidente contrate. Sin embargo, los tres (el bandolero catalán, el hidalgo manchego y Cervantes) comparten un mismo amor a la libertad, que defendieron hasta sus últimas consecuencias.

3.087. Avalor-Arce, Juan Bautista: «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda...*, 7, Arcadia, Est... dedicados a F. López Estrada, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1988, págs. 163-172.

Cfr. del mismo autor, «El narrador y Sansón Carrasco», *On Cervantes-Essays for L. A. Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 1-9 (registrado en esta Bibl. con el n.º 3.017) y «El bachiller Sansón Carrasco» en *Actas de II Coloquio Int. de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 17-25, de que se da noticia en el n.º 3.007 de esta misma Bibl.

Insiste, aunque en forma más concisa, en su alocución gratulatoria al recibir el Doctorado *honoris causa* por la Universidad manchega. Vid. *Cervantistas en La Mancha*. Investidura como Doctores «*Honoris Causa*» de D. Joaquín de Entrambasaguas y D. Juan Bautista de Avalor-Arce. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, 95 págs.

3.088. Bailón-Blancas. José Manuel: *Historia clínica del caballero Don Quijote*. Madrid, Imp. Cañizares, 1993, 127 págs.

Esta edición es la *única y verdadera*, como declara el autor, médico-psiquiatra en brillante ejercicio, con alusión velada (pág. 9) a una edición anterior de 1989, ahora revisada, corregida y perfilada, que registramos en esta Bibliografía con el n.º 2.876. Conserva de ella el minucioso glosario de términos médicos y de psiquiatría, quizá aumentada (págs. 117-123). Pero se ha eliminado por completo la bibliografía, que resultaba en ocasiones demasiado genérica y en otras de una especialización excesiva, dado el destino del libro dirigido al gran público, lector del *Quijote* cervantino. También se ha cambiado el formato, ahora quizá demasiado grande para una lectura cómoda (34 x 24) cm.), si bien mejora la presentación de viñetas y láminas, sobre grabados al gusto de los siglos XVIII-XIX, en número de quince a página entera y una mitad en grato adorno de media página.

En sus doce capítulos viene a renovar con matizaciones muy precisas las líneas esenciales de la evolución patológica de Don Quijote (en su ecuación con Cervantes); desde las dos primeras salidas hasta la «muerte anunciada», en un «camino sin retorno» cuando «en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño»: «*Este fue Cervantes y este fue Don Quijote*». El Dr. Baillón-Blancas sigue bastante a Rodríguez Marín en cuanto a los modelos históricos de los personajes de la creación literaria y también en cuanto al texto de la misma historia, a la que se atiene fielmente, con frecuentes citas en letra cursiva, a lo largo de las dos partes (1605 y 1615).

En definitiva, Don Quijote pasa de la autoafirmación delirante a una *depresión encronizada*. Y al final, «la causa inmediata de su muerte fue una insuficiencia cardíaca, o mejor un colapso cardiocirculatorio o parada cardíaca».

3.089. Baras Escolá, Alfredo: «Una lectura erótica del *Quijote*», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 1992, págs. 79-89.

Dejando aparte los dos episodios de «obvio cariz erótico», tales como el de Rocinante y las yeguas galicianas (I, 15) o el de don Quijote y la asturiana Mari-tornes (I, 16), con tantos puntos comunes, «ni las *travesuras* de Dorotea» (I, 30 ss.) y Altisidora (II, 44 ss.), se propone aquí un doble sentido ambiguo (nunca del todo aparente) que emana de la esencia misma del relato en sus raíces primigenias.

Sirven de ejemplo los diversos nombres de don Quijote, de insospechada lectura obscena, y su mismo oficio de caballero *andante*, así como el retrato inicial de Sancho Panza. El propio *rocín* del caballero puede envolver una intención cómica de tipo erótico, como la del modelo *Lanzarote* (¿de resonancia fálica?), repetidamente invocado desde el comienzo.

Los posibles nombres previos del caballero, así como la profesión de *andar* y *cabalgar* tienen valores eróticos alusivos en la literatura contemporánea (también en la actual, pero en diferentes contextos). La calificación de *matador de doncellas*, que le aplica el escudero (en cómica antífrasis y *prevaricación* lingüística), según Baras puede tener su intención burlesca alusiva.

El mismo apelativo de Sancho, con referencia a la *panza*, o bajo vientre frente al estéril *quijote* o muslera de su señor, podría leerse como aparente paradoja. La descripción de Sancho Panza, «sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y una bota» (I, 7), envolvería quizá «símbolos sexuales, ambos bien conocidos».

En fin, si Cervantes en los entremeses pudo ser más explícito en los temas eróticos, pudo tratarlos en el *Quijote* con ambiguas expresiones. «En virtud del uso *recursivo* del equívoco, es posible que todo cuanto se propuso insinuar el autor sea pasado por alto. Cabe no entender sino literalmente el relato, como aconsejan notables cervantistas. Pero, en tal caso, además de *empobrecerlo*, estaría defendiéndose, de modo implícito, su carácter de excepción entre las demás obras coetáneas, basadas en la comicidad del doble sentido».

3.090. Cárdenas, Anthony J.: «Sobre Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación* (Barcelona, Anthropos, 1991)», *Cervantes, Bull. of CSA*, XII, 2, Fall 1992, págs. 149-150.

Recensión muy elogiosa del libro señalado, que figura con el n.º 2.974 en la presente Bibliografía.

Vid. sección *Reseñas* de este mismo volumen.

3.091. Eisenberg, Daniel: *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona, Montesinos Editor, 1993, 124 págs. con varias ilustraciones. Col. Biblioteca de Divulgación Temática, n.º 61.

El autor Daniel Eisenberg, profesor de Florida State University, especializado en libros de caballerías y cervantista muy conocido por los lectores de estos *Anales* (baste el recordar su obra mayor, *A Study of Don Quixote*, registrado en estas páginas con el n.º 2.790) ofrece ahora un jugoso y rápido panorama elemental para acercarse con seguridad y confianza al libro cimero de la cultura española.

Comienza con una esquemática y muy amena biografía de Cervantes y un sucinto examen de su valor como autor prolífico: dramaturgo, novelista y poeta. Pero, como ya se previene, el grueso del librito (págs. 30-120) se dedica íntegramente a *Don Quijote*: ¿cómo hay que leerlo? Selecciones recomendadas y ediciones recomendables, anotadas o sin notas...

Importan, ante todo las «bases para el entendimiento de *Don Quijote*»: sus orígenes, precisiones sobre los libros de caballerías, *Don Quijote* considerado como un «libro de caballerías burlesco» en sus dos primeras salidas; se comenta con más amplitud la tercera y la discusión acerca de la 1.ª parte de la historia. Cree Eisenberg que la muerte del caballero viene obligada «para evitar que un plagia-

rio resucite a Don Quijote, un peligro real, pues es lo que pasó en la continuación de *La Celestina*, por Feliciano de Silva». Otros críticos consideran que la muerte del hidalgo viene determinada por el mismo planteamiento de la historia en su 2.ª parte. Tiene interés el resumen histórico de la crítica suscitada por la obra, bajo el epígrafe *Don Quijote, obra eterna*; desde la exaltación por ingleses y alemanes en los siglos XVIII y XIX, hasta Menéndez Pelayo a comienzos del XX (1905) y Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* (1925), «el libro más importante de todos los tiempos» acerca de nuestro primer autor, base y principio del intenso cervantismo de nuestros días.

En páginas finales (105-106) se presenta sugestivamente la *paradoja del Quijote*: «Porque es paradójico, lógicamente contradictorio. *Don Quijote* es el colmo del realismo. Se parece al paradójico microcosmos —el hombre— y también al cosmos. Somos virtuosos pecadores, pacifistas y violentos, racionales pero animales. No nos entendemos. El universo no tiene principio ni fin. Lleno de bien y de mal, carece de otro sentido que el que le damos. Nacemos para morir».

Cierra el libro una «Guía bibliográfica», comentada y razonada, para orientar al lector ante la *inmensa* bibliografía inspirada por Cervantes y su obra (págs. 107-120), con especial incidencia en los títulos más recientes y accesibles.

El autor reconoce y agradece la ayuda de Margarita Merino en la corrección de su castellano. Claro está que pueden hacerse nuevas correcciones («el libro es de ti, no tú de él», p. 32, por ejemplo), pero son de escasa importancia sintáctica y verbal, que pueden pasar inadvertidas, dado el tono divulgador, de índole amistosa y familiar, que el librito posee. Se trata de promover la lectura y conocimiento de la obra cervantina, sobre todo entre la juventud inquieta de nuestros días, propósito evidentemente loable.

3.092. Ermitas Penas: «Discurso cervantino y novela histórica romántica», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 139-156.

Analiza motivos y recursos estilísticos cervantinos utilizados en la novela histórica del romanticismo, atenta al modelo de Walter Scott. Los novelistas históricos españoles de la tercera y cuarta década del siglo pasado tienen presente a Cervantes en sus narraciones, si bien quizá asestaran un duro golpe al propio género por incluir en sus textos elementos que contradicen su propia esencia.

3.093. Espín Rodrigo, Enrique: *El Quijote de Avellaneda fue obra del Doctor Christóbal Suárez de Figueroa*. Prólogo de Francisco-Félix Montiel. Lorca, Grafisol, 1993, 159 págs.

Fallecido el autor en 1982, su viuda Carmen Ayala Gabarrón, fiel a la memoria del esposo, encargó a Matilde E. Navarro Martínez la ordenación de los datos, documentos y copiosas notas manuscritas que dejó preparadas el investigador durante los últimos años de su vida. Ahora aparecen integradas en un libro de agradable presentación, del que dio un ligero avance el P. Florencio Álvarez Díez, O.S.A., hace dos años. Cfr. n.º 2.944 de la presente Bibliografía.

Defiende este libro la tesis de que bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda, autor del llamado *Quijote* apócrifo, se oculta la personalidad, casi olvidada, del escritor «más envidioso y maldiciente del siglo XVII», según Menéndez Pelayo: Cristóbal Suárez de Figueroa.

En primer lugar, se trata de la obra misma, para conjeturar que la fecha de

composición del *Quijote* de Avellaneda debió ser entre 1606 y 1609, aunque no se publicara hasta 1614. Una lectura atenta de la obra de Cervantes le lleva a la rotunda afirmación de que nuestro autor conoció el texto apócrifo antes de comenzar la segunda parte del *Quijote* verdadero. Por otro lado, algunos cervantistas, como Carlos Romero, ya han demostrado que Cervantes conocía la obra de su rival antes de darla a conocer y criticarla en la historia original (DQ, II, 59).

Reconstruye la biografía de Suárez de Figueroa y se detiene ampliamente en un estudio comparativo del *Quijote* apócrifo y de las obras de aquél, sus paralelismos estilísticos y de palabras, expresiones, temas y motivos de reflexión.

Aunque no se comparta la tesis expuesta en el título de este libro, siempre será de interés el concienzudo análisis de un lenguaje y un estilo, poco estudiados, en el opulento acervo de nuestra literatura del Siglo de Oro.

3.094. Felkel, Robert W.: «El trastorno de la caballería en Don Quijote: el héroe cervantino a la luz de los tratados de caballería catalanes», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 99-127.

Resalta el valor satírico del *Quijote* respecto a los ideales caballerescos, ya desviados en libros como el *Amadís*, central en la parodia de nuestro caballero. El presente estudio examina la conducta de Don Quijote a la luz de varios tratados de caballería catalanes: *Libre del Orde de Cavallería* de Lull, *Guillem de Varoich* (atribuido ahora a Martorell), *De batalla*, posiblemente de Pere Albert y el *Tractat de Cavallería* de Pere III.

3.095. Fernández Romero, José Antonio: «Un poema islandés sobre Don Quijote», *A. Cerv.*, XXX, 1992, págs. 199-201.

El poeta islandés Steinn Steinarr (1908-1958) escribió un poema, *Don Quijote*, con la interpretación en clave cervantina del drama revolucionario de la guerra civil española (1936-1939). Se ofrece el texto original islandés y la traducción literal y directa del profesor Fernández Romero.

3.096. Gumpert, Carlos: «La *Historia del Emperador Carlomagno* como fuente de Cervantes», *ARCADIA*, Estudios y textos dedicados a F. López Estrada, *Dicenda*, Univ. Complutense de Madrid, 7, 1988, págs. 73-81.

El motivo principal que extrae Cervantes de la *Historia del Emperador Carlomagno* y de los *Doce Pares de Francia* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1521) para «aplicar el fino escarpelo de su ironía, es el del bálsamo de Fierabrás como representante de las curaciones milagrosas, tan frecuentes en los libros de caballerías». La parodia cervantina se dispone fundamentalmente en tres momentos a lo largo de la 1.ª parte del *Quijote*. El primero (I, 10), tras la aventura del vizcaíno, lamenta el caballero no tener consigo el bálsamo de Fierabrás. En el 2.º, Cervantes «recurre a la parodia lingüística, cuando en el cap. 15 de la misma 1.ª parte, tras la paliza que amo y criado reciben de los yangüeses, éste pide a aquel *dos tragos de aquella bebida del feo Blas*, en un ejemplo de lo que A. Alonso llamó las *prevaricaciones idiomáticas* del escudero». En un tercer momento, el proceso de la sátira culmina, después de la trifulca de la noche en la venta (I, 17), cuando Don Quijote fabrica el bálsamo con los ingredientes más vulgares; pero lo que resulta

un poderosísimo purgante para Don Quijote, a su escudero lo deja más quebrantado todavía.

También hay reminiscencias de la mencionada historia de Carlomagno en la relación caballeresca que cita a Fierabrás y «la puente de Mantible» (I, 49).

En opinión de Gumpert, otros posibles influjos del *Carlomagno*, señalados por Clemencín en su famosa edición comentada del *Quijote*, no parecen tan seguros.

3.097. Hahn, Juergen: *Miracles, Duels and Cide Hamete's Moorish Dissent*. Potomac, Maryland, U.S.A., Scripta Humanistica - 100, 1992, 50 págs.

Vid. sección *Reseñas* de este mismo volumen.

3.098. Hasbrouck, Michael D.: «Posesión demoníaca, locura y exorcismo en el *Quijote*», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 1992, págs. 117-126.

Los críticos han estudiado la locura de don Quijote como un exceso de melancolía o de cólera. Este ensayo analiza las conexiones existentes entre la posesión demoníaca, el exorcismo y la evolución del estado mental del caballero. Se intenta explicar la locura quijotesca como posesión demoníaca, dominante en la primera parte de la historia; en la segunda parte, don Quijote experimenta un lento proceso de exorcismo que culmina en su liberación del diablo y su renacimiento como Alonso Quijano el Bueno. Dos etapas definidas del exorcismo quedan plasmadas en el *Fugite, partes adversae!* de don Quijote frente a las damiselas de la danza (II, 62) y el oculto paralelismo de la «cerdosa aventura», cuando la «gruñidora piara» de cerdos atropelló al caballero (II, 68) comparada al exorcismo del Nuevo Testamento, expuesto en los evangelios de Mateo, Marcos (5, 12-13) y Lucas.

3.099. Hathaway, Robert L.: «Dorotea, or The Narrators'Arts», *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 109-126.

El autor resume su ensayo de la siguiente manera: «Al ser descubierta en Sierra Morena, siente Dorotea la necesidad de explicar las razones de haber huido al despoblado, pues su situación solitaria y disfrazada de mozo ha de provocar sospechas. Sus oyentes son Cardenio, Maese Nicolás y el cura Pero Pérez; éste es el que por su oficio parece prometerle compasión y auxilio, si no exculpación. Para asegurarse de este apoyo, Dorotea insiste en su propia *victimización*, pintándose más inocente de lo que era en su trato con don Fernando; con todo, deja entrever su verdadera personalidad y su voluntad de elevarse a un nivel social que corresponda mejor a su belleza y cualidades».

3.100. Joly, Monique: «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina», *Edad de Oro*, IX, Edics. Universidad Autónoma de Madrid, 1990, págs. 137-148.

Cree con Italo Calvino que toda literatura es erótica, pero el objeto del presente ensayo es el examen de «un aspecto poco atendido de la invención cervantina, poniendo de realce cómo el eros caballeresco, al convertirse en motor de la conducta de Don Quijote frente a cualquier *dama*, repercute por lo riguroso de las exigencias cervantinas en materia de decoro, en la caracterización de los persona-

jes femeninos de la novela y singularmente en su *caracterización verbal...* Las únicas mujeres que interesan aquí a M. Joly son las que demuestran, momentáneamente o no, su aptitud o su falta de aptitud para dirigirle la palabra al caballero y situarse, o negarse a situar, en el terreno de sus sueños caballerescos. Por tanto, el personaje de Marcela, que tan perfecto dominio ostenta del arte de persuadir, cae fuera de este campo de estudio.

El primer ejemplo presentado es del segundo Quijote (II, 62) y analiza el comportamiento de dos damas que se destacan en el sarao ofrecido a Don Quijote en Barcelona por la señora de Antonio Moreno. Son «*de gusto pícaro y burlón*» y «*con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado*».

El segundo ejemplo comenta las palabras con que doña Cristina, la mujer del caballero del Verde Gabán, saluda a don Quijote cuando éste llega a su casa (II, 18). Por lo demás, doña Cristina es otro personaje en hueco de la novela. Hay un patente contraste entre las palabras escasas de las mozas de partido cuando Don Quijote es armado caballero en la venta (I, 3) y el estilo altisonante del hidalgo.

En la aventura del vizcaíno (I, 8 ss.) se destaca el atemorizado silencio de la dama y la enrevesada locuacidad del escudero que viaja con ella. Más adelante, Sancho hace de mediador cuando llegan a la venta, en que serán atendidos por un «trío femenino»: Maritornes, la ventera y su hija (I, 16). «Los fallos de Dorotea nos llevan a observar mejor que otro detalle cualquiera que el terreno de la burla, y singularmente el de la burla verbal, no está visto por Cervantes como un terreno en el que la mujer pueda situarse con la pericia de algunos de los protagonistas masculinos: la tosca y grosera, por ser tosca y grosera, y la discreta, noble y hermosa, porque se trata de un terreno demasiado escabroso para ella. Estos fallos son, en cierto sentido, la mejor garantía de que la *discreta* Dorotea es realmente discreta».

Las tres aldeanas metamorfoseadas en damas por Sancho (II, 10) merecen trato especial. El tajo verbal que las separa del enamorado caballero lleva a la conclusión de que la fingida Dulcinea y sus acompañantes eran las mujeres que sufrían la degradación peor que puede encontrarse en la obra.

En cuanto al larguísimo episodio de los Duques (II, 30-57), la «relación conversacional privilegiada no es de ningún modo la de don Quijote con la duquesa, sino la de ésta con Sancho».

En la 2.^a parte destaca por sus parlamentos perfectamente controlados la desenvuelta Altisidora (II, 44 ss.), a la que se le dedica mayor atención que a ninguna otra mujer de la novela. «Altisidora no sólo sabe estar siempre a la altura de las circunstancias lúdicas previstas de antemano por sus señores, sino que se muestra capaz de reservarles la grata sorpresa de una iniciativa burlesca de su propia cosecha». Le caracterizan el atrevimiento, la desenvoltura y la brillantez con que puede ilustrar en todo caso la fecundidad de su invención verbal.

3.101. Joly, Monique: «Erotismo y marginación social en la novela cervantina», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, Fall 1992, págs. 7-19.

Establece un paralelismo entre las alusiones obscenas de Sancho en el *Quijote* ante una mujer atractiva y deseable y las que se hacen en la «danza guiada» de *La ilustre fregona*. No son tan claras las del primer *Quijote* (I, 30, a propósito de Dorotea en su besuqueo con don Fernando), como las del segundo (II, 21, Quiteria como *chapada moza*, «que puede pasar por los bancos de Flandes», *alusión desvergonzada* a la desfloración; no tan clara como se indica, pues la equívoca frase ha sido explicada de diversos modos por otros cervantistas). También encuentra

sentido malicioso a la intervención de Sancho, que no sabe *bailar*, pero sí *zapatear* «como un gerifalte» (II, 62); o en la despedida de Altisidora, que si se hubiera dirigido al escudero y no al señor «¡otro gallo le cantara!» (II, 71). Las indirectas de Sancho en el *Quijote* son juguetonas y propias de un mundo urbano, mientras que las de la novela de la «fregona que no friega», tienen la brusca deshonestidad de una sociedad inferior.

3.102. Johnson, Carrol B.: «La sexualidad en el *Quijote*», *Edad de Oro*, IX, Edics. Universidad Autónoma de Madrid, 1990, págs. 125-136.

En definición provisional de la sexualidad, se resume que «las consecuencias físicas y sobre todo las psíquicas de la división de nuestra especie en dos sexos son primero conflicto, inseguridad, relaciones perturbadas y problemáticas con el prójimo y con nosotros mismos».

Entre los muchos personajes definidos por su sexualidad el más importante es don Quijote; su identidad es el resultado de haber huido de sus propios deseos eróticos inaceptables. Pero el análisis se concentra en varios personajes femeninos de la obra: en primer lugar Marcela (I, 12-14) que no puede tolerar la total absorción de la mujer por el hombre en la sociedad de su tiempo; según Freud, es un ejemplo perfecto de *narcisismo femenino*. Aunque se fuga de la casa, huyendo del tío y de los pretendientes, «la fuga al pastoralismo le libera sólo del tío».

En la segunda parte de la historia, Altisidora empieza por fingir un deseo por don Quijote que, sin saberlo ella, se convierte en algo genuino o que siempre lo fue (II, 44 ss.). «No es que ella engañe con la verdad. Puede que diga verdad cuando engaña, pero lo más probable es que a quien engaña es a sí misma». Su violenta reacción ante la actitud de Don Quijote, demuestra que ha sido realmente herida por el rechazo del caballero.

El triángulo de Anselmo, Camila y Lotario, se explica con la afirmación de Montaigne cuando dice que «la amistad entre hombres es superior al matrimonio con una mujer» y que la verdadera amistad es equiparable a la unión sexual. De aquí se pasa a la *relación homoerótica* que Combet descubre entre don Quijote y Sancho. En cambio, la homosexualidad musulmana se presenta en el *Quijote* (II, 63) como una perversión (en el sentido ortodoxo freudiano) que debe ser evitada; está vinculada a otra presentación, de igual ortodoxia, de los musulmanes como Otro.

En conclusión, «lo que Cervantes parece estar comunicando es simplemente lo frágil, lo problemáticas que son la identidad sexual y la expresión de la sexualidad. Cervantes dramatiza las dificultades de ser hombre y de ser mujer».

3.103. Koppen, Erwin: *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*. Versión castellana de Rafael de la Vega. Barcelona, Gedisa, 1990, 261 págs. Col. Estudios Alemanes.

Sazonado conjunto de ensayos en torno a diversos temas literarios: la vigencia de Benedetto Croce en Alemania, relaciones entre fotografía y literatura, o la importancia de Italia y España en la obra de Thomas Mann. A los cervantistas les interesa, primordialmente, el último de los temas, aunque no llegue a la importancia que la literatura italiana tiene en la obra de Mann.

Son dos los trabajos que más nos importan: en primer lugar, el que ahonda en una muy debatida cuestión: «¿Hubo una primera versión del *Quijote*? - Sobre una

hipótesis de la filología cervantina» (págs. 159-181), traducción española del original «*Gab es einem Ur-Quijote? - Zu einer Hypothese der Cervantes-Philologie*», publicado en *Romanistisches Jahrbuch* 27 (1976). El autor se manifiesta convencido por los argumentos de Menéndez Pidal en *Un aspecto en la elaboración del Quijote* (1920), pero no admite la hipótesis de un *Quijote primitivo* como novela corta con el texto de los primeros seis capítulos. Con paciencia germana, desautoriza una por una las principales pruebas aportadas en su favor, para concluir que no puede ser demostrada y queda como una teoría «muy improbable». El último trabajo del libro, «Thomas Mann y don Quijote» (págs. 243-257) es un completo análisis del acercamiento del gran novelista alemán a las letras españolas y, en particular, de su *Travesía marítima con Don Quijote* (1934), publicada por primera vez en la *Neue Zürcher Zeitung* y varias veces difundida en castellano, v.gr., en la Biblioteca Contemporánea, 135, con prólogo de Guillermo de Torre (Buenos Aires, Losada, 1961). El profesor Koppen la estudia con atención; resalta la importancia concedida por Mann a la aventura de los leones (DQ, II, 17), en la que encuentra la «radical disposición del autor a humillar y enaltecer a un mismo tiempo a su héroe», lo que considera «producto de la cultura cristiana», aunque Koppen lo juzga como más próximo a la doctrina estoica. La conclusión del penetrante estudio del novelista, le lleva a la siguiente conclusión: «aunque los temas españoles desempeñen sólo un papel marginal en el cosmopolita universo cultural de Thomas Mann, el *Don Quijote* puede ser contado al menos entre las vivencias culturales decisivas del autor alemán».

3.104. Lapesa, Rafael: «La descendencia hispano-portuguesa de una canción petrarquesca: de Garcilaso a Camões y Cervantes», *Homenaje Alonso Zamora*, III-2, Madrid, Ed. Castalia, 1992, págs. 131-147.

Estudio riguroso de la trayectoria de un tema poético desde la Canción I de Petrarca hasta la *Canción desesperada* de Grisóstomo (DQ, I, 14).

La descendencia hispano-portuguesa de la canción «Nel dolce tempo de la prima etade» se analiza en su continuidad y variación. La estructura formal del verso se mantiene con cambios mínimos o sin ellos, a excepción de Cervantes, que suprime el único heptasílabo conservado en cada estancia desde Petrarca, y reduce a dieciséis los endecasílabos de cada estrofa, que tenía veinte versos en el italiano punto de partida.

Pero el despliegue imaginativo de Petrarca no subsiste en sus imitadores peninsulares. Garcilaso lo sustituye por la descripción intensamente vivida de un conflicto moral en su Canción IV, que presenta un mundo interior caótico y sombrío, caracterizado por la vehemencia expresiva:

«El aspereza de mis males quiero
que se muestre tan bien en las razones
como ya en los efetos se ha mostrado...»

Cetina, a su vez, se dirige a su poema llamándolo «*canción desesperada* y sin concierto, / nacida entre sospechas y temores / crecida en el dolor de un recelo». El sintagma *canción desesperada* había de encontrar eco sesenta años más tarde en el propio Cervantes.

Frente al desconcierto y exasperación de las canciones de Garcilaso y Cetina, la de Montemayor *La vida poco a poco voy perdiendo* sorprende su serenidad casi plácida y por la paradójica solidez de su argumentación.

Posteriormente, el vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral compone también una canción (*Un tiempo de consuelo, mi esperanza*). según el esquema métrico de

la IV garcilasiana, con pequeña diferencia. «Correcta, pero sin nada propio que la realce, la canción de Lomas Cantoral pertenece al rimero de producción literaria 'que se pudiera muy bien escusar', como habría dicho Garcilaso».

En cambio, la descendencia peninsular de la *canzone* I de Petrarca alcanza una nueva cima poética en la canción X de Camões, *Vinde cá, mem tan certo secreto...*

Si Cetina llama a la suya «canción desesperada», Camões convoca a los desesperados para que compartan sus lamentos. La canción X de Camões, compendio embellecido de su insaciable sed de amar y su azaroso padecer, no expresa únicamente la vivencia entera de un existir individual: es símbolo doloroso del existir humano».

En cuanto al contenido, en la «canción desesperada» de Grisóstomo (DQ, I, 14) no se habla de transformación física ni anímica que mantenga continuidad con las metamorfosis ovidiano-petrarquescas; pero su abrupto desahogo sigue la línea marcada por la canción IV de Garcilaso y la X de Camões, aparte de reflejar la presencia mental de la «canción desesperada» y otros poemas de Cetina.

Camões presenta su vida toda triturada por el destino adverso y privada de libre albedrío para oponerse a él. Cervantes transfiere al pseudo-pastor Grisóstomo el choque con la adversidad; al no hablar por cuenta propia dirige su ironía sobre el desaforado patetismo del suicida, y al mismo tiempo es capaz de ahondar en su demencia y sus dolores; de este modo presenta en doble mirada el envés y el haz del petrarquismo.

El presente estudio se recoge en el libro de R. Lapesa, *De Ayala a Ayala*, Madrid, Edics, Istmo, 1988, págs. 83-104.

3.105. Longo, Lucia: «Don Chisciotte a Padova», *Don Chisciotte a Padova*, ed. Donatella Pini Moro. Padova, 1992, págs. 50-64 + 17 ilustracs. en color o en blanco y negro.

Estudio de especial interés para la historia iconográfica de Don Quijote. Analiza la presencia —no señalada hasta ahora— de un ciclo pictórico sobre las aventuras de Don Quijote, que se conserva en el palacio de Sambonifacio de Padua, hoy propiedad de la Universidad paduana. Se ignora el pintor que los realizó, aunque se señalan sus modelos en grabados del siglo XVIII sobre pinturas de Charles-Antoine Coypel (París, 1695-1752), pintor cortesano que prefería reflejar las fiestas y motivos palaciegos de la 2.ª parte del *Quijote* a las peleas y desafíos de la 1.ª, dentro de un marco ornamental de gusto rococó.

Las láminas reproducen los cuadros de Padua y sus modelos. Dos corresponden a la 1.ª parte de la obra cervantina: «Don Quijote, armado caballero» y «Manteamiento de Sancho» (DQ, I, 3 y 17). Y los seis restantes, a la 2.ª: «aventura de los leones (II, 17), «entrada de las pastoras en las bodas de Camacho» y «llegada del amor y de la Riqueza (el Interés, según el texto de Cervantes) a las mismas bodas espectaculares» (II, 20), «el Retablo de Maese Pedro» (II, 26), «la caza del jabalí» (II; 34) y el «encuentro de Don Quijote con la Duquesa» (II, 30).

El desconocido autor, que da prueba de un cierto gusto por la narración popular y la pintura de género, demuestra ser un buen ilustrador, aunque no un artista de primer orden. El ciclo pictórico forma parte de una decoración profana de gusto bastante tardío (primera mitad del siglo XVIII); se desprende de la mitología popular para buscar nuevas rutas inspiradas por la novela y los nuevos movimientos literarios del siglo.

- 3.106. Macola, Erminia: «Il sistema delirante di don Chisciotte», *Don Chisciotte a Padova*, ed. Donatella Pini Moro. Padova, 1992, 81-99.

Estudio de investigación acerca de la complejidad y riqueza de la locura quijotesca y su transformación en el tiempo, contra una afirmación absoluta de Martín de Riquer a la autora: «Don Quijote está loco... como una cabra».

Se examinan los orígenes literarios de la locura, para detenerse en el término *malinconia*, aplicable al héroe manchego según la doctrina fisiológica de los clásicos, que pasa íntegramente a la cultura del Renacimiento.

En aquella época, la *melancollia* era todavía el nombre genérico para cualquier forma de locura, pero conservaba al mismo tiempo una vertiente heroica muy admirada, que derivaba de la *manía* divina de Platón y de los héroes de la tragedia de Eurípides: Hércules, Ajax, Belerofonte, que realizaban actos sublimes por el *furor* que les transmitían directamente los dioses. El humor melancólico promovía una exaltación espiritual que tenía aspectos creadores y artísticos.

Este humor se distingue de los otros tres (bilioso, sanguíneo y flemático) por estar en relación con el *ethos*, es decir, el modo de comportarse en cuanto a la moral. El concepto de melancolía se sitúa por sus orígenes entre la esfera ética y la patológica: si por una parte es una enfermedad como otra cualquiera, por otro lado es una enfermedad heroica, responsable de manifestaciones sublimes.

En el héroe manchego se conjugaban tres tipos de personas: los ingeniosos, los furiosos y los excitados o ejercitados.

Para completar el cuadro de la *malenconia* o locura de la época, deben considerarse dos textos del siglo XVII: el extenso tratado de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621) y el libro de Thomas Willis, *De anima brutorum* (1682); y no solamente el *Examen de Ingenios*, del Dr. Huarte de San Juan, publicado en la segunda mitad del XVI.

El destino de todo héroe quizá sea el de Don Quijote, que no acepta la reducción de su imagen ideal y se deja morir cuando ya no le sostiene el furor de su ingenio.

- 3.107. Martín, Francisco J.: «Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género», *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 77-87.

Si Cervantes es el creador de la novela moderna, es también uno de los escritores con los que el prólogo alcanza sus más altas cimas en la historia de nuestra literatura. De acuerdo con Alberto Porqueras en su libro *El prólogo como género literario* (1957), se da una síntesis histórica de la evolución del prólogo desde su aparición en el teatro griego hasta el Siglo de Oro español.

Cervantes en el prólogo de su primer *Quijote* comprende que una obra como la suya, de cariz original y nuevo, necesita un prefacio que también lo sea. Lo mismo que en su novela vierte toda la gama de ingredientes que la narrativa del siglo XVI ponía a su disposición, también en el prólogo incorpora y pone en juego todos los recursos que utilizaba la prolongada tradición de esta entidad literaria.

Incluso el viejo personaje latino *Prologus* se nos presenta ahora como el inesperado amigo que visita al meditabundo autor.

Los prólogos al *Quijote*, lejos de constituir un par de advertencias o notas de propaganda, se revelan como auténticas novelas en miniatura, introductoras del gran relato. Son prólogos novelescos o anovelados.

Y el de la segunda parte se presenta como una culminación de la capacidad

noveladora de Cervantes en este género. El prólogo de las *Ejemplares* viene a ser como puente o ligazón de los dos prólogos del *Quijote*.

Para recapitular, se añade que Cervantes «en el proceso de introducir adecuadamente su máxima aportación a la novelística universal, su original historia de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, no solamente consolida el medio que utiliza para este propósito, sino que, al conferirle un perfil novelístico, que él intuye apropiado para esta ocasión, consagra el *prólogo novelístico* como el género introductorio por excelencia en el Siglo de Oro de nuestras letras».

3.108. Martín García-Arista, José Luis: «Interpretación simbólica del itinerario de Don Quijote», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas II Congreso Int. Hispanistas del S. de O. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, II, págs. 621-628.

Juego espacio-temporal del *Quijote*, mensaje cifrado barroco practicado a la vez que se critica mediante la ironía que impregna la obra.

3.109. Martín Morán, José Manuel: «La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615», *A. Cerv.*, XXX, 1992, págs. 9-65.

En la evolución narrativa que presenta la 2.ª parte del *Quijote* respecto a la 1.ª, Cide Hamete se transforma en un autor ficticio capaz de incrementar su control sobre la narración y salirse del campo ficticio para pronunciarse sobre hechos acaecidos en la realidad extratextual. Se expone en una revisión crítica de la extensa bibliografía que ha inspirado la figura de Cide Hamete Benengeli.

3.110. Martínez Bonati, Félix: «El *Quijote* y el debate hermenéutico», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, I, págs. 117-129.

Análisis minucioso de la descripción y la narración en el capítulo primero del *Quijote* de 1605, con examen de todos los recursos estilísticos utilizados.

3.111. Moner, Michel: «En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la 1.ª parte del *Quijote*», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, II, págs. 693-707.

Rebate con buenos argumentos las hipótesis de Stagg y Flores acerca de una refundición en el *Quijote* de 1605.

Menciona 21 trabajos que se han ocupado del tema.

3.112. Munguía García, Victorio Eduardo: «El Licenciado Vidriera y Don Quijote», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 157-162.

Revisa el parecido de Vidriera y Don Quijote, dos *locos intelectuales*. Cervantes debió concebir al licenciado antes que a Don Quijote, pero lo abandonó de mo-

mento para volver a él en una de las *Novelas Ejemplares*. Hay un parecido en la *locura*, en la *polionomasia*, el *autobiografismo* y la *revista de la sociedad* española de la época. Por supuesto, el *Quijote* es una obra más literaria que filosófica, mientras que el *Licenciado* resulta más filósofo.

3.113. Paz Gago, José M.: «Texto y paratexto en el *Quijote*», *Estado actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, II, págs. 761-768.

Complicadas e íntimas relaciones que pueden establecerse entre el texto y el *paratexto* (Genette) o umbral de la historia: título, dedicatorias, epígrafes internos...

3.114. Raffel, Burton: «Translating Cervantes, 'Una vez más', *Cervantes, Bulletin of CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 5-30.

Del artículo en inglés se ofrece en el sumario de la revista un resumen en castellano, que nos parece muy comprensivo del contenido del mismo, por lo que lo copiamos a continuación:

«Basándose en las teorías lingüísticas y en algunos análisis específicos de su próximo estudio *The Art of Translating Prose*, Raffel hace una detallada comparación de las traducciones impresas del *Quijote* —por Smollett, Ormsby / Douglas / Jones, Putnam y Cohen— y de su propia traducción (Bantam, 1994). Plantea que, en general, las traducciones anteriores desfiguran el sentido de algunos aspectos claves de la prosa de Cervantes y, por tanto, falsifican la esencia de la obra, considerada por el nuevo traductor como la mejor novela del mundo».

3.115. Real Romero, César: «Melisendra era Melisendra (La ficción en Cervantes)», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, II, págs. 803-809.

Más que contra los libros de caballerías, Cervantes plantea la intención explícita de ir contra una lectura pragmática y realista de la obra literaria. «El juego de los narradores, las imprecisiones y contradicciones del narrador omnisciente, esas *metalepsis* o transgresiones narrativas en las que el personaje habla del autor, en que los personajes ficticios reconocen a nuestros héroes como los personajes reales de una historia de ficción, etc., no hacen sino ponernos de manifiesto la ficcionalidad del texto».

3.116. Redondo, Augustin: «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*», *Edad de Oro*, IX, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, págs. 251-269.

Se emplea la palabra *erotismo* para designar la inclinación a la *sensualidad* y al *amor físico* inseparables del *proceso* que a ello conduce. Aparece con frecuencia en los libros de caballerías. Es normal que el erotismo esté presente en el *Quijote*, directa e indirectamente, por ser la obra una *parodia* de los libros de caballerías.

La *parodia* implica una imitación, aunque degradada y hasta antifrástica, cuya modalidad preferida es la ironía. La tradición carnavalesca, con sus juegos y sus

parodias, con su erotismo burlesco, también desempeña un papel importante en el texto cervantino.

Las dos caras o aspectos del erotismo —el primero, burlesco y dominante, el segundo natural y agradable, pero ocasional— se analizan en el presente ensayo, con gran acopio de vocabulario disémico unido al erotismo. Así, la llegada de don Quijote a la primera venta y su encuentro con las «destraídas» mozas de partido, que él califica de *damas y doncellas* (I, 2 y 3).

«No obstante, en la primera venta no llega a cuajar una escena verdaderamente erótica, a pesar de que el trozo encierra situaciones en que está en ciernes, así como alusiones eróticas. Es que la parodia y el tono constantemente burlesco invierten todas las perspectivas. Pero el autor da un paso más adelante cuando el Manchego y su escudero llegan a la segunda venta». Pero antes, Rocinante se muestra *rijoso* y su comportamiento con las hacas galicianas «implica un erotismo que bien se le podría comunicar a su amo» (I, 15). En efecto, esta aventura precede *inmediatamente* a la que ha de ocurrir en la segunda venta, la de Maritornes (I, 16), calificada de «asquerosa escena erótica».

Más allá, Cervantes llama *senidoncellas* a Maritornes y la hija del ventero (I, 43), que urden una cruel aventura al caballero.

La Dulcinea de don Quijote enfrentada a la de Sancho Panza da lugar al cuentecillo erótico del primero (I, 25), donde el erotismo se diluye para dar paso a la «etérea construcción imaginativa» del hidalgo.

Pero frente al erotismo burlesco, unido a la parodia caballeresca, aparece un momento de intensa y auténtica fruición sensual, que corresponde a la aparición de Dorotea (I, 28).

3.117. Rey Hazas, Antonio y Florencio Sevilla Arroyo: «Contexto y punto de vista en el *Abencerraje*», *ARCADIA*... Est. ofrecidos a F. López Estrada, *Dicenda*, Univ. Comp. de Madrid, 1987, págs. 419-428.

Para ilustración de una de las transfiguraciones de Don Quijote, de regreso en su primera salida (I, 5).

3.118. Rodríguez, Alfred y Deanna Cornejo-Patterson: «Apuntes sobre Don Quijote como narrador», *A. Cerv.*, XXX, 1992, págs. 191-197.

Junto a los elementos narrativos de carácter caballeresco —Alifanfarón (I, 18), Caballero del Sol (I, 21) y Caballero del Lago (I, 50)— hay que considerar el «cuentecillo tradicional» de atrevido fondo erótico (I, 25), en barroca variedad cualitativa.

3.119. Rodríguez, Alfredo: «El arte de la conversación en el *Quijote*», *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 89-107.

Cervantes añade a las formas del diálogo de la literatura renacentista, con sus resonancias del simposio platónico, un elemento nuevo que Alfredo Rodríguez llama *subdiálogo*, definido como un nivel interior de la conversación que incluye pensamientos y reflexiones de los interlocutores; «afloran suavemente en el diálogo, bien sea por modo de breves comentarios que descubren una intención velada, o de ciertas incitaciones del pensamiento que cristalizan más delicadamente

en una frase». El nivel subdialógico es la contribución más sobresaliente de Cervantes al arte de la conversación. Con el subdiálogo se ensanchan las dimensiones de la conversación, porque, junto al boato, las buenas costumbres, el lenguaje refinado, los elegantes gestos y la discreta interacción de los partícipes, aparecen también sus elucubraciones. Para Cervantes, el arte de la conversación no es solamente una vistosa ceremonia o un delicado coloquio, sino la expresión de una intimidad vibrante y compleja. En el diálogo cervantino las declaraciones de un personaje son tan importantes como sus pensamientos. La combinación de estos dos niveles es un logro artístico de gran alcance.

3.120. Romero López, Dolores: «Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, edics. de la Universidad, 1993, II, págs. 879-885.

De tendencia melancólica que, según la tradición de Galeno expuesta por Huarte de San Juan, era pilar fundamental para las realizaciones imaginativas, era la fuente del ingenio, de la poesía y de las visiones religiosas. «Don Quijote muere cuerdo porque cumple las recomendaciones que daban los tratadistas para sanar de melancolía, a saber, culto a Dios, dormir bien, cultivar la amistad y evitar el estudio».

3.121. Romero Muñoz, Carlos: «Tres notas al Quijote», *Don Chisciotte a Padova*, ed. Donatella Pini Moro. Padova, 1992, págs. 123-147.

1. *Los «ginosofistas de la Etiopía»*. Citados por el Caballero junto a los magos de Persia y los bracmanes de la India (DQ, I, 47), han dado lugar a explicaciones muy distintas por comentaristas y anotadores. ¿Por qué los sitúa en Etiopía y no en la India, como sus congéneres y sinónimos los *brahmanes*?

2. *La «anchísima presencia» de Montesinos*. En la seria presentación del viejo Montesinos (DQ, II, 23), si se excluye lo del rosario, la *anchísima* presencia (de *amplissima*), puede equivaler aquí a «noble, venerable, majestuosa», en perfecto acuerdo con lo que se cuenta del personaje romanceril. Puede ser cultismo latino popularizado o italianismo como fórmula de tratamiento.

3. *Gobernar como un «sagitario»*. Sancho cuenta al morisco Ricote que ha gobernado la ínsula Barataria a su placer, «como un *sagitario*» (DQ, II, 54). Se trata de un cultismo mitológico, no de un término de germanía, como explicaba Clemencín. Sancho no ha dicho un *disparate*, ni una *cómica hipérbole*, mal aprendida de su amo, sino una comparación muy atinada.

Para la elaboración de estas notas, Romero ha tenido en cuenta nada menos que 66 ediciones del *Quijote*, muy bien escogidas, registradas y numeradas, al final de su trabajo. Algo más de la mitad son traducciones en distintas lenguas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués, catalán, ecerlandés, ruso, rumano) y el resto en la lengua de Cervantes, desde las ediciones de Pellicer y Clemencín hasta las de Murillo, Gaos, Basanta y Ferreras.

3.122. Romiti, Elena: *Literatura Comparada —Don Quijote de la Mancha— Comentarios Reales de los Incas*. Montevideo (Uruguay), Ediciones Trilce, 1990, 92 págs.

. Después de una introducción acerca de la literatura comparada (definiciones, métodos, materias y criterios que la caracterizan) este opúsculo se centra en la

comparación del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) con los *Comentarios Reales de los Incas* (1606-1617) del inca Garcilaso. Cervantes fue bautizado el 7 de octubre de 1547 en Alcalá de Henares, fue soldado y escritor, y parece haber sido cristiano nuevo. Garcilaso de la Vega el Inca nació el 12 de abril de 1539 en la ciudad de Cuzco (Perú), fue soldado y escritor y «también cabría llamársele cristiano nuevo en cuanto fue descendiente directo de una princesa inca y un capitán español. Los dos escritores mueren en España el 22 de abril de 1616».

Don Quijote de la Mancha y los *Comentarios Reales* «poseen una estructura con forma de comparación oscilante. En la obra cervantina el mundo pasado, feudal y caballeresco, de fe y gloria unívoca, se equipara con el presente desintegrado, de la injusticia y el desengaño. En la obra del inca Garcilaso, la distancia entre los términos comparados es mayor, difícil, tal vez casi imposible de sobrenadar; se trata de dos culturas diferentes, desarrolladas en continentes lejanos, con lenguas y tradiciones diversas». En cuanto a la temática, el mito de la Edad de Oro se refleja en las dos obras: don Quijote pronuncia su famoso discurso sobre el tema ante los cabreros (I, 11). En las Crónicas de Indias convergen el mito de la edad dorada, la utopía social y el Nuevo Mundo, mientras que en los *Comentarios Reales* la Edad de Oro no es una anécdota más, sino la «base sobre la que se desarrolla la historia de la civilización inca».

De acuerdo con razones históricas y formales, resulta natural encontrar numerosos relatos intercalados en el *Quijote* y en los *Comentarios*. Los siete intercalados en la 1.ª parte del *Quijote* presentan el amor como tema central: ejemplo ineludible es la novela del *Curioso Impertinente*. De las abundantes historias intercaladas en los *Comentarios Reales*, se comenta particularmente el «cuento de la carta que delató a los indios», encuadrado en el capítulo que habla «De la hortaliza y yerbas y de la grandeza dellas».

En conclusión, «*Don Quijote* y los *Comentarios* condenan la concepción universalista que regía, anacrónicamente, el mundo del cual partieron. La proyección imaginaria que ambos textos despliegan no pierde en ningún momento contacto con este mundo que cuestionan por dogmático y unívoco, y al cual no le reconocen ni el carácter de absoluto, ni el carácter de real».

La discusión en torno al nombre de un objeto, sea bacía o yelmo, valle de la «Yerbabuena» o *Rucma*, es el trasunto de un combate cultural mayor, anclado en el problema filosófico por excelencia, la disputa de los universales, de que son simples variantes todas las cuestiones filosóficas fundamentales: las de empirismo e idealismo, de relativismo y absolutismo, de individualismo y universalismo, de historicismo y ahistoricismo...

3.123. Rossi, Rosa: «Il Chisciotte 'disvelato': intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura», *Don Chisciotte a Padova*, ed. Donatella Pini Moro, Padova, 1992, págs. 39-47.

Esta comunicación se enlaza como un momento del camino con la reflexión de la misma autora acerca del «Triple movimiento de la mente de Miguel de Cervantes» (*Mientras tanto*, n.º 34, Barcelona), continuada en su contribución a los *Studi in onore di Lore Terracini* (Roma, Bulzoni, 1990) con el título de *I problematici 'oficiali'* del prólogo della Primera Parte del *Quijote*.

Pone de relieve la nueva estimación de la obra cervantina a la luz de conceptos de la lingüística y semiótica, tales como *intertextualidad*, *decodificación* y la praxis literaria dividida en *dialogismo* y *escritura*. La apreciación de la *polifonía* y el *dialogismo*, que veía Bajtin en el *Quijote*, ha removido los prejuicios de los que

estimaban las opiniones de algunos personajes como expresivas del pensamiento del propio autor.

3.124. Ruta, M.^a Caterina: «Modulazioni del realismo cervantino», *Don Chisciotte a Padova*, ed. Donatella Pini Moro. Padova, 1992, págs. 65-79.

Aunque es notable la convergencia de críticos en torno al realismo de Cervantes, no abundan las reflexiones de orden teórico en cuanto a sus características. En la época de Cervantes se denominaba *verosimilitud*, pero la idea del *realismo* de la novela francesa o rusa del siglo XIX, como categoría estética aplicable a cualquier época, debe analizarse cuidadosamente en lo que se refiere al estilo cervantino. Aquí el arte realista no es un modo objetivo de reproducir la realidad, sino más bien el resultado de una relación entre el sujeto y el objeto que se resuelve en un modo subjetivo de ver lo real, una de sus posibles interpretaciones. No sólo frente a los libros de caballerías, sino contra cualquier otro género narrativo de la época, intenta proponer una aproximación a la realidad creando un *arte nuevo de hacer novelas*, claramente contrapuesto a los tradicionales. En esta dirección se manifiestan Canavaggio, Riley, Genette, Ruffinatto, Jakobson y Todorov.

Es patente la diferencia con la escuela del naturalismo francés (Flaubert, Maupassant, Zola) discutida por Roland Barthes.

En ocasiones, Cervantes describe con gran abundancia de particularidades; en otras, en cambio, es muy parco y omite incluso las referencias que parecían indispensables. De tal modo, da vida a una forma nueva de realismo que no resulta menos eficaz que los precedentes. En el universo del *Quijote*, por ejemplo, los espacios y lugares son muchos y diversos, es difícil catalogarlos: los interiores se articulan en una vasta serie de ejemplares que comprende habitáculos de toda clase de nivel social. Entre estos lugares, se examina la función especial de la venta de Palomeque, escenario de variados sucesos.

Las descripciones suelen ser muy parcas en lo que se refiere al paisaje natural, como ha estudiado últimamente Garau Amengual (*Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, 1991, págs. 559-565).

El mar, el cautiverio argelino, las noticias del Nuevo Mundo, son otros tantos aspectos de la realidad contemporánea dignos de atención adecuada.

3.125. Sánchez, Alberto: «Fábula quijotil del asno perdido (DQ, I, 23 y 30; II, 3, 4 y 27)», *Don Chisciotte a Padova*, a cura di Donatella Pini Moro. Padova, Ed. Programma, 1992, págs. 13-29.

Con argumentos lingüísticos y de orden estilístico se pone muy en duda que el pasaje del robo del rucio (I, 23) y el de la posterior recuperación (I, 30), incorporados a la 2.^a ed. de Juan de la Cuesta en 1605, sean de la pluma de Cervantes. En caso de admitirlo, sería muy difícil explicar las aclaraciones y rectificaciones propuestas por el mismo Cervantes en la 2.^a parte de su obra (II, 3, 4 y 27) donde se reelabora una cómica visión del suceso, más de acuerdo con el tono habitual de la novela.

3.126. Sánchez, Alberto: «El prólogo del *Quijote* de 1615», *Homenaje A. Zamora Vicente*, III-2, ed. Castalia, 1992, págs. 325-339.

Han sido muy estudiados los prólogos de Cervantes a su *Don Quijote*, pero el de 1615 mucho menos que el de 1605, quizá por no cumplir su misión esencial de presentar la obra a que acompaña.

En efecto, se refiere casi en su totalidad a una emotiva confidencia y pliego de descargos presentado por Cervantes en respuesta al insultante prólogo del encubierto Avellaneda al frente del *Quijote apócrifo*.

A la triple andanada inicial de Avellaneda motejando a Cervantes de viejo, manco y envidioso, la réplica es contenida y contundente, puesto que no estaba en su mano haber detenido el tiempo, ni su manquedad había nacido en una taberna, sino en la gloriosa ocasión (Lepanto) de que siempre se había mostrado orgulloso, a pesar de su mutilación.

En cuanto a su posible envidia hacia el insigne sacerdote, y *más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio* [Lope de Vega], sorprende la triple admiración: «del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa». ¿Fina ironía? ¿perversa maestría? ¿verdadero e insólito encomio?

Entre el agravio y la aflicción, subraya Cervantes el encubrimiento de su agresor literario y en la frase «*Si por ventura llegares a conocerle*, dile de mi parte que no me tengo por agraviado», reitera la gran dificultad de identificar al falso Avellaneda, que ya había señalado por dos veces en el capítulo final de la obra (DQ, II, 74). La insinuación ha resultado profética, puesto que el enigma llega hasta nuestros días sin solución definitiva, a pesar de una larga serie de atribuciones baldías. Siguen como aleccionamiento dos cuentos de locos y de perros, el segundo no del todo congruente.

Viene finalmente, la invocación de los dos mecenas que ayudaron a Cervantes en sus últimos años: D. Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y virrey de Nápoles a la sazón, y D. Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo e Inquisidor General. para terminar con el ofrecimiento de un Don Quijote dilatado y un *Persiles*, que estaba terminando de escribir.

3,127. Sánchez, Alberto: «Dos notas para el *Quijote*», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 177-182.

La primera, *De doncella a dueña* (DQ, I, 28) sobre la pérdida de la doncellez de Dorotea, sugiere que es un pasaje posiblemente inspirado en otro de los comienzos del *Amadís de Gaula*.

La 2.ª nota, *El cuerpo muerto que llevaban a Segovia* (II, 3 y 4) se fija en la doble mención y recuerdo de la aventura del cuerpo muerto (I, 19), pero insistiendo en la circunstancia geográfica que aproxima la aventura nocturna del primer *Quijote* al traslado histórico de los restos mortales de San Juan de la Cruz en 1593.

3.128. Sánchez, Hernán: «El episodio de los batanes: Perspectivismo, humor y juego textual», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, II, págs. 923-930.

En la temerosa vela de la noche de los batanes (DQ, I, 20) se condensan potenciales significados simbólicos: conflictos entre esencia y apariencia, entre el materialismo triunfante (defecación de Sancho) y el ideal imaginario y volandero bajo las estrellas, etc. Todo ello sin explicación explícita ni ejemplarizante.

Se analiza la «singularidad del episodio», la «narración y el diálogo» o «relación entre dos voces», «comedia y novela» del episodio, el cuento de Sancho y la deposición (quizá miedosa)... «Más cerca del realismo grotesco medieval y renacentista (sin caer en el exceso de Rabelais) que del regusto barroco ante la podredumbre y lo escatológico, conformándose dentro de un complejo perspectivismo

que ilumina diferentes regiones imaginarias; y hasta la realidad en su expresión más grosera se dignifica entrando en un orden superior de relaciones humanas».

3.129. Schottländer, Christen: «El Quijote y sus traductores daneses», *Homenaje A. Zamora Vicente*, III-2, ed. Castalia 1992, págs. 365-373.

Dos son las traducciones danesas completas del *Quijote*: la primera, realizada por Charlotta Dorothea Biehl apareció a finales del siglo XVIII (Copenhague, 1.^a parte 1776, 2.^a parte 1777, ed. Gyldendal). Lleva al frente la vida de Cervantes y el estudio crítico que hizo D. Gregorio Mayans y Siscar.

La segunda traducción es la de Federico Schaldemose (1783-1853), impresa entre los años 1829 y 1831. Son las dos más importantes que se han hecho en Dinamarca. La de Schaldemose también incluye la vida de Cervantes, esta vez escrita por Fernández de Navarrete.

Fuera de esto, solamente se citan adaptaciones, arreglos y selecciones, infantiles o de episodios cualificados. La traducción más difundida es la de Biehl, aunque ha sufrido revisiones en los últimos tiempos.

Se añaden datos de interés acerca de la personalidad de estos traductores y se compara el lenguaje y la fidelidad de sus versiones a través del análisis comparado de la traducción danesa del párrafo inicial de la obra: «En un lugar de la Mancha...»

3.130. Torres Nebrera, Gregorio: «Don Quijote en el teatro español del siglo XX», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 93-140.

Son muchas las adaptaciones del mito quijotesco al teatro universal, ora basadas en episodios o personajes concretos, ora como adaptación global de la novela.

Felipe Pérez Capo ofreció en 1947 su documentado estudio sobre *El Quijote en el teatro. Repertorio de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, de que hablamos en nuestra «Bibliografía española en el IV Centenario del Nacimiento de Cervantes», publicada en el *Homenaje a Cervantes* preparado por F. Sánchez Castañer (Valencia, Mediterráneo, 1950, II, págs. 447-494) y registrada en la presente Bibliografía con el n.º 444.

Torres Nebrera añade títulos al *Repertorio*, concentrándose principalmente en el siglo actual y discrepa de alguna de las opiniones de Pérez Capo; por ejemplo, su descalificación de la primera adaptación escénica del siglo XX, *Las bodas de Camacho* (Dic. 1902) de Fernández Shaw, con música de Ruperto Chapí; tema que ha tenido otras resonancias en el teatro español y en el europeo. En 1905, centenario III de la publicación del *Quijote*, los hermanos Quintero adaptan fielmente el cap. 22 de la 1.^a parte en *Los galeotes*, uno de los cuales reaparece como Maese Pedro en la 2.^a parte, en el «pasaje más teatral de toda la novela» (II, 26). Dentro de un gran respeto al texto cervantino, se notan ciertos cambios.

Especial atención adquiere el *Sancho Panza en la insula* de Alejandro Casona, compuesto para el «teatro del pueblo», en el ámbito de las Misiones Pedagógicas (1934). Lo adaptado procede de cinco capítulos del *Quijote* (II, 45, 47, 49, 51 y 53). También se habla del *Don Quijote* de Castroviejo (1947), impregnado de las tremendas reflexiones sugeridas por la II Guerra Mundial, y de la adaptación del episodio de Clavileño en *Mito* (1967), de Buero Vallejo. Finalmente, se detiene sobre dos intentos de transposición global: el de Mauricio Scaparro y Azcona, *Don Quijote —fragmentos de un discurso teatral—* (1992), reseñado por Muñoz Carabantes

en el número anterior de estos *Anales* (XXX, 1992, págs. 215-216) y el de Alfonso Sastre sobre *El viaje infinito de Sancho Panza*, que termina con un fragmento del poema «Dimisión de Sancho» de Jorge Guillén en su libro *Clamor*.

3.131. Urbina, Eduardo: «Sobre José Manuel Morán, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual* (Torino, 1990)», *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 129-30.

Cuidadosa reseña del libro registrado en esta Bibliografía con el n.º 2.964. Cfr. con el anterior 2.963.

3.132. Zimic, Stanislav: «Sobre los amores de Leandra y Vicente de la Roca (DQ, I, 50-52)», *A. Cerv.*, XXX, 1992, págs. 67-76.

Márquez Villanueva señala como fuente literaria *Leandra*, poema italiano de Pietro Durante da Gualdo (Venezia, 1508), pero Zimic razona en este estudio que le parece mucho más probable la *novela 47, III parte* de Bandello, autor que ha influido en otras obras narrativas y teatrales de Cervantes (*Novelas Ejemplares*, *Persiles*, *El viejo celoso*).

V. LA GALATEA

3.133. Aguilar Piñal, Francisco: «La continuación de *La Galatea* por Trigueros». *Arcadia... Estudios... a F. López Estrada*, en *Dicenda*, 6, Univ. Complutense de Madrid, 1987, págs. 333-341.

La Galatea incompleta era un estímulo para un escritor que quisiera dar remate a sus amorosas aventuras, ya que el propio Cervantes no pudo hacerlo. Un novelista francés, Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) lo hizo en francés, brevemente compendiada la novela, con nuevo estilo y nuevos personajes, que impiden considerarla como una mera traducción: *Galatée, roman pastoral. Imité de Cervantes par M. de Florian* (París, Didot l'ainé, 1783, 198 págs.).

Entre las relaciones epistolares de Florian con escritores españoles figura la que mantenía con el beneficiado de Carmona y académico sevillano Cándido María Trigueros, cuyas *Poesías filosóficas* (Sevilla, 1774-75) elogia desmesuradamente. Dos años después, Trigueros fija su residencia en Madrid como bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro. En 1784 llegó a sus manos *La Galatea* compendiada por Florian. Pensó refundirla y ampliarla, como lo hizo con el título de *Los enamorados o Galatea y sus bodas. Historia pastoral de Miguel de Cervantes Saavedra, abreviada después y continuada y últimamente concluida por don Cándido María Trigueros*. Madrid, Imp. Real, 1798 (cuatro partes en dos vols. en 8.º). Tiene en cuenta la novela original cervantina y el compendio francés de Florian, tomando de cada uno lo que le parece conveniente y añadiendo de su propia pluma más de la mitad del texto, que aparece dividido en doce libros, frente a los seis de Cervantes y los cuatro de la versión francesa.

Aguilar Piñal estudia atentamente los tres textos, en sus armonías y discrepancias, para establecer sus propias conclusiones. «En consecuencia, Trigueros ha trans-

formado una novela pastoril en una novela casi burguesa. Ha pasado del idealismo platónico del siglo XVI al realismo crematístico del XVIII, manteniendo el mismo argumento y similar estructura narrativa, pero convirtiendo a los idealizados pastores de Cervantes en ricos aldeanos, que sufren de amor como los de antaño, pero que ven mediatizadas sus cuitas amorosas por las discrepancias sociales de clase y riqueza. Más que el triunfo del amor lo que aquí se celebra es, sobre todo, el poder del dinero» (pág. 340).

3.134. Eisenberg, Daniel: *Las Semanas del Jardín, de Miguel de Cervantes. Estudio, edición y facsímil del manuscrito*. Salamanca, Ediciones de la Diputación, 1988 (apareció en 1989), 194 págs.

Estudio muy completo (págs. 13-142) del olvidado manuscrito del *diálogo pastoril de Selanio y Cilenia*, en edición crítica de Daniel Eisenberg, que lo considera como parte de *Las Semanas del Jardín*, anunciadas por Cervantes en los últimos años de su vida. Por su tema y la atribución de algún otro cervantista a la 2.ª parte desconocida de *La Galatea*, lo incluimos en este apartado. Muy encomiable la diligencia con que Eisenberg nos informa sobre todo lo que se ha publicado en torno a este *diálogo*, no ha conseguido todavía llevar a los cervantistas la convicción de su atribución a Cervantes. Véanse, los reparos de Carlos Romero Muñoz en su recensión al presente libro de Eisenberg en *Il Confronto letterario*, Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere Moderne dell'Università di Pavia, VII, maggio 1990, págs. 219-223.

En cambio, Antonio Cruz Casado admite, en general, los argumentos de Eisenberg y considera como una *recuperación* del canon cervantino el repetido *Diálogo*, como se registra en el siguiente número de esta Bibl.

3.135. Cruz Casado, Antonio: «Una recuperación: *Las Semanas del jardín*, de Miguel de Cervantes», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 163-173.

Al frente de las *N. Ejemplares* (1613), de las *Ocho comedias y entremeses* (1615) y del *Persiles* (1617), Cervantes anuncia *Las Semanas del Jardín*, obra que se tiene por extraviada o no concluida, como el *Bernardo* o la 2.ª parte de *La Galatea*. El laborioso cervantista Daniel Eisenberg presenta ahora una edición modélica del diálogo de *Selanio y Cilenia*, considerado como un fragmento de las repetidamente anunciadas *Semanas del jardín*, con facsímil del manuscrito que se guarda en la Biblioteca Colombina y un extenso estudio sobre la crítica suscitada por este breve texto pastoril con sentido completo en alabanza de la vida del campo. Puede considerarse el estudio presente como una amplia y positiva recensión de la obra editada por Eisenberg con el mayor esmero.

VI. NOVELAS EJEMPLARES

3.136. *Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing*. Michael Nerlich and Nicholas Spadaccini, Editors. Minneapolis, The Prisma Institute, 1989, 363 págs. Col. *Hispanic Issues*, vol. 6.

Comprende diez sazonados ensayos en torno a los temas filosóficos y la teoría literaria en ocho de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes: *La Gitanilla*, *Rinconete y*

Cortadillo, La fuerza de la sangre (2), *El celoso extremeño*, *Las dos doncellas*, *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, *La española inglesa*.

Son sus autores: A. J. Cascardi, Dina de Rentiis, S. Dümchen, A. K. Forcione, E. H. Friedman, M. Nerlich, F. J. Sánchez, C. Schmauser, N. Spadaccini y Jenaro Talens, los dos últimos en colaboración, acerca de *Cervantes and the Dialogic World*. Un primer trabajo de gran interés es el de Michael Nerlich sobre *Juan Andrés to Alban Forcione. On the Critical Reception of the Novelas Ejemplares*, que resume hábilmente la historia de la crítica suscitada por la famosa colección cervantina.

Se han ocupado de este importante volumen Frederick A. de Armas mediante atenta recensión en inglés (la lengua en que aparecen todas las colaboraciones), publicada en *Cervantes, Bulletin of CSA*, XIII, Spring 1993, págs. 127-129. Termina con una observación aguda e ingeniosa: la obra editada por Nerlich y Spadaccini, «*Through the exploration of the adventure of writing, this collection becomes an adventure in reading*» (A través de la exploración de la *aventura de escribir*, esta colección deviene una aventura de leer).

También contamos con una excelente reseña en castellano, aparecida en *Crítica* (Toulouse), 54, 1992, págs. 153-155.

3.137. Álvarez Martínez, José Luis: «Berganza y la moza ventanera», *Cervantes, Bull. of CSA*, XII, Fall 1992, págs. 63-77.

Interpretación de un texto de los comienzos del *Coloquio de los perros*, cuando Berganza al servicio del jifero, llevaba por la mañana carne a la amante de su amo; desde una ventana le llama una moza «hermosa en extremo», le quita lo que llevaba en la cesta y deja allí un chapín. El perro dice: «la carne se ha ido a la carne». La moza le despide con el aviso de decir a su amo «que no se fte de los animales, y que del lobo un pelo y ése de la espuerta».

La interpretación del pasaje parte del supuesto de que en estos momentos Berganza inicia un comportamiento humano y deja de conducirse como un perro. El refrán de la «moza ventanera / puta y parlera» explica la actitud de la mujer que llamó a Berganza desde su ventana. *Lobo* en germanía es sinónimo de ladrón, mientras que *la carne llama a la carne* juega con la polisemia de carne-alimento y carne-lujuria. Se unen así los dos pecados, robo y lujuria.

En cuanto al *chapín* tiene una fuerte carga erótica en la literatura del Siglo de Oro, como lo prueban significativos ejemplos de Lope de Vega y de otros autores.

Otros aspectos del mensaje textual serían: «Berganza, por un momento, se ha autoelevado al grado humano y ha salido trasquilado. Se ha metido en camisa de once varas y ha estado a punto de perder la vida. El error de comportarse como un hombre normal ha sido causa de la burla de la moza y de la agresión de Nicolás. De ahora en adelante Berganza será un perro avisado. Esto puede explicar el cuidado con que Berganza va a actuar, cuando más adelante sea el *perro sabio* o las preocupaciones que tendrán ambos interlocutores la gozosa noche de su diálogo».

3.138. Colomer, José Luis: «La *Cinganetta* de Barezzo Barezzi, o Cervantes al servicio de la miscelánea picaresca», *El relato intercalado*, ed. Claudio Guillén. Madrid, Fundación Juan March - Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, págs. 99-107.

Describe la primera traducción al italiano de *La Gitanilla* de Cervantes, contenida en relato intercalado de una peculiar versión del *Lazarillo de Tormes: II*

Picariglio Castigliano de Barezzo Barezzi (1622). El autor de esta inserción en el tratado tercero del *Lazarillo* no es un traductor ocasional: se trata de Barezzi, editor en Venecia durante la primera mitad del siglo XVII; publicó en italiano un considerable número de obras literarias, históricas y teológicas, a partir de originales españoles y franceses, o como fruto de su propio ingenio. Es el principal difusor en Italia de la novela picaresca española, en una etapa intermedia entre la versión todavía fiel y la invención de pícaros europeos. Es notable el proceso de dilatación a que somete el primitivo *Lazarillo*. Si de un lado se reconocen los rasgos distintivos del género autobiográfico picaresco, por otro se aumenta el texto español con materiales heterogéneos que le son extraños.

«De todas las digresiones que con frecuencia interrumpen la línea narrativa principal, la más extensa, con mucho, es precisamente la *Cinganetta*, o la primera heroína de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes en italiano. A diferencia de las otras interpolaciones debidas a la libertad del traductor, no se trata de una reflexión moral del relato, es decir, de una novela intercalada como las que abundan en la prosa narrativa de los siglos XVI y XVII... La multiplicidad de ficciones cultivada por Cervantes no es distinta de la que practica, también por entonces, la novela picaresca, según el propósito explícito de entretener, aliviar en situaciones diversas, o simplemente por el gusto de provocar el contraste mediante la inserción de historias secundarias.»

Respecto a la versión italiana del texto de Cervantes, el cotejo del original y la versión de Barezzi lo hizo Edmond Cross en *Les Langues Neo-Latines*, 1965-66, 175, págs. 35-38. Ahora se puntualiza que se suprime uno de los poemas del texto cervantino, se añade un pasaje sobre los orígenes de los gitanos y se incurre en algunos errores por insuficiente dominio del español. Por lo demás, se llama la atención sobre el hecho de que Barezzi incluya los poemas cervantinos en la lengua del original. Dato importante, no sólo por lo que significa en cuanto a la difusión del castellano en la Italia del siglo XVII, sino en descargo de la posible sospecha de falta de honestidad en el traductor, ya que no cita el autor de la *Cinganetta*. Por otra parte, el mismo Barezzi será editor, cuatro años después, de la traducción de todas las *Novelas ejemplares* por Novillieri Clavelli.

«El gusto por la variedad de elementos que componen la novela en el siglo XVII aproxima la picaresca a la *contaminatio* renacentista, a la práctica de la mezcla y la literatura enciclopédica. Lo cual hace pensar que el género picaresco fue recibido en su época como una de las misceláneas entonces abundantes, en las que todo o casi todo vale, una *Gitanilla* de Cervantes, sin ir más lejos.»

3.139. Escalera Cordero, Matías: «*La fuerza de la sangre, Beyond a Reasonable Doubt: la cuestión del doble final*». *Verba Hispanica*, II, Ljubljana 1992, págs. 71-76.

En 1990 la profesora Ellen Lokos, de la Universidad de Harvard (USA), proponía leer el texto cervantino de la novela ejemplar citada a partir de un supuesto *doble final*: «el final objetivo de *La fuerza de la sangre* lo constituiría la feliz y prolífica descendencia anunciada, en tanto que la *clausura* o *verdadero final* del relato, en contra de ese final juzgado postizo e impuesto por condiciones ajenas al mismo, lo constituiría el silencio de sepultura que sigue a la inesperada resolución del conflicto planteado

*Llegóse, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga.
Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio».*

Verdadero final que, según Ellen Lokos, «multiplica la naturaleza ejempla-

rizadora de lo narrado: el hundimiento irremediable de la condición femenina en el silencio humillante del hogar patriarcal».

Pero Matías Escalera se propone en breve escrito demostrar que no hace falta recurrir a tal solución para establecer la naturaleza *ejemplar* de la novela, ni siquiera su interpretación *subversiva* de la realidad. Con este fin enfrenta audazmente el texto cervantino con otro muy distinto y lejano: el film realizado en 1956 por el director de cine vienés Fritz Lang (1890-1976), titulado *Beyond a Reasonable Doubt*. Se resumen las líneas fundamentales del argumento de cada relato.

La conclusión de nuestro autor es que, por encima de la toma de posesión específica de Cervantes respecto a la condición femenina en su época y la inevitable presión del medio cultural y político que le rodea, «el carácter ambivalente de la conclusión del relato tiene más que ver con ciertos objetivos que definen la Poética cervantina: con la explícita propuesta de un *texto abierto y ejemplar* que no excluye la actividad interpretativa del lector; con el reto de hacer verosímil un *desatino*; o con la aplicación sistemática de estructuras narrativas basadas en la antítesis simétrica, la oscuridad silenciosa del orden establecido».

3.140. Güntert, Georges: «Pasión, inteligencia y realización artística en *La fuerza de la sangre*», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, I, págs. 461-471.

Se encuentra en la novelita mencionada «una dicotomía muy cervantina, la misma que descubrimos en otras obras del autor, desde la *Numancia* al *Quijote*: la que contrapone a la fuerza arrebatadora de las pasiones el examen cuidadoso de la *inteligencia*, al *crecer* espontáneo el *saber* adquirido, al *acto vital* capaz de producir *poesía*, la suprema habilidad y ciencia del *arte*, cualidades que se funden, en este cuento de rara perfección, en unidad superior».

3.141. Hutchinson, Steven: «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 1992, págs. 127-136.

El entendimiento del episodio de brujería en el *Coloquio de los perros* no depende de la resolución del problema de la existencia o no de una *secta* de brujas. En el caso de la brujería cervantina no podemos refugiarnos, como algunos críticos en que lo único interesante en la literatura es la *forma*. La Cañizares reconoce bien lo referente al Sabbat, y su autocensura sobre lo que sucede en el aquelarre presupone un conocimiento del Sabbat por los lectores de la novela. Hay diferencias sustantivas entre su versión y los testimonios de los acusados.

Ante todo, se distingue por Julio Caro Baroja entre la *hechicería* como arte solitario y la *brujería* como culto comunitario.

El relato de la Cañizares en el *Coloquio* deja vislumbrar un mundo principalmente femenino a través de un conjunto de tres mujeres cuyas relaciones entre sí excluyen lo masculino. El que sean tres mujeres es significativo porque el grupo social se constituye a partir de tres personas y un grupo, como dijo Simmel, tiene características diferentes a la relación entre dos personas.

Al referirse al aquelarre emplea los términos *convite* y *jira*; los dos denotan *fiesta*, el primero poniendo énfasis en la invitación y el segundo en el lugar campestre. «Como las otras comunidades en las *Novelas Ejemplares* que manifiestan ciertas características de diferentes mundos —el ajuar de gitanos y las casas de Monipodio

y Carrizales—, la comunidad de brujas está infundida de inestabilidad e incertidumbre. A Cervantes, más que a ningún otro escritor de su tiempo, le fascina la alteridad colectiva a la vez que parece mostrar su inviabilidad».

Un apéndice de este ensayo es el índice bibliográfico de *Obras consultadas* (págs. 135-136) con más de veinte títulos especializados en el tema de la magia y la brujería en sus reflejos literarios.

3.142. Zimic, Stanislav: «*Las dos doncellas*: padres e hijos», *Acta Neophilologica*, XXII, Ljubljana 1989, págs. 23-37.

Empieza por mostrar su disconformidad con los juicios predominantemente negativos de la crítica acerca de esta novela. «Al principio *Las dos doncellas* puede parecer, de hecho, «extraña», frívola, pero una lectura atenta la revela como una obra extraordinaria por la concepción original con que se representan los sucesos, por la sutileza de la caracterización y por las importantes implicaciones de carácter histórico, social y literario que de ella se desprenden».

Frente a los que la encuentran sin verosimilitud, responde Zimic que «la verosimilitud cervantina de todos los elementos textuales... depende de la completa y esencial relevancia poética de éstos respecto al tema conceptual».

Pone de relieve el aspecto dramático-teatral de la novela por su «estructuración en una secuencia de escenas —con transiciones casi imperceptibles, sugestivas de entre actos—, que tienen la función casi exclusiva de presentar la confrontación de ciertos valores, actitudes e intereses, a base de unos significativos problemas sociales y humanos».

En fin, para Zimic se trata de una novela corta de temática cortesana, de las que florecerán más tarde, durante el reinado de Felipe IV. Su atributo más significativo y muy cervantino es que «representa con toda probabilidad, una de las primeras novelas cortas, si no la primera, de este tipo en España y simultáneamente un modelo acabado» para las siguientes. Reconocemos su trascendental ejemplaridad en sus recomendaciones implícitas respecto a lo ético y a lo estético.

Desde el libro de Apráiz, por lo menos, se viene destacando que las relaciones amorosas en *Las dos doncellas* tienen su «esbozo» en el cuadrilátero amoroso de Dorotea y Fernando, Luscinda y Cardenio del *Quijote* (I, 23 y ss.). Sin embargo, es crucial percibir la enorme diferencia en el retrato de los caracteres y en los casos de amor.

3.143. Zimic, Stanislav: «Demonios y mártires en *La fuerza de la sangre* de Cervantes», *Acta Neophilologica*, XXIII, Ljubljana 1990, págs. 7-26.

Pesan sobre *La fuerza de la sangre* muchas opiniones de una crítica severamente condenatoria, que culminan en lamentar su «extraña moraleja» o «ejemplaridad». Zimic la analiza con todo detalle; la relaciona con sus fuentes italianas (Boccaccio y Bandello) y el peculiar uso cervantino de tales antecedentes, para poner en entredicho la señalada estructura paralelística que algunos cervantistas han visto en ella. Resumida en dos palabras, *caída* y *restauración* de la protagonista; merced a una serie de afortunadas coincidencias, vendría al fin la «restauración de la honra» de Leocadia y el feliz desenlace.

Pero Zimic no admite el cambio de conducta en el seductor Rodolfo, que se casa por indicación de sus padres; no para desagraviar a la ofendida (a quien incluso no había reconocido), sino por su desbordada sensualidad irresponsable.

Leocadia, por su parte, parece entregarse a un «rito pagano en aras de una lasciva, insaciable y tirana deidad. Sacrificio consciente y premeditado por parte de la víctima, aunque efectuado, a la vez, con noble ademán espiritual, como última afirmación de integridad personal». Leocadia personifica muchas jóvenes de destino semejante y se revela por sus «sufrimientos, humillaciones y sacrificios, como digna descendiente de la santa mártir de Toledo». Aquí se recuerda la diferente pero muy interesante interpretación de Santa Leocadia y Daciano por Forcione en «Cervantes 'Secularized Miracle': *La fuerza de la sangre*». La obra refleja una ironía amarga, implícita en la total incongruencia moral de los sucesos que llevan a un tópico final feliz. Por lo que Zimic cierra su estudio con una intencionada pregunta retórica: «¿no citaría Cervantes en sus palabras finales, con igual sugerencia irónica, también la declaración '*por permisión del Cielo*', con que algunos de sus personajes atribuyen a Dios la buena ventura, 'la medicina', pero también, resignados, 'la llaga', esas desgracias y sufrimientos que son debidos patentemente sólo a la maldad y a la injusticia humanas?».

3.144. Zimic, Stanislav: «La tragedia de Carrizales, *El celoso extremeño*», *Acta Neophilologica*, XXIV, Ljubljana 1991, págs. 23-48.

Comienza por revisar la extensa bibliografía acerca de *El celoso extremeño*, ponderada como obra maestra y cumbre de la novela corta. Incluye *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, mediante ejemplos persuasivos, entre las fuentes literarias preconizadas, como los cuentos de Bandello. Se estima que las semejanzas con el relato de *Leucipe* son tan numerosas que no pueden considerarse accidentales.

Zimic ve a Carrizales, acentuando la opinión de F. Ayala, como un héroe moderno del fracaso. «No poderse conciliar con el mundo ni con Dios, ni siquiera consigo mismo, por causa de crónicos y nefastos complejos íntimos ¡he ahí el sentido del trágico fin de una vida trágicamente malgastada!» Héroe trágico moderno, por su resistencia íntima a una completa anagnórisis y por su incapacidad consecuente para una verdadera catarsis. Consideradas todas las causas que conducen a tan triste destino, resulta incisivamente obvia la poderosa ejemplaridad moral y filosófica de la novela.

3.145. Zimic, Stanislav: «*La Gitanilla* de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVIII, Santander 1992, págs. 89-142.

Detenido y sustancioso estudio de la primera en la serie de *Novelas Ejemplares* de Cervantes, que siempre ha suscitado gran entusiasmo en los lectores y críticos. Sus adaptaciones teatrales y sus versiones cinematográficas del siglo XX han multiplicado su fama.

Zimic revisa cuidadosamente múltiples estudios que versan sobre esta novela y su atractiva protagonista, de personalidad tan compleja, entre la poesía y la prosa, entre la nobleza y los gitanos. De curiosa semejanza con Belica en la comedia de *Pedro de Urdemalas*.

Entre la idealización máxima de *La Galatea*, o las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, y las realidades vulgares de los pastores del *Coloquio de los perros*, se viene a situar el aire libre de *La Gitanilla*.

«Parece ser una etapa preliminar —en que la intención correctiva es todavía implícita, discreta—, pues representa, sobre todo, un intento, magníficamente realizado, de recreación y actualización del arte literario pastoril».

3.146. Zimic, Stanislav: «*El Licenciado Vidriera*, la tragedia del intelectual íntegro», *La Torre (NE)*, VI, 22, 1992, págs. 237-270.

Estudio opuesto a la generalizada visión de esta novela como pretexto para dar una serie de aforismos, apotegmas, sentencias o chistes, dada la gran popularidad que en aquel tiempo gozaban esta clase de recopilaciones.

Otros críticos (Rosales, Riley, Forcione) han visto a Vidriera como un individuo patético, incapaz de amor o de amistad, cínico, nihilista, henchido de rencor a todo el mundo, al que censura y satiriza incesantemente.

Zimic defiende la unidad de cohesión de la novela; su juicio global queda resumido en unas líneas de la pág. 238: «Nuestra lectura, que también propugna la unidad lógica de todos los elementos, a base del protagonista en relación con el mundo, conduce a una comprensión radicalmente distinta de este personaje, individuo de incorruptible integridad moral e intelectual, de aguda inteligencia y sensibilidad, de altas y dignas aspiraciones personales, de hondas preocupaciones por los males de la sociedad, que quisiera, con noble intención, mejorar, pero frente a cuya incompreensión, ignorancia e hipocresía al fin sucumbe trágicamente. Tal visión del protagonista no es nueva; coincide, en parte, con la de Azorín, pero aspira a sustentarse en una argumentación más pormenorizada, más atenta al texto, menos impresionista».

Vidriera se encuentra con personajes representativos de toda la sociedad, plebeyos y aristócratas, analfabetos e 'intelectuales', hombres y mujeres... Cada encuentro es un duelo entre la inteligencia / sabiduría y la necedad / ignorancia, constituyendo toda la obra un intenso drama novelizado de una inexorable y abismal incompreensión. La sabiduría tradicional, oral y escrita, se introduce en *El Licenciado Vidriera* con un claro planteo de cruciales problemas filosóficos, morales y, a la vez, estéticos, que atañen a la creación y comunicación artísticas; la ejemplaridad moral es consustancial de la literaria, como en todas las obras cervantinas.

3.147. Zimic, Stanislav: «*Rinconete y Cortadillo en busca de la picaresca*», *Acta Neophilologica*, XLV, 1992, págs. 31-71.

Estudio interno de la novela cervantina más relacionada con la enmarañada polémica de Cervantes y el género picaresco. Zimic revisa y valora la extensa bibliografía dedicada a este problema.

Puesto que Rincón y Cortado se hacen pícaros principalmente por aburrimiento de su vida doméstica y por emulación de la picaresca literaria, y no por adversas circunstancias sociales, económicas o por acuciantes conflictos íntimos de identidad personal, se comprende la radical diferencia entre ellos y los a menudo tétricos pícaros como Guzmán de Alfarache. Aunque la imitación del género por Rincón y Cortado se hace en situaciones aparentemente análogas, sus motivaciones son tan radicalmente distintas a las de los personajes literarios emulados, que les hace imposible sentir y simular convincentemente los más íntimos complejos, como el pesimismo y el cinismo de los pícaros auténticos; con lo que resultan inevitablemente cómicos. «Rincón y Cortado quieren vivir la literatura como don Quijote, pero a diferencia del hidalgo que logra identificarse por completo con el espíritu de los caballeros andantes literarios, con propósito y convicción serios, ellos sólo pueden imitar ciertas aventuras picarescas literarias en el sentido más superficial, por considerarlas equivocadamente como un juego muy entretenido; al conocer su esencia, deciden repudiar la vida picaresca».

Por otro lado, la casa de Monipodio, con sus objetos mudos (el tiesto, las ar-

mas, el arca, la imagen, etc.) podría ser una de las más incisivas e ingeniosas representaciones de la decadencia nacional que produjo la literatura satírica de esa época. El concepto convencional de la *honra* y del *honor*, tan en boga entonces, queda satirizado en el «caso» del Repulido y la Cariharta, «ingeniosa parodia de los tópicos conflictos, dilemas y desenlaces de las *comedias del honor*. La maldad y la hipocresía son para Cervantes, en definitiva, productos directos de la ignorancia del «bien». En cuanto a la repetidamente señalada teatralidad de la novelita, Zimic analiza la técnica del *Rinconete*, donde los elementos dramáticos de carácter entremesil se utilizan estrictamente en función de la novela. En resumen, Cervantes noveliza el coloquio humanista erasmiano con aguda y moderna conciencia de la naturaleza permeable de la novela.

VII. PERSILES

3.148. Ares Montes, José: «Una traducción portuguesa del *Persiles*», *A. Cer.*, XXX, 1992, págs. 183-189.

A pesar del éxito del *Persiles* en el Portugal del siglo XVII, como modelo de novela bizantina, no hay traducción portuguesa publicada en ese siglo. Pero existe una traducción duplicada y manuscrita, conservada en la Biblioteca Nacional de Lisboa. La presente nota describe cuidadosamente los dos manuscritos, establece escogidas confrontaciones analíticas entre ellos y se pregunta, finalmente, si se trata de una o dos traducciones, de uno o dos traductores, o quizá de dos estadios de un mismo trabajo, lo que se estima como más posible.

3.149. Cruz Casado, Antonio: «Auristela hechizada: un caso de *maleficio* en el *Persiles*», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 1992, págs. 91-104.

Los últimos capítulos del *Persiles* ofrecen un ritmo precipitado en la narración de los sucesos que ocurren en Roma. No obstante, se destaca el desarrollo más demorado y coherente del hechizo de Auristela preparado por la judía Julia, a petición de Hipólita, que en vano pretende seducir a Periandro.

Se documenta ampliamente la cuestión de los hechizos y aojamientos en la literatura contemporánea y se concluye clarificando el sentido de este episodio en el contexto del *Persiles*: «La conclusión sirve para enaltecer aún más el modelo de virtudes que encarna el enamorado Periandro, que ha vencido numerosos obstáculos para encontrarse con su dama en una situación de cierta quietud y que, a pesar de la fealdad que le ha sobrevenido, la sigue amando con la misma intensidad de siempre». Se trata de una prueba de amor a la que se somete el enamorado, de semejante modo a lo que ocurre en *La española inglesa* con el envenenamiento de Isabela.

3.150. Díez Fernández, José-Ignacio y Luisa-Fernanda Aguirre de Cárcer: «Contexto histórico y tratamiento literario de la 'hechicería' morisca y judía en el *Persiles*», *Cervantes, Bull. of CSA*, XII, Fall 1992, págs. 33-62.

Estudio amplio y bien documentado acerca de la importancia de los temas mágicos en el *Persiles*. Destaca tres episodios de brujas y hechiceros: el de *Rutillo*

en el libro 1.º; y el más extenso de la morisca *Zenotia* (libro 2.º) con cierta simetría respecto al tercer caso, el de la hebrea *Julia* (libro 4.º).

En las tres historias la magia y el amor aparecen vinculados, concretamente la magia y el amor deshonesto. Pero lo importante en los casos de *Zenotia* y *Julia* es la vinculación de la hechicería con las minorías raciales y religiosas de moriscos y judíos. Resulta curioso que la presentación de *Zenotia* conecta con la realidad del problema morisco, decisivo en la España de aquel momento, mientras que en el episodio de *Julia* no hay alusión a la realidad española de entonces.

La evolución de la medicina entre estas minorías marginales, junto a las prácticas hechiceras, se corresponde con reflejos circunstanciales bastante exactos.

También es cierto que Cervantes en este campo recoge dos rasgos de la tipificación literaria de sus figuras: la *hechicería* de los moriscos y la *avaricia* de los judíos. Pero «más allá de la influencia literaria, aparece motivado por un contexto histórico a la hora de perfilar algunos de los personajes negativos del *Persiles*».

Se recuerda finalmente el carácter experimental del *Persiles*, en relación con los límites de la *verosimilitud* y no con los del *realismo*, insistiendo en el carácter de *texto inacabado* que tiene esta novela. Incluso permite suponer «la ausencia de una última mano que retocara y matizara algunas declaraciones».

3.151. Harrison, Stephen: *La composición de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid, Ed. Pliegos, 1993, 216 págs.

Monografía basada en la tesis doctoral del autor, dirigida por el prestigioso cervantista Geoffrey Stagg y presentada ante la Universidad de Toronto (Canadá) en 1978.

Abarca seis capítulos sustanciosos. En el primero, bajo el epígrafe de «Historia de un problema de crítica cervantina» (págs. 13-31), traza un panorama de los dificultosos vericuetos atravesados por el *Persiles* ante la crítica más solvente. La obra «es de carácter tan diverso (incluye aventuras en el estilo de la novela bizantina, un narrador ficticio que nos hace recordar el *Quijote* y cuentos cortos que recuerdan las *Novelas Ejemplares*), que ha sido posible, y lo sigue siendo, proponer interpretaciones evidentemente contradictorias con el pleno apoyo de citas textuales». Destaca los nombres de Casaldueiro y Forcione, Stegman y Rafael Osuna. En cierto modo, concierta con Max Singleton al afirmar que no existe en el *Persiles* nada de lo que preocupa al Cervantes maduro; incluso defiende a Singleton en el cap. VI frente al «rechazo abrupto y sin razonar» de Amado Alonso, que había condenado el trabajo del primero «no tanto por su tesis (*obra de adolescencia*) cuanto por el modo y aun los modos de mantenerla». De todas formas, tampoco Harrison acepta del todo las ideas de Singleton; con su enorme acopio de erudición, con profusión de opiniones encontradas, no llega a conclusiones muy concretas, aunque encierra el primer estudio metódico y analítico de la obra cervantina en sus dos partes apreciables (que no coinciden plenamente con los libros 1.º y 2.º / 3.º y 4.º, como tantas veces se ha señalado). «Cervantes probablemente se tomó muchos años para su composición», y «quizá hiciese con prisa algunos retoques finales en la obra, trabajo que no pudo completar», resume Harrison.

En el cap. II (págs. 3-45) se analiza la composición de la obra cervantina, su división en libros y capítulos, la existencia o no de epígrafes en ellos y su evidente división en dos partes, no muy claramente delimitadas. El resumen de lo concluido a propósito de los epígrafes del *Persiles* III y IV le lleva a pensar que «Cervantes escribió parte del actual libro 4.º en una etapa temprana de la composición de la novela. Los epígrafes del libro 3.º no son característicos y le hacen

suponer que hubo una interrupción quizá significativa entre la composición de los libros 1.º y 2.º y el 3.º».

En el cap. III se completa el estudio compositivo de la obra con su división en capítulos y se advierten recapitulaciones y contradicciones en la línea narrativa.

En el IV (págs. 87-120) se analizan las narraciones independientes y los comentarios de la obra sobre teoría literaria. Se parte de la observación de Américo Castro: «la preocupación por la forma es obsesionante en el *Persiles*». Y se admiten las conclusiones de Forcione y Riley en este punto. «Pero el aspecto más interesante de estas referencias al arte de contar es el *abismo* que existe entre las observaciones teóricas del autor y su puesta en práctica en el *Persiles*, junto con el carácter a veces contradicotorio de algunas de estas alusiones» (pág. 87).

En el V (págs. 121-148) se razona la cuestión de los milagros, la astrología y la racionalización de la magia, objeto de constante polémica.

Por último, en el cap. VI (págs. 149-194) se esfuerza por determinar las «épocas y fechas» de composición del *Persiles*. Se fija el comienzo en los años finales del siglo XVI, pero la obra quedó sin la última mano, aunque Cervantes pasó los últimos meses de su vida en constantes revisiones (?).

La evolución del arte narrativo en manos de un creador de la potencia de Cervantes, señalaría el rumbo de una obra más soñada que conseguida.

Una amplia bibliografía (págs. 195-208) completa este libro y pone de relieve el interés despertado por el *Persiles*, sobre todo en la segunda mitad del siglo actual. Echamos de menos en ella el nombre del escritor Bergamín, exaltador del *Persiles* con más ahínco todavía que Azorín, muy justamente mencionado en la moderna rehabilitación de la novela póstuma de Cervantes.

VIII. TEATRO

3.152. Cervantes, Miguel de: *Interludes / Entremeses*. Translated from the Spanish with Introduction and Notes by Randall W. Listerman. Lewiston, NY, The Edwin Mellen Press, 1991, 128 págs.

Casi inaccesibles las traducciones al inglés de los *entremeses* cervantinos, realizadas por Griswold Morley (1948) y Edwin Honig (1964), aparece ahora la de R. W. Listerman.

Evelio Echevarría ofrece una atenta recensión de ella en inglés, en *Cervantes, Bulletin of CSA*, XII, 2, Fall 1992, págs.154-155, de la que procede la información que traemos a estas páginas.

Para completar su juicio de la nueva traducción, escoge un breve texto del primero de los entremeses, *El juez de los divorcios*, con la primera intervención del Cirujano que quiere separarse de la mujer. Se ofrecen seguidas las tres versiones del texto: tras del original cervantino, las traducciones de Morley, más académica y fiel, y la de Listerman, en inglés corriente y moderno que estimula a la representación teatral. Echevarría las considera complementarias, en cuanto que en ciertos casos específicos lo incompleto de una edición (traducción, notas, bibliografía) puede ser completada por la otra.

3.153. Cervantes, Miguel de: *Los baños de Argel - Pedro de Urdemalas*. Edición de Jean Canavaggio. Madrid, Taurus, 1992, 378 págs. Col. Clásicos Taurus, n.º 17.

J. Canavaggio, profesor de la Universidad de París X, notoriamente especializado en el teatro de Cervantes, presenta en este volumen una cuidada edición de dos de las comedias publicadas por Cervantes en 1615: *Los baños de Argel*, «comedia de cautivos» donde se armonizan recuerdos autobiográficos y jugosa invención personal (simbiosos luminosa de *verdad y ficción*); y *Pedro de Urdemalas*, con su vital tradición folklórica que desemboca en la problemática y simbolismo de la comedia de la vida representada en el amplio escenario del mundo, en un espectacular desfile de las sucesivas identidades del personaje epónimo.

Una buena *introducción* de ochenta páginas examina suficientemente los datos imprescindibles de la vida y obra de Cervantes, más el argumento, técnica, calidades artísticas y fecha de composición de cada una de las comedias seleccionadas.

Acerca de los criterios de la presente edición, se explica que ha servido de base la príncipe de 1615, admitiendo las enmiendas más razonables propuestas por Schevill y Bonilla (1915), F. Ynduráin (1962) y Sevilla Arroyo-Rey Hazas (1987). De acuerdo con la pauta de la Col. Clásicos Taurus, se moderniza la grafía, acentos y puntuación.

Sigue el análisis detallado de la versificación, jornada por jornada, con un resumen general de la métrica en cada comedia.

La bibliografía (págs. 75-79) registra las ediciones antiguas, las modernas comentadas, los estudios generales sobre el teatro español del Siglo de Oro, sobre la escena española en tiempos de Cervantes, sobre el teatro cervantino y la especialmente dedicada a las dos comedias incluidas en este volumen.

El texto de ellas (págs. 83-378) va acompañado de copiosas notas, todas ellas pertinentes y breves por lo general: las hay lingüísticas o para aclarar motivos culturales; incluso las hay dirigidas a la mejor interpretación del texto; establecen relaciones con todo el *corpus* de la creación cervantina y el orbe estético en que brotó.

En conjunto, se trata de una edición escolar muy recomendable.

3.154. Arata, Stefano: «*La Conquista de Jerusalem*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticon* (Toulouse), 54, 1992, págs. 9-112.

«En la historia del teatro español es posible identificar a un grupo de dramaturgos, activos hacia los años 80 del siglo XVI, que forman una especie de *generación perdida*. A través de las escasas noticias que nos proporcionan autores contemporáneos, conocemos a algunos de sus miembros —Argensola, Cervantes, Francisco de la Cueva, Cristóbal de Virués, Rey de Artieda, Juan de la Cueva— pero gran parte de su producción dramática parece haberse perdido por completo».

Después de una documentada introducción (págs. 9-28) sobre este grupo, y especialmente acerca del texto de *La Conquista de Jerusalem*, se ofrece una buena edición «provisional» del manuscrito de la Biblioteca de Palacio (Ms. II-460, fols. 246-268), titulado *Comedia de la Conquista de Jerusalem por Godofre de Bullón*. Se razona la atribución a Cervantes por la métrica, figuras morales, la meticulosa atención dada en ella a la indumentaria, por su alcance ideológico (reivindicación de una política mediterránea ofensiva), etc.

No se olvide que la *Adjunta al Parnaso* (1614) menciona abreviadamente el título de *La Jerusalem* entre otras comedias, identificadas o no, de su primera época de dramaturgo: ...«a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fue-

ron *Los Tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran Turquesca*, *La Batalla Naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El Bosque Amoroso*, *La única* y *La Bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo».

3.155. Canavaggio, Jean: «Madrigal, bufón *in partibus*», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 7, 1992, págs. 47-53.

La peculiaridad del teatro cervantino se observa, sobre todo, en su tratamiento de lo cómico. Cervantes se acerca al mito bufonesco para renovar este legado: «supone un remozar de esta tradición, una nueva orquestación de aquella polifonía carnavalesca donde la voz del bufón de corte alterna con las voces de los demás locos bajo la advocación de la *moria* erasmiana». Botón de muestra es el personaje Madrigal de *La Gran Sultana*. Su efectismo palabrero, estimulado por una complacencia en las necesidades del cuerpo, da una visión estilizada de los tópicos de la panza y el sexo. Viene a protagonizar, en el ambiente apremiante del cautiverio, el desquite del débil sobre el fuerte.

«Con sus registros contrapuestos y sus varios niveles de comicidad, semejante perspectivismo no podía incorporar al bobo renacentista, encasillado en secuencias episódicas y comportamientos predefinidos, ni al gracioso lopesco, confidente y consejero de un galán con quien el bufón cervantino, atento a preservar su autonomía, no se resuelve nunca a unir su destino; pero tampoco podía quedar adscrita al moralismo alegórico de la locura emblemática. A ejemplo de Don Quijote y Sancho, perfectos heterodoxos con respecto a la *moria* erasmiana, Madrigal, bufón *in partibus* de *La Gran Sultana*, agota, en cierto modo el mito bufonesco: no sólo por remitir a otro teatro del que en aquel tiempo se hacía, sino por ilustrar una visión problemática del mundo, irreducible a los criterios de un humanismo libremente asumido».

Este trabajo procede de un estudio titulado «Sobre lo cómico en el teatro cervantino: Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*», publicado en el número monográfico de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 1985-1986, sobre el tema «Literatura bufonesca o del loco», y coordinado por F. Márquez Villanueva, en su intención de aplicar a la literatura española las investigaciones emprendidas en otros campos por E. Welsford, B. Swain, W. Kaiser y W. Willeford.

3.156. «Documentos sobre el estreno de *La Gran Sultana*», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 201-231.

Despliegan estos documentos los aspectos más interesantes de la última representación de la comedia cervantina. El 6-IX-92 la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach y asesorada literariamente por Luciano García Lorenzo, estrenó *La Gran Sultana* de Cervantes, en el teatro Lope de Vega de Sevilla, dentro de los actos de la «Expo '92». Posteriormente se representó durante las temporadas de 1992-93 y 1993-94 en el Teatro de la Comedia de Madrid, sede de la Compañía. Del texto representado, según ágil y respetuosa adaptación de Luis Alberto de Cuenca, ya hemos hablado en esta Bibliografía. Cfr. n.º 3.063.

Abre esta sección documental Adolfo Marsillach con una breve presentación de «Nuestro Cervantes» (págs. 201-202) mediante unas reflexiones acerca del teatro cervantino en general y una apología de la comedia de *La Gran Sultana* como un «canto arrebatado a la tolerancia» obra «descaradamente moderna» en estos días de xenofobia recalcitrante y de conflictos con los gitanos.

Carlos Cytrynowski en «Cervantes, a escena» (págs. 203-4) expone rápidamente los supuestos del espacio escénico para reflejar la Constantinopla cervantina, «universo lleno de fascinación, encanto y exotismo».

Luis Alberto de Cuenca, en «La adaptación» (págs. 205-6) explica las condiciones de su cometido.

Sigue el reparto de papeles de la obra en el estreno, más la ficha técnica y el equipo de la Compañía de Teatro Clásico (págs. 207-210).

Finalmente, se recoge una copiosa selección de la crítica periodística, publicada en revistas y diarios españoles entre sept. y oct. de 1992, con motivo del estreno: desde el artículo de Joan Segarra en *El País*, «Cervantes condenado al éxito», «De fiesta con Cervantes» de Enrique Centeno en *Diario 16*, Lorenzo López Sancho en *ABC*, o Eduardo Haro Tecglen (*El País*)... hasta los dos de Fernando Lázaro Carreter en *Blanco y Negro* (11 y 18 oct. 1992): «Una española entre los turcos» y «La Gran Sultana».

3.157. Fernández de Cano y Martín, José Ramón: «El vocabulario erótico cervantino: algunas 'calas al aire' en el entremés de *El viejo celoso*», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 1992, págs. 105-115.

Con Grillparzer son bastantes los críticos que consideran este entremés como el más desvergonzado de Cervantes y de la historia del teatro. Sin embargo, este juicio, como el de los espectadores, seducidos ante el embrujo de la escena final, olvida otros pasajes menos llamativos, pero sin duda mucho más obscenos, que se advierten en la revoltosa ambigüedad de algunos términos que aparecen en el diálogo y preparan el atrevido desenlace.

Cervantes alude a las más escondidas realidades sin utilizar términos explícitamente eróticos, algunos de ellos familiares en su tiempo como eufemismos sexuales. Se distinguen dos categorías: 1.ª, palabras que teniendo un significado común *decente*, poseen a la vez un sentido connotativo sexual, tácitamente compartido por la comunidad lingüística (v.gr., *llave*, *hombres armados*, *sacar muelas*, etc.). 2.ª, palabras o expresiones que, sin poseer esta connotación sexual tácita, adquieren, dentro del contexto específico en que son utilizadas, un significado sexual añadido (v.gr., *doblados*, *soga*, *filaterías*, etc.).

«Palabras eróticas en el sentir de la colectividad, o palabras *erotizadas* por el ingenio zumbón de Miguel de Cervantes, palabras —sean como fueren— encargadas de arrastrar una voluminosa carga erótica.»

La crítica actual, tal vez no menos *distráida* que el necio y trasnochado Cañizares, se ha dejado embaucar por la tramoya del lance final, sin reparar en la luminosa pirotecnia que refulge en los alegres diálogos cervantinos.

3.158. Huerta Calvo, Javier: «Figuras de la locura en los entremeses cervantinos», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 55-68.

En *La Gran Sultana* (jornada 3.ª) se clasifica la tipología del *entremés*, género teatral predilecto de Cervantes, en síntesis tripartita: «entremés de / *hambriento*, *ladrón* o *apaleado*».

Conviene aislar en el canon dramático cervantino las comedias de los entremeses, que vienen a ser «la forma propicia de explorar un mundo imaginario de su predilección: el carnavalesco».

El entremés, género bufonesco por antonomasia, explota al máximo las posibilidades cómicas del loco carnavalesco. Sus características se resumen en tres: ori-

gen demoniaco, naturaleza ambivalente trágicómica y su función ritual como fustigador de los vicios ajenos (fustigador moral y físico, puesto que insulta y golpea a su sabor). La locura campesina queda representada en el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* al contraponer la figura de los tres alcaldes bobos (Berrocal, Humillos y Jarrete) a los del bobo positivo (Rana), con su utopía municipal, verdadera dignificación del villano. El Sota-Sacristán manteado al final resulta otra figura del loco carnavalesco.

La figura del sacristán es bufonesca, tanto en el entremés de *La cueva de Salamanca* como en la comedia de *Los baños de Argel* (jornada 3.^a).

«Esta equivalencia de funciones de un mismo personaje en el entremés y la comedia es otra demostración más del original concepto que tuvo Cervantes de la comedia. El honor y los lances de capa y espada, habituales en el teatro lopesco, le interesaron menos que hacer de la escena una animada representación de las locuras humanas, y en esto último el papel del loco carnavalesco, convenientemente ajustado a la visión cervantina del mundo, tuvo su indudable importancia» (pág. 68).

3.159. Hughes, Gethin: «*El gallardo español: A Case of Misplaced Honour*». *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 65-75.

Nos parece muy orientador el resumen que se ofrece en castellano del original inglés. Dice así: «En *El gallardo español* Cervantes investiga el contraste entre mito y realidad. Don Fernando ha adquirido fama legendaria como resultado de sus hazañas en batalla. Su actitud y sus acciones antes y después del sitio de Orán demuestran, sin embargo, que su carácter tiene un fallo que eficazmente *desmitifica* la leyenda que ha crecido en torno suyo. Obsesionado por su honra, don Fernando es incapaz de reconocer que debe subordinar sus intereses personales al bien común cuando la ocasión lo requiera. Sólo cuando conoce públicamente su error será posible resolver la confusión que ha creado y restaurar la armonía».

3.160. Inamoto, Kenji: «La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *Cervantes, Bull. CSA*, XII, 1992, págs. 137-143.

Desde 1587 en que aparece en la escena española la mujer vestida de hombre («disfraz varonil» de efecto erótico visual) los principales comediógrafos, principalmente Lope de Vega y Tirso de Molina reiteraron un recurso tan grato al público y supieron soslayar las prohibiciones legales de 1608 y 1615. Cervantes hizo muy poco uso de esta técnica, quizá como una crítica del teatro de Lope y sus seguidores. Solamente la empleó con Margarita en *El gallardo español* y Marfisa en *La casa de los celos*. En cambio, dio la caricatura en el hombre disfrazado de mujer, según presenta a Lamberto, metamorfoseado en Zelinda, la *triunfadora* en el serrallo de *La Gran Sultana*.

En cambio, Cervantes admite el disfraz varonil para las mujeres que seguían a sus novios, es decir, como un recurso novelesco, sin buscar el efecto erótico visual. Así las vemos en la novela de *Las dos doncellas* y en el *Persiles*. [Cabe añadir los ejemplos del *Quijote*: Dorotea (I, 28) y Ana Félix (II, 63); en el segundo caso, con la adición antitética de su amado Gaspar Gregorio, disfrazado de mujer en un harem argelino]. Como concluye Inamoto, «la mujer vestida de hombre traspasa los géneros literarios».

3.161. López Estrada, Francisco: «Vista a Oriente: la española en Constantinopla», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 31-46.

De las *Ocho comedias* publicadas en 1615, resalta las tres dedicadas al oriente del Mediterráneo: *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y, sobre todo, *La gran sultana D.^a Catalina de Oviedo*. Puede ser que a ella se refiriese Cervantes, con el título de *La Gran Turquesca*, en su *Adjunta al Parnaso* (1614). El filtro que supuso la selección de 1615 al imprimir sus comedias, «puede valernos como señal de que Cervantes manifestó alguna preferencia por las relativas al Oriente».

Aunque la amarga experiencia del cautiverio argelino diera a Cervantes la posibilidad de conocer la vida en un país islámico, lo cierto es que busca en Constantinopla, desconocida para él, un escenario exótico, colorido y portentoso, para un brillante espectáculo teatral. Es como «un cuento peregrino que escribió regocijadamente Cervantes, hombre de caminos y navegaciones mediterráneas».

Las cuestiones orientales segufan atrayendo a los españoles, no ahogadas por el descubrimiento y la población de América, según vemos en la bibliografía del siglo XVI. El cómico Madrigal habla de un indio americano que vende papagayos en Constantinopla, despropósito que sirve para ilustrar la universalidad de Cervantes, «dispuesto a jugar ante los españoles con las mayores oposiciones geográficas y su soporte cultural». Incluso habla de una embajada persa a Turquía, con referencia a la de Tamorlán en el siglo XV: Persia con respecto a Turquía viene a ser como Flandes para España.

El personaje cómico Madrigal sería «un trasunto del propio Cervantes, no en un sentido estrictamente biográfico, sino estableciendo como una sombra burlesca de su propia vida, de la que él mismo sería el primero en reírse» (pág. 44).

Es una comedia de gran espectáculo con un mundo de maravilla, «reflejo disparatado e irónico de un imperio turco reinventado (con resonancias varias históricas y estéticas), que es a la vez burla y comprensión del enemigo» (pág. 45).

3.162. Martínez, María José: «Burla y ejemplaridad en *El viejo celoso*», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas II Congreso Int. Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Edics. Universidad, 1993, II, págs. 629-634.

No importa tanto la aprobación o condena de la conducta de Lorenza, como el reconocimiento de la ejemplaridad y legitimidad de una burla erótica que llega hasta el adulterio, entre risas para escarmentar en cabeza ajena.

La comunicación lleva aneja una bibliografía sobre el tema de 19 entradas.

3.163. Martínez López, Enrique: «Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés del *Retablo de las Maravillas* de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXII, enero-abril 1992, págs. 61-171.

Dilatado y profundo estudio acerca del mundo social del citado entremés cervantino, basado en su riqueza lingüística de gran sabor expresivo. Constituye de por sí todo un libro sobre el tema, autorizado además por una extensa bibliografía especializada (págs. 160-171). En un cotejo inicial del entremés (¿1612?) con la comedia lopesca de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, obra compuesta hacia 1610, «se diría que Cervantes se esmeró en presentar a los mismos labradores toledanos de que tratara Lope, acaso parecidos a los que el novelista conociera en Esquivias, pero retratados de modo que resultaran el anverso de Peribáñez y sus

amigos». Mezcló Cervantes en su pieza elementos comunes con los de la comedia de Lope para que resalten las diferencias y «se entienda que su *Retablo* es una respuesta a *Peribáñez*».

Se insiste en el propósito de esta investigación erótico-casticista: «La réplica cervantina a *Peribáñez* es tan patente que parece legítimo tomar en serio las especulaciones aparentemente deducibles del entremés y concluir que Cervantes pone en ridículo a los *machos* de la comedia apocándoles el 'brío español' que le disputan al toro de la boda». Reitera la suposición de que «Cervantes saca a escena a unos labradores que saben lo que *Peribáñez* ignora o no quiere ni imaginar: que tienen la sangre mezclada, como era de rigor que la tuviesen los villanos y no sólo los nobles, según proponía la aritmética étnica de Salucio y reiteraba agudamente el licenciado Vidriera tachando de judío al labrador que blasonaba de cristiano viejo».

Aquí Cervantes se nos aparece en términos de verdadero cristiano, para rebatir la opinión de los que juzgaban como antisemitismo algunas de sus declaraciones en boca del *Licenciado Vidriera*.

Por otra parte, «Camacho es el único personaje del *Quijote* de quien se dice abiertamente que descendía de confesos» y por eso es conveniente aducir aquí el modo como lo retrata Cervantes, despojado de los rasgos odiosos —avaricia y cobardía—, atribuidos gratuitamente por el cliché antisemita. Para completar su contexto positivo, no se trata de un rico viejo sino de un mozo de 22 años a quien todos aprecian.

Tal como perfila Cervantes sus personajes «no sorprende que el desenlace al posible conflicto de castas sea tan civilizadamente armónico como atormentado es el que Lope de Vega había dado a una situación parecida en, por ejemplo, *La pobreza estimada*».

Se niega la opinión de Molho al dar por sentado que los lugareños del entremés cervantino «no eran ni podían ser judíos», pues aparece hoy documentado en *Judíos de Toledo* que los dedicados a la agricultura eran de tres clases: los propietarios de huertas y tierras de pan llevar, los de olivares y los de viñedos, entre los que se pueden contar los miembros de la familia de la mujer de Cervantes en Esquivias. El propio Lope de Vega presenta a Ramiro, en *El galán de la Membrilla*, «rico» y con fama de «jodío».

Sí que se admite de Molho el asociar los nombres rústicos de Capacho (capón) y Castrado frente al de Macho. Es muy ilustrativa la correlación de la onomástica con la casta de los personajes del entremés. La ironía cervantina campea contra el casticismo cainita, que ya había condenado Fray Luis de León en el *Diálogo de los nombres de Cristo*.

No me parece muy justificada la siguiente afirmación: «melancólico y desanimador es también que en el entremés, obra de un soldado orgulloso de sus heridas y de la jornada en que las recibiera, los labriegos se vuelvan contra las tropas del reino, mientras que los de *Peribáñez*... se habían crecido, patrióticos, con la ocasión de ir a la guerra». Creo que el enfrentamiento no es contra el ejército, sino contra alguno de sus miembros, involucrado caprichosamente en el conflicto de castas.

En cambio, me sumo a la conclusión del presente estudio al juzgar en conjunto al entremés como reflejo de un gozo vitalista en su triunfal afirmación de la mezcla de castas, celebrada en la zarabanda final: «Este baile sería eco simbólico de aquellos finales en cuanto la fantasía amorosa insinuada, idéntica, salvo la risosidad, a la del enlace de la morisca Ricota con el mayorazgo castizo en el *Quijote*, representa la ensoñación cervantina de una España encaminada a ponerse en paz consigo misma».

3.164. Muñoz Carabantes, Manuel: «El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 141-195.

Esta concienzuda investigación actualiza, continúa y completa el anterior estudio de «Cincuenta años de teatro cervantino», publicado en estos *Anales* (XXVIII, 1990, págs. 155-190) y registrado en esta Bibliografía con el n.º 2.987.

Insiste en distinguir el *teatro cervantino*, escrito por Cervantes o recreado por sus textos, teatrales o no, del *teatro*, *novela* y *cine* «sobre Cervantes»; o sobre motivos y personajes cervantinos. Son dos grupos de obras relacionados entre sí, pero no asimilables.

Los entremeses, la tragedia *Numancia* y la comedia de *Pedro de Urdemalas* tienen una preeminencia muy señalada entre las representaciones de nuestro siglo. Desde la primavera de 1939 hasta diciembre de 1991, se van registrando rigurosamente todas las representaciones, ordenadas cronológicamente según la primera fecha de documentación (que suele coincidir con la del estreno, aunque no forzosamente).

Se sistematiza el empleo de los términos adaptación, versión y *dramaturgia*, que suelen confundirse en otras catalogaciones. Aquí se precisa que la *versión* expresa la traducción de la obra cervantina a otras lenguas, *dramaturgia* se restringe a montajes basados en textos cervantinos no dramáticos, o que conjugan textos dramáticos pertenecientes a obras distintas; y *adaptación* se aplica a los casos en que un texto dramático, antes de ser llevado a la escena, sufre modificaciones que afectan a su léxico, orden de escenas o cambio de personajes.

Se registran con todo detalle 198 títulos, cifra respetable. Para facilitar el repaso, en un apéndice final cada título va seguido de los números de los registros a él referentes (págs. 193-195).

Avalan el contenido de esta dilatada exposición una serie de consideraciones artísticas y político-sociales en torno a las representaciones cervantinas y su evolución entre las representaciones del teatro clásico español, unidas al eco que lograron alcanzar entre el público y la crítica del momento.

«A modo de conclusión, puede decirse que Cervantes ha sido siempre un autor atractivo para las gentes del teatro español. Y ello pese a la existencia de temporadas en las que no nos ha sido posible documentar montaje alguno. Con el estreno de *La Gran Sultana* (1992) por la Compañía Nacional, su continuidad parece hoy, sin embargo, asegurada» (pág. 192). Son 52 años de representaciones cervantinas muy fielmente seguidas en lo que respecta a España. Por lo que se refiere al extranjero, solo aparecen referencias ocasionales y sería conveniente realizar un estudio paralelo.

3.165. Rey Hazas, Antonio: «Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 69-91.

A principios del siglo XVII, al margen de la edad de cada escritor (Cervantes, Lope y Góngora) se crean los grandes géneros barrocos (novela, teatro, lírica). Las poéticas de Cervantes y Lope se enfrentan estéticamente. *La Numancia* se escribió hacia 1585, después de las obras de Juan de la Cueva, cuya impronta registra; y *Fuenteovejuna* entre 1612 y 1614 (según Morley y Bruerton), aunque se publicó por primera vez en 1619, en la *Dozena Parte* de las comedias del Fénix.

Los treinta o treinta y cinco años que separan una pieza de otra marcan una

importante frontera literaria, porque en ellos se ha producido la renovación dramática del barroco, promovida precisamente por el autor de *Fuenteovejuna*.

Las diferencias de técnica e ideario dramático que separan estas dos obras son numerosísimas. Claro está que coinciden en tejer su «trama sobre la defensa del honor colectivo y de la libertad de un pueblo entero frente a las amenazas de la opresión que se ejerce sobre ellos, y, en consecuencia, el personaje individual cede el protagonismo al colectivo». He aquí el tema que se analiza en el presente estudio para indagar las causas que hacen divergente el tratamiento del protagonista colectivo, a pesar de la semejanza del planteamiento.

Parece que Cervantes comienza donde acaba Lope, ya que en su tragedia no asistimos al proceso de gestación del héroe colectivo, sino que éste aparece plenamente configurado desde el principio, en defensa del honor de un nacionalismo imperialista en exaltación de la España de Felipe II. Por su parte, Lope va moldeando un personaje colectivo a partir de un conflicto individual, que alcanza su vértice y desenlace en la tercera jornada.

3.166. Sánchez, Alberto: «Aproximación al teatro de Cervantes», *Cervantes y el teatro*, Cuadernos TC, 7, 1992, págs. 11-30.

Califica de línea en espiral la dibujada por los críticos del teatro cervantino y resalta la gran estimación que alcanza a partir de los estudios españoles y extranjeros (Caslduero, Marrast, Canavaggio, Valbuena Prat, Sevilla Arroyo-Rey Haza, Zimic...) desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Se valora la vocación dramática de Cervantes desde su juventud, el clasicismo y modernidad de su doctrina, las diferencias con la «comedia nueva», los tipos y figuras escénicas relevantes en el teatro cervantino y los valores que permanecen vigentes entre las obras conservadas.

3.167. Zimic, Stanislav: *El teatro de Cervantes*. Madrid, Ed. Castalia, 1992, 423 págs.

Vid. sección *Reseñas* de este mismo volumen.

IX. POESÍA

3.168. Cervantes, Miguel de: *Viaje del Parnaso. Poesías varias*. Edición crítica por Elías L. Rivers. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 300 págs.

La veterana y benemérita colección de Clásicos Castellanos se enriquece ahora con la obra poética cervantina, tan descuidada por los críticos hasta época muy reciente. Para el documentado editor y especialista en la poesía clásica española, Elías Rivers debe colocarse el *Viaje del Parnaso* en la añeja tradición de la sátira menipea y su mayor importancia radica en la dimensión autobiográfica.

Debe tenerse en cuenta la dúplice reseña en inglés de Dona M. Kercher en *Cervantes, Bull. CSA*, XIII, 1, Spring 1993, págs. 131-134: primero se ocupa de la nueva edición del *Viaje* y su estudio por Rivers, y después hace un minucioso estudio crítico de la obra de Ellen D. Lokos, *The Solitary Journey: Cervantes's Voyage*

to *Parnassus*, New York, Peter Lang, 1991, 230 págs. Recoge en parte la tesis doctoral de esta autora, «Models, Genres, and Meanings of Cervantes's *Viaje del Parnaso*» (Harvard, 1988) en torno a la ironía y sátira en este poema cervantino. El estudio de los emblemas o lenguaje codificado de su tiempo ya mereció su atención en esta misma revista *Cervantes*, 9. 1989, págs. 63-74. No se puede negar, por tanto, la continuada dedicación de esta profesora al estudio de la poesía de Cervantes. A diferencia de otros críticos, incluso el propio Rivers, considera a Caporali no como el modelo principal de Cervantes en el *Viaje*, sino solamente como un divertido antecedente literario. La misma mención de su nombre —ya en el primer verso del poema— es como un enmascaramiento o disimulo. Si el viaje en sí no es lo decisivo, en cambio tienen marcado interés las relaciones de esta obrita cervantina con otro género popular de la época, el *Panegyrico por la Poesía*. Se destaca asimismo su dimensión satírica en relación con las discusiones en las «academias» poéticas de aquel tiempo.

3.169. Janner, Hans: «La lírica cervantina en la obra de Edmund Dorer», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III-2, Madrid, Ed. Castalia, 1992, págs. 83-92.

Estudio bibliográfico relevante acerca de la importancia del poeta suizo E. Dorer (1831-1890) para el conocimiento y difusión en lengua alemana de la poesía de Cervantes.

Dorer compuso una antología alemana de juicios literarios acerca de la obra de Cervantes, completada por una bibliografía sobre el influjo de Cervantes en Alemania, que fue premiada por la RAE: *Cervantes und seine Werke nach deutschen Urtheilen. Mit eine Anhang: die Cervantes-Bibliographie* (Leipzig, 1881). Este florilegio doreriano ha sido la base de todas las investigaciones posteriores al respecto, en primer lugar las de Leopoldo Rius y de J.-J. A. Bertrand.

Hacia 1800, los hermanos Schlegel y Ludwig Tieck descubrieron el valor de la lírica de Cervantes, apreciando asimismo las cualidades métricas y rítmicas de las poesías cervantinas en el *Quijote*. Todos sus trabajos los cita Dorer.

Convencido de las dotes líricas de Cervantes, recoge Dorer las poesías españolas clásicas vertidas al alemán hasta su época y traduce por su parte gran número de poemas cervantinos. Sabía que la inspiración poética de Cervantes encontró sus momentos más felices en las comedias y los entremeses, además de algunas poesías sueltas o intercaladas en sus obras en prosa. Tradujo tres poesías populares intercaladas en *La casa de los celos* y otra procedente de la comedia *Pedro de Urdemalas*. Tiene también su cuidada versión del famoso romance de *Los Celos*, tan alabado en el *Viaje del Parnaso*. Dorer lo concibe como una «ventanilla abierta a las profundidades del atormentado espíritu humano».

La interpretación poética de mayor calado filosófico de Dorer es su versión parcial del *Viaje del Parnaso*. Son 42 tercetos relativos al cortejo de Apolo y de la Poesía; «suenan en alemán como un himno sinfónico en honor de esta diosa» (*Viaje*, cap. IV, vv. 103-225). «Representan el primer acercamiento poético alemán al *Viaje del Parnaso*».

Comparte el entusiasmo cervantino hacia la Poesía. Buena prueba es el verso del mismo Dorer añadido a su traducción del último de los tercetos escogidos, convertido así en un cuarteto de rima cruzada: *Die Poesie, die höchste Wissenschaft*. Janner lo relaciona con unas palabras del *Licenciado Vidriera*: «...admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias, porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a la luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla».

Dorer, en justicia, «puede ser llamado precursor de un notable auge de las actividades interpretativas de la poesía española en Alemania».

Termina el estudio con un importante *apéndice*, donde se detallan, por orden alfabético de primeros versos, 34 poesías cervantinas, sueltas o intercalada en comedias o novelas, traducidas al alemán por Dorer y otros autores. En la correspondiente al número 28, «¿quién mejorará mi suerte?» (*Don Quijote*, I, 27), se ha deslizado una graciosa errata, al calificar la composición como «3.ª estrofa de los *ovejillos*» de Cardenio, en vez de *ovillejos*; se registra la traducción alemana de A. W. Schlegel en 1846.

X. MISCELÁNEA

A) Libros de caballerías

3.170. García Gual, Carlos: *Lecturas y fantasías medievales*. Madrid, Ed. Mondadori, 1990, 184 págs. Biblioteca Mondadori, 9.

Conjunto de diez estudios publicados por el autor entre 1975 y 1989, en libros agotados o revistas de difícil acceso. Todos versan sobre la literatura caballeresca que tanta importancia alcanzó en el otoño de la Edad Media. Salvados ahora de la dispersión que los condenaba a trabajosa consulta, se integran armónicamente en un librito que perfila claramente sus características más acusadas.

La religiosidad, que llegó al extremo de la mística heterodoxa, en los buscadores del Santo Grial. La magia, supervivencia de ancestrales mitos celtas. Algunos trabajos se refieren a personajes relevantes de la materia artúrica, como lo fue el sabio Merlín, profeta y mago, representado caricaturescamente por los Duques en el Quijote para solucionar el desencantamiento de Dulcinea (II, 35). O la descripción de la última batalla del rey Arturo y su sobrino o hijo Mordred.

El tema mejor presentado es el del amor, estudiado a través de las dos populares historias de Lanzarote y la reina Ginebra, o la de Tristán o Iseo. Lanzarote se convierte en el personaje más sugestivo, afanado en una lucha contra una fuerza superior que lo conduce, a pesar de todo, al fracaso y a la derrota; por lo que, en este sentido, «Lanzarote preludia al Caballero de la Triste Figura, errante sobre un mundo desatinado» (pág. 126). Del popular romancero español sobre *Lanzarote* procede el recuerdo familiar que le dedica el ingenioso hidalgo manchego (DQ, I, 2 y 13).

Recogemos casi todos estos datos en la certera reseña del libro de Gual publicada por el profesor Carlos Rubio Pacho, de la Universidad Autónoma de México, en la revista *Medievalia*, n.º 11, agosto de 1992, págs. 34-38, con orientadora bibliografía al final.

3.171. Redondo Goicoechea, Alicia: «Una lectura del prólogo de Montalvo al *Amadís de Gaula*: Humanismo y Edad Media», *Dicenda*, Estudios... dedicados a López Estrada, 6, ARCADIA, Univ. Comp. de Madrid, 1987, págs. 199-207.

Cfr. James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida* (Madrid, Porrúa, 1982), registrado en esta *Bibliografía* con el n.º 2.452.

B) *Varia Cervantina*

3.172. Marlowe, Stephen: *Vida (y muertes) de Cervantes*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1993, 607 págs. Traducción de José Luis Fernández Villanueva. Edición original: *The Death and Life of Miguel de Cervantes* (London, 1991).

El autor, nacido en Nueva York y educado en Virginia, es un novelista de fama internacional. Entre sus libros se cuenta el de las celebradas *Memoirs of Christopher Columbus*.

Aquí se trata de una novela en estilo autobiográfico, extraordinariamente extendida por la multiplicación de lances y fantásticos episodios, no sólo pertinentes a Cervantes, sino a todos los miembros de su familia y personajes contemporáneos, históricos o creados por la imaginación cervantina, en simpática o forzada convivencia: Shakespeare, Don Juan de Austria, Isunza, Juan Rufo, Cide Hamete Benengeli, Agi Morato, Pierres Papín, etc.

El resultado es un largo folletín bien hilvanado y dividido en dos partes, bastante equitativas: la primera, titulada *La muerte de Cervantes*, nos cuenta las andanzas del cirujano sordo, su mujer y sus hijos (entre ellos, Miguel) por los pueblos de España, principalmente Córdoba, Sevilla y Cabra. El lance de armas con Antonio Sigura en Madrid y la huida a Italia, ayudado por su primo el clérigo Gaspar. Termina con la condena a morir en la horca en Argel y su rescate por Juan Gil, cuando ya estaba en el aire...

La segunda, rotulada *Vida de Cervantes*, comprende sus comienzos en el teatro con la comedia *Naval* y su rivalidad con Lope de Vega. Siguen sus ocupaciones en Andalucía como comisario de Hacienda y su labor de *espionaje* con su hermanito Juan el Oscuro. El nacimiento de *Don Quijote* en la cárcel de Sevilla, por los días en que a Felipe II, el «Enamorado de la Muerte», le sucede Felipe III, el «Inglorioso», que trasladará la Corte a Valladolid, donde ocurre la muerte del «torero» Ezpeleta. Vuelta a Madrid; Lope costea el Quijote falso de Avellaneda y Cervantes muere de la enfermedad de la sed. En general, la novela se sigue con interés, a pesar de sus concesiones al erotismo exacerbado de algún pasaje que otro. Fernando Lázaro Carreter dedica a este libro una buena crítica en las tres columnas de una página del *ABC Literario*, del 27-VIII-93: «desconcertante, extraño, bueno, malo, enfadoso y, sin embargo, atractivo».

3.173. Muñoz Carabantes, Manuel: «Sobre Rafael Azcona y Mauricio Scaparro, *Don Quijote-Fragmentos de un discurso teatral*. Con artículos de María Teresa Cattaneo, Juan Antonio Hormigón y Fernando Doménech. Madrid, Publicaciones de la Asociación Directores de Escena de España, 1992, 144 págs. Serie: *Literatura Dramática*, n.º 22». *A.Cer.*, XXX, 1992, págs. 215-216.

Reseña de la publicación de referencia, última y muy libre de las adaptaciones escénicas de *Don Quijote*, representada con motivo de las conmemoraciones oficiales del año 1992, V Centenario del Descubrimiento de América.

3.174. Rodríguez, Antonio: *Museo iconográfico del Quijote*. México D.F., Fundación Cervantina Eulalio Ferrer, 1987, 103 págs. (desde la 45 a la 100, láminas en color, o en blanco y negro, con reproducciones artísticas de tema quijotil).

Catálogo selectivo de las imágenes o interpretaciones artísticas y artesanales de *Don Quijote* que atesora el Museo Iconográfico fundado por el santanderino Eulalio

Ferrer en la ciudad mejicana de Guanajuato. Cfr. n.º 2.853 de esta Bibliografía (*A. Cerv.*, XXVII).

Las páginas de texto ponen de relieve la calidad de las obras de arte escogidas para esta publicación entre un conjunto de 600. En la «Actualidad del Quijote» (págs. 9-12) se indica que Don Quijote es la figura literaria más veces «interpretada, recreada o reinventada en forma plástica, gráfica o escultórica», desde que en 1618 «un dibujante anónimo grabó las figuras de Don Quijote y Sancho para la primera edición inglesa del gran libro». En el transcurso de casi cuatro siglos son muchos los pintores que han dado forma visual al personaje, entre ellos los célebres Delacroix, Corot, Sorolla y Zuloaga. De esa multitud de intérpretes, se destacan cinco: Picasso y Salvador Dalí (s. XX), Honoré Daumier y Gustavo Doré (s. XIX) y el pintor mejicano José Guadalupe Posada (1852-1913).

En el apartado «Don Quijote en un fresco múltiple» (págs. 13-27) se enumeran las cualidades artísticas de 27 pinturas y dibujos reproducidos en este catálogo, bien de autores españoles (Vela Zanetti, Gregorio Prieto, Moreno Carbonero...), bien mejicanos (Gabriel Flores, Rafael Coronado, José Chávez...) y dos del austríaco Winkelhofer.

En «El Quijote de nuestros días» (págs. 29-32) se ponderan las aportaciones del muralismo revolucionario de Raúl Anguiano, Mario Orozco Rivera, Antonio Rodríguez Luna y Pedro Coronel.

«El Quijote sin atributos exteriores» (33-37) presenta al héroe concebido en su interioridad y significación religiosa, según Benito Messeguer, Francisco Icaza, Antonio Quirós, Francisco Corzas y Jesús Reyes Ferreira.

En «Una cabalgata sin fin» (39-40) se nos muestra a un Don Quijote como visionario de un mundo nuevo, según lo imaginaran el español Pedro Sobrado, el joven canadiense Arnold Belkin y el pintor húngaro Andrés Salgó.

Finalmente, las páginas 41-44 ofrecen «Escultura y artesanías» de tema quijotesco. Se trata de una «parte reducida» para demostrar las manifestaciones de la creación artística de nuestro campo en la escultura, dibujo, grabado y cerámica.

Cierran esta simpática publicación tres composiciones poéticas (págs. 101-103) de muy esclarecidos autores: «La mayor aventura de Don Quijote» por Dámaso Alonso (Agosto, 1978), el soneto «La Dulcinea de Marcel Duchamp» por Octavio Paz (23 mayo 1981) y el de José Hierro «Quijote trasterrado» (noviembre 1982).

ALBERTO SÁNCHEZ