I. REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

2.927. *El ingenioso hidalgo DON QVIXOTE DE LA MANCHA. Ausgaben in vierhundert Jahre*, Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk-Biblioteca Nacional de Madrid, 1991, 330 págs con muchas ilustraciones en color y en blanco y negro.

Este espléndido catálogo de *Ediciones del Quijote en cuatrocientos años*, con el patrocinio del Ministerio de Cultura español, ha sido pulcramente preparado por Manuel Sánchez Mariana, Jefe del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, mediante la eficaz coordinación del Gabinete de Difusión de la misma.

En el marco de la prestigiosa y tradicional Feria del Libro de Frankfurt ha sonado en octubre de 1991 la «Hora de España»; y con tan fausto motivo la Biblioteca Nacional ha presentado su exposición, rigurosa y competentemente selectiva de ediciones de *Don Quijote* en varias lenguas y a través de cuatro siglos (XVII-XX). Dado el lugar y las circunstancias de la exposición, es natural que todos los textos y comentarios del grueso *Catálogo* se ofrezcan en lengua alemana y se advierta la decisiva colaboración del *Museum für Kunsthandwerk* de la misma ciudad de Frankfurt am Main.

Alicia Girón García, como directora general de la B.N., pone de relieve en las páginas iniciales del tomo la importancia del *Quijote* en la cultura española y en la universal, con el gran aprecio de que siempre gozó en Alemania. Seguidamente, Arnulf Herbst, director del indicado museo alemán, realza la fructífera cooperación que ha hecho posible la magnífica exhibición, precisamente en esta ciudad («Don Quijote in Frankfurt am Main», págs. 3-4), pues aquí vieron la luz las primeras versiones alemanas del libro inmortal; destaca que las 2.800 ediciones documentadas en más de 63 lenguas, confieren a la obra maestra de Cervantes una difusión mundial solamente sobrepasada por la *Biblia*.

Manuel Sánchez Mariana, promotor de esta publicación, en la *Einführung in die Ausstellung* (págs. 5-11) delinea con firme trazo la llegada de *don Quijote* a la imprenta, cuando Cervantes ya estaba en el otoño fecundo de una vida larga

y difícil. Concreta, seguidamente, la riqueza de la sección cervantina de la Biblioteca Nacional, donde han ido a confluír las dilatadas colecciones de los cervantistas José María Asensio y Toledo y de don Juan Sedó Peris-Mencheta, con detalle de la llegada de los ejemplares más preciados en distintas ocasiones.

Sigue el estudio de Alberto Sánchez («Herausgeber der *Anales Cervantinos*»), «Don Quijote und die Spanier» (págs. 13-15). Es la traducción al alemán de una ponencia presentada en Kioto sobre *Don Quijote y los españoles* (1988), reproducida en su primera parte por la revista *Anthropos* de Barcelona (1989) y completada ahora con algunas consideraciones y notas de bibliografía reciente; con lo cual, viene a ser la única versión completa del mismo trabajo. Cfr. núms. 2.822 y 2.862 de la presente *Bibliografía*.

Por supuesto, el núcleo importante del volumen lo constituye el catálogo mismo de las ediciones del *Quijote* presentadas en la exposición: *Don Quijote — Ausgaben in Vierhundert Jahre* (págs. 37-306). Con 103 entradas, correspondientes al número total de libros expuestos, podemos señalar 48 ediciones en el español original (18 en una sección especial de las ediciones ilustradas); abarcan desde las *príncipes* de Juan de la Cuesta (Madrid, 1605 y 1615), o la esmerada de Bruselas por Roger Velpius en 1607, considerada como una de las mejores del siglo XVII, hasta la de Vicente Gaos (Madrid, Gredos, 1987, 3 vols.), quizá la mejor del siglo XX; o la de Martín de Riquer, ilustrada por Saura (Barcelona, 1987, 2 vols.).

Siguen las traducciones inglesas (núms. 49-66), desde la primera de Shelton (London, 1612) hasta la de Smith (New York, 1932) y se hace constar que en ningún país (fuera de España) ha sido tan apreciado *Don Quijote* como en Inglaterra.

Las versiones en francés ocupan los números 67-78, desde las de Oudin (París, 1614) y Rosset (Parte II, 1618), hasta la ilustrada por Dalí (París, 1957).

Las traducciones alemanas cubren los números 79 al 90. Se abre con la de Basteln von der Sohle en la ciudad de la exposición actual (Frankfurt, 1669), seguida de otra en el mismo lugar, junto con Basilea (Basel und Frankfurt, 1682). Comentario especial se dedica a la famosa traducción de Ludwig Tieck (Berlín, 1799-1801, 4 tomos en 8.º), muy celebrada por los románticos alemanes y que podemos considerar básica para la interpretación simbólico-idealista del *Quijote*, que todavía hoy es la predominante en el mundo de las letras.

Versiones en otras varias lenguas: los núms. 91 al 103 presentan dos traducciones italianas (la primera del XVII y otra del XIX), una holandesa, otra polaca, la portuguesa de Lisboa en 1794, una rusa (Moscú, 1815, otra en lengua magiar, la griega de 1864, una japonesa de 1896, más la traducida al catalán (San Feliú de Guixols, 1936). Como apéndice, se incluyen tres «curiosidades bibliográficas»: una edición impresa en corcho (San Feliú de Guixols, 1955) y dos manuscritas en exquisita caligrafía de nuestro tiempo.

Cada entrada lleva una descripción bibliográfica completa, incluso señalando la biblioteca o bibliotecas que guardan ejemplares de la edición registrada (en ocasiones muy rara). Cada edición, vaya acompañada o no de estudios, notas y comentarios, lleva un adecuado juicio crítico sobre su valor y fidelidad textual. Se reproducen todas las portadas y gran número de láminas y dibujos de ilustraciones en color o en blanco y negro.

Para completar un catálogo tan detallado, se incluye un utilísimo *Versuch einer Basisbibliographie über Cervantes* (págs. 307-319), es decir, un *Ensayo de bibliografía básica cervantina*, elaborado por la competente facultativa Teresa Malo de Molina y Martín-Montalvo, de quien hemos reseñado otros estudios semejantes en el volumen anterior de ANALES. Este trabajo aparece dividido en tres secciones y comprende en conjunto 318 entradas, más una selección de títulos de 18 revistas de todo el mundo dedicadas al estudio especializado de la filología hispánica. Bien puede considerarse este resumen bibliográfico como una

guía luminosa o la síntesis más comprensiva de toda la amplitud del cervantismo en las postrimerías del siglo XX.

Se cierra el volumen con tres índices alfabéticos: el 1.º de nombres de investigadores, traductores e ilustradores de las ediciones expuestas; 2.º de impresores, editores y librerías; 3.º de lugares y naciones de impresión con su cronología.

En conjunto, es una admirable labor en equipo y convendría presentarla también en la lengua de Cervantes, incluso con una nueva exposición de las ediciones escogidas, en los salones nobles de la Biblioteca Nacional de Madrid, antes de guardarlas de nuevo en el lugar que tienen asignado. Muchas de ellas ya han sido expuestas en otras ocasiones, pero una selección y estudio idóneos no siempre les acompañó en exhibiciones anteriores.

2.928. Avalor-Arce, Juan Bautista: «Cervantes y el Quijote», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento, primer Suplemento, por Francisco López Estrada, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, págs. 292-323 y 337-338.

Se ocupa de continuar y comentar el presente estado de la investigación cervantina, como primer suplemento al tomo II de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Rico (Barcelona, 1980), registrado en esta Bibliografía con el núm. 2.389.

Ahora se expone y comenta la bibliografía de tema cervantino publicada durante el decenio de 1980 a 1990.

Avalor-Arce señala y critica con agudeza los acontecimientos cervantinos de este período (centenario de *La Galatea*, fundación de la Sociedad Cervantina de América y de la española Asociación de Cervantistas, Congresos, etc.) y su cristalización en diversas publicaciones. Señala la aparición en 1981 de la revista *Cervantes-Bulletin of the Cervantes Society of America* y la continuación casi regular de estos *Anales Cervantinos*: «el gremio de los cervantistas cuenta ahora con dos meritorios órganos publicitarios».

La *Bibliografía* bastante completa de las nuevas aportaciones ocupa cuatro nutridas páginas (229-302), por orden alfabético de autores, desde J. J. Allen hasta S. Zimic, a las que se añaden las adiciones contenidas en las dos páginas finales del volumen (337-338), que comprenden desde las *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona, Anthropos, 1990) hasta el libro de J. G. Weiger, *In the Margins of Cervantes* (Hanover, The University Press of New England, 1988).

De casi todos los estudios aquí mencionados, hemos venido dando cuenta en la presente *Bibliografía*, como también del espíritu que alienta en las nuevas aportaciones, ahora resumidas por Jean Canavaggio, «Biografía y ficción en Cervantes» (págs. 303-307); Edward C. Riley, «Cervantes y el Romance» (307-311); Allan K. Forcione, «El Licenciado Vidriera como filósofo cínico» (312-316); Augustin Redondo, «La dimensión carnavalesca de don Quijote y Sancho» (316-321); y Martín de Riquer, «Cervantes y la identidad de Avellaneda» como Gerónimo de Passamonte (321-323).

2.929. Fernández, Jaime S.J.: «Episodio de Grisóstomo y Marcela (DQ, I, 11-14). Estudio y bibliografía», *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies*, 25 (Sophia University, Tokyo), 1990, págs. 133-158.

Traducción japonesa del estudio publicado en estos *Anales*, XXV-XXVI, 1987-1988, págs. 147-155, Cfr. núm. 2.791 de la presente *Bibliografía*.

La novedad que comprende esta versión, y que justifica el traerla a esta sección, es la extensa *bibliografía* que le acompaña (págs. 145-158) en torno al episodio cervantino de la pastora Marcela.

Esta bibliografía comprende en conjunto 162 entradas, con referencias a obras de carácter general sobre el *Quijote* (Aubier, Avalor-Arce, Barriga, Bickermann, Casaldueiro, Castro, Close, Hatzfeld, Madariaga, Varo...) por tener algún comentario de interés acerca del mencionado pasaje; y también los estudios particularizados en torno al conflicto de Marcela y Grisóstomo (Avalor-Arce, El Saffar, J. Fernández, Fruello, González Gerth, Hahn, Hart y Randall, Honda, Iventosch, Jones, Labertit, Sieber, Sugiura, Ullman, Erna Berndt Kelly... y Arturo Marasso en doble consideración).

El profesor Jaime Fernández, residente en Tokyo, se ha propuesto la ciclópea misión, de indiscutible utilidad para los cervantistas, de preparar una bibliografía especializada en torno a los principales episodios del *Quijote*; y en esta su primera entrega nos brinda un generoso anticipo.

II. ESTUDIOS GENERALES

2.930. Bañeza Román, Celso: «La providencia divina en Cervantes», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 219-230.

Entre las múltiples alusiones y reminiscencias de la *Biblia*, que se encuentran en toda la obra cervantina, desde *La Galatea* al *Persiles* y con especial incidencia en el *Quijote*, se detallan los textos referentes a la Providencia Divina: unos a favor de todos los seres de la creación (hombres, animales y plantas), y otros que suponen un castigo medicinal para el pecado, como «voluntad o permisión de Dios» con miras a nuestra corrección y curación.

2.931. Chevalier, Maxime: «Cervantes y Gutenberg», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXI, 1991, págs. 87-99.

El *Quijote* es ante todo parodia de los *Amadises*, pero también es el «libro que nos pone en guardia contra las quimeras novelescas, cualesquiera que sean. Piensa Cervantes que las buenas letras pueden iluminar la vida y que unas literaturas mediocres la pueden disgregar». Así se plantea el viejo problema de las relaciones entre moral y literatura de entretenimiento.

Es elocuente la comparación de Luis Vives y Cervantes en la larga cadena de censuras literarias. Para Vives la ficción encierra el peligro de incitar a la lujuria; la idea surge con frecuencia en sus escritos; sigue glosando la sentencia paulina, según la cual *corrumpunt bonos mores colloquia prava*, pensamiento que puede aplicarse solamente a la cultura de un «mundo de la oralidad y el manuscrito». Pero Cervantes es un hombre moderno y entiende que «la imprenta ha creado una situación radicalmente nueva, que España y Europa han entrado en la era tipográfica, que el problema de la lectura se plantea ya en términos inéditos. Esta situación moderna la analiza con una agudeza muy superior a la que manifiestan la casi totalidad de sus contemporáneos, y superior a la que demuestran los eruditos del presente siglo, con todas las ventajas que debía dar a éstos el conocer la historia que corrió después de la publicación del *Quijote*».

Una cosa es la novela antes de Gutenberg y algo muy distinto después. «La capacidad de soñar se va acrecentando y concretando cuando se le ofrece pábulo en que alimentarse: la novela fue este pábulo».

La grande conmoción del siglo no la causa Copérnico, cuya obra desconocen la casi totalidad de sus contemporáneos, sino Gutenberg, de quien se benefician todos en más o menos grado.

No menos que la emergencia del *yo-autor* importa la del *yo-lector* y el oyente de lecturas: «la explosión del yo de los lectores se puede datar más concretamente por ser vinculada a la expansión del texto impreso». La modernidad supone el ensanchamiento del círculo de los sueños del lector.

La simplista solución de la *censura* se les ocurrió a grandes escritores, como Lope de Vega y Covarrubias; el mismo Cervantes sueña con la posibilidad de crear un empleo de censor teatral (DQ, I, 48).

Pero la prohibición se reduce a una solución negativa o de repliegue miedoso y Cervantes, como soldado que fue en su juventud, sabe que la ofensiva es la única defensa eficaz. Existían la literatura y la imprenta, el libro y el pliego suelto con todos sus peligros potenciales.

«En tal situación sólo valía una conducta: crear una literatura que fuera a la vez entretenida e inocua. Esta solución adoptó Cervantes el escribir, paralelamente al *Quijote*, antídoto de los venenos librescos, unas novelas cortas de valor ejemplar y la novela épico-devota de *Persiles*. La obra de un escritor se define frente a unas realidades históricas fundamentales: el invento de Gutenberg fue una de las realidades básicas frente a las cuales se configuró la obra cervantina».

2.932. Krauss, Werner: *Cervantes und seine Zeit*, Herausgegeben von Werner Bahner, Berlin, Akademie-Verlag, 1990, 532 págs., tela verde.

La Academia de Ciencias de la República Democrática Alemana (DDR) ha preparado con máximo rigor la edición crítica de toda la *Obra Científica* de Werner Krauss, en la que se integra este segundo y nutrido volumen, dedicado en su totalidad a la importante labor cervantista y al fecundo hispanismo del desaparecido investigador alemán.

El cuidado de la presente edición ha corrido a cargo de Werner Bahner; la revisión del texto y las notas editoriales son de Horst F. Müller.

Como advierte Bahner, en su *Nachwort* (págs. 393-407), fechado en Berlín, oct. 1986, los estudios hispanistas de Werner Krauss ocupan un lugar céntrico en el conjunto de su obra científica. La ampliación de sus estudios en la misma España, desde 1922 a 1926, le hizo consolidar sus conocimientos de la lengua y literatura, del arte e historia de este país. Antes había aprendido el español en Munich e incluso se había iniciado en el hispanismo con un trabajo sobre Lope de Vega; pero fue un amigo español, el profesor Aurelio Viñas, catedrático de Historia en Sevilla, quien le animó a venir a España. Pudo profundizar así los estudios iniciados y enriquecer su formación con el conocimiento y trato de Ortega y Gasset, Claudio Sánchez Albornoz, Pedro Salinas, Ramón Pérez de Ayala y otros descolantes profesores y literatos de aquel brillante periodo de nuestra cultura. Se afanó en la enseñanza y traducciones, frecuentando el Ateneo de Madrid y la Biblioteca Nacional; incluso colaboró alguna vez en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, en *La Pluma* y en la *Revista de Occidente*.

Con el tiempo había de distinguirse en el profesorado alemán como especialista e investigador de las lenguas románicas, especialmente de la francesa y española; y con superior incidencia en la investigación cervantina. Pronto se separa del idealismo de Vossler y Benedetto Croce para enfocar su labor bajo la dialéctica materialista de la historia en su contexto económico-social.

En esta línea se escribieron los estudios que integran el presente volumen, *Cervantes und seine Zeit* (C. y su tiempo). El primero reproduce todo un libro: *Miguel de Cervantes, Leben und Werk* (Vida y obra). Ya dimos cuenta de este libro en la presente *Bibliografía* al tiempo de su aparición en 1966 (vid. núm. 1.557).

Se reúnen después trece aportaciones a congresos universitarios. Son de distinta extensión y contenido, aunque coincidentes en examinar temas e ideas del Renacimiento en el siglo XVI, relacionados con el orbe cultural que nutrió a Cervantes: el erasmismo, el mundo de los refranes, la bucólica y la estética del humanismo, sobre *La Araucana* de Ercilla, etc. Este último aparece en castellano, como otros dos: «Localización y desplazamientos en la novela pastoril española» y «Palabras habladas en ocasión de la inauguración del Coloquio Cervantino el día 29 de septiembre de 1966», convocado en Berlín por el propio autor, en nombre de la Academia Alemana de Ciencias. En este saludo se refiere principalmente a la renovación y progreso histórico del cervantismo o *Cervanteskunde*. A pesar de los excesos de la idolatría positivista en torno a Cervantes, la erudición sana y equilibrada sienta las bases del gran avance realizado por los estudios cervantinos desde los años veinte hasta nuestros días. Se respeta hoy al autor con su obra, presentado en la filiación epiritual de las corrientes de su época. Bonilla, Castro y Bataillon plantean el erasmismo como una de las claves intelectuales de los siglos XVI y XVII. El realismo no explica toda la creación cervantina, empapada de poesía garcilasiana. Tampoco cabe ninguna duda de que Cervantes aspira a una visión crítica total de la literatura de su tiempo.

Entre los más numerosos trabajos en alemán debemos mencionar especialmente el dedicado a *Cervantes und die Jesuiten in Sevilla* (págs. 194-199), publicado por primera vez en *Romanische Forschungen* (Band 54, Erlangen, 1940). Contra la tesis de Rodríguez Marín de que Cervantes había sido alumno de los jesuitas en Sevilla, lo cual se refleja en el elogio de sus métodos de enseñanza, contenido en la novela del *coloquio de los perros*, Krauss encuentra una ironía profunda en el contexto general de la alabanza y pone muy en duda la opinión de Rodríguez Marín y Amezúa en este particular. Sobre éste y otros temas cervantinos volvió en publicaciones posteriores como *Studien und Aufsätze* (Berlín, 1959) y *Perspektiven und Probleme* (Berlín, 1965). Cfr. núms. 1.362 y 1.557 de nuestra *Bibliografía*.

También cabe señalar las nueve recensiones de libros sobre la literatura del Siglo de Oro, publicadas en diferentes ocasiones. Dos de ellos son de tema cervantino: *Cervantes en su época* de Francisco Olmos García (Madrid, 1968), registrado en nuestro número 1.733; y el de Tilbert Diego Steggmann, *Cervantes' Mutterroman "Pérsiles". Epentheorie und Roman Praxis um 1600* (Hamburg, 1971), al que corresponde en esta *Bibliografía* el núm. 1.839.

Los tres textos de Krauss redactados por él directamente en español, se ofrecen al final en pulcra traducción al alemán realizada por Mónica Walter. Son muy dignas de atención las escrupulosas notas y actualización de toda la obra de Krauss recogida en este volumen, como ya hemos dicho, a cargo de Horst F. Müller.

Solamente nos resta añadir que esperamos una buena traducción española integral de la generosa aportación cervantina de Werner Krauss, sobre la base de esta ejemplar edición crítica.

2.933. Marías, Julián: «Cervantes, clave española», *Boletín de la Real Academia Española*, LXX, 1990, págs. 457-466.

Texto de la conferencia pronunciada por el autor el 20 de diciembre de 1990 en el Aula de la R.A.E.

Contiene la síntesis acertada y lúcida del libro que anuncia para dentro de pocos días con el mismo título. Le mueve la idea de establecer una «conexión íntima entre dos realidades»: la personal, humana y literaria de Cervantes y la del país a que pertenecía. Para Marías, Cervantes es «radicalmente español, es inconcebible un Cervantes que hubiese sido italiano, inglés, francés, alemán, no digamos de países más remotos».

No veía decadencia en España, pues «tenía confianza y entusiasmo, vivía penetrado de la grandeza que inspiraba la vida española durante toda su propia vida, y no solamente durante el reinado de Felipe II», afirmación bastante polémica si atendemos a la crítica cervantina más corriente en los últimos años.

Finalmente, traza «una línea discontinua en el cervantismo, incluso quijotismo, que cruza toda España. Cervantes ha sido la expresión más honda de lo que es España, y creo que a ella hay que volver para saber quiénes somos y, sobre todo, quiénes podemos ser».

Como aquí se prometía, pocos días más tarde se publica el libro que registramos a continuación.

2.934. Marías, Julián: *Cervantes, clave española*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 268 págs.

El prestigioso escritor Julián Marías traza en este ensayo una interpretación ético-sociológica de Cervantes y su obra, que nos recuerda, aunque solamente en el título, el veterano libro de Ramón de Garciasol, *Claves de España: Cervantes y el "Quijote"* (Madrid, Cultura Hispánica, 1965, reeditado en la popular Col. Austral de Espasa-Calpe, 1969), registrado en esta *Bibliografía* con el núm. 1.617.

Contiene un conjunto de amenas reflexiones en torno a Cervantes y su creación literaria, sin tener en cuenta enfoques y cuestiones de la crítica cervantina habitual. Posiblemente acierta cuando atribuye algo tan discutido como la *singularidad* cervantina al hecho de que Cervantes escribe, ya viejo, fuera de un tiempo que ya pasó, no por su especial situación —no probada— de cristiano nuevo.

Amplios y genéricos panoramas cubren la España de Felipe II y Felipe III, e incluso la génesis de la nación, dando el término geográfico *España*, de tradición romana, al resultado de la unificación política de los Reyes Católicos y manifestándose contra el «mosaico» presente.

Tiene importancia la insistente recomendación de que se debe leer toda la obra cervantina, si bien aquí solamente se acredita el haberlo hecho de *Don Quijote*, el *Persiles*, tres o cuatro de las *Novelas Ejemplares* y otras tantas piezas dramáticas, amén del entrevistado *Viaje del Parnaso*. Resulta curioso leer que *solamente* Azorín entre los críticos contemporáneos ha distinguido el valor del *Persiles* y de la novela *El amante liberal*, cuando todos los interesados por Cervantes han aplaudido la amplísima revalorización de la obra póstuma cervantina desde la celebración del IV Centenario del nacimiento de su autor. Marías lo presenta muy dignamente como «recapitulación de la vida»; incluso añade muy acertadamente, y en armonía con el cervantismo universal, el cruce de sueño, ficción y vida en la obra cervantina.

Entre la «discontinua España cervantina» (¿la de exigente crítica nacional?) se anotan los nombres de Feijoo, Cadalso y Jovellanos. «Todo Cervantes es prodigioso y necesario», se afirma en colofón de simpatía. (Vid. sección «Reseñas» de este mismo volumen).

2.935. Alvar, Manuel: «Cervantes, buen amigo», *Blanco y Negro*, semanario de ABC, Madrid, 17 de noviembre de 1991, pág. 14 (cuatro columnas).

Con título semejante al de Santiago Montero Díaz, *Cervantes, compañero eterno* (1957), el directo de la Real Academia Española presenta con todo elogio el ensayo de Julián Marías registrado en el número anterior de este repertorio bibliográfico.

Como un libro de Ciencia (con mayúscula) en su *síntesis última*, frente a los que se limitan a la acumulación de datos, informes y noticias. La ciencia y el sistema sobre la erudición. Queda bien marcado el «abismo» que hay entre *La sociedad española en las obras de Cervantes* (1951), del «benemérito» don Ricardo del Arco, y este *Cervantes, clave española*. Por supuesto, ni cabe la comparación entre esos dos libros. Si acaso, podría aducirse *El mundo social del Quijote* (1986) de Javier Salazar Rincón, Premio Rivadeneira de la R.A.E., aunque tampoco lleva el mismo rumbo.

Lo importante en Marías, para Manuel Alvar es la «singular originalidad» de comprender el ser histórico de España a través de la obra de Cervantes: «Tras miles de estudios sobre la obra cervantina, necesitábamos saber cómo se constituyó esa España que tan radicalmente condiciona a un hombre que vino a ser de extraña novedad a lo largo de toda nuestra historia». Factor determinante para formar la nación fue Castilla: «Y Castilla no es nunca un territorio, es una actitud» (es la postura orteguiana de Marías).

Alvar recaba la diáfana consecuencia de la doctrina expuesta en *Cervantes, clave española*: «Ahí está Cervantes, en el centro de esos círculos que se han ido trazando para que su obra pudiera realizarse, para que fuera de una manera y no de otra, para que aquel artista genial no hubiera podido nacer en ninguna otra parte».

Con lo cual, en la óptica de Alvar el libro de Marías queda plenamente incorporado a la copiosa herencia de la interpretación romántica alemana de *Don Quijote*, si bien con más fidelidad al *Volkgeist* que al *Zeitgeist*. Sigue, por tanto, de rigurosa actualidad el notable estudio acerca de *The Romantic Approach to Don Quixote* (1978) de Anthony Close, libro escasamente comentado en España, pero muy debatido por los cervantistas de Gran Bretaña y Estados Unidos. Cfr. núm. 2.703 de nuestra *Bibliografía*.

En el número siguiente del mismo semanario *Blanco y Negro*, correspondiente al 24 de noviembre de 1991, M. Alvar continúa, en la pág. 14 de su colaboración habitual, desgranando las reflexiones que le sugiere el repetido libro de Marías en torno a *Cervantes, clave española*. Ahora, el título mismo del trabajo, «Romántica estampa», corrobora nuestra anterior aserción. Aquí se fija especialmente en la concepción que Cervantes tuvo de ser *español*, a partir de unos versos de *La gran sultana*, tan «rara vez citados» en opinión de Marías, que comienzan con la afirmación absoluta: «*Español* sois sin duda...» (por supuesto, podrían contrastarse con los de la comedia *El gallardo español* y con los de la tragedia *Nuñancía* (jornada I) en los parlamentos de las «figuras morales» España y el Río Duero, no pocas veces recordados en muy distintos contextos).

Niega Alvar con razón el *andalucismo* de Cervantes, apuntado en otro tiempo por Rodríguez Marín; se basaba, por lo general, en modalidades lingüísticas, ampliamente difundidas por toda España. La autoridad indiscutible de Alvar deja aquí las cosas en su punto: califica de *pobre* la interpretación de R. Marín y sienta la doctrina cabal: «Era algo más trascendente el castellanismo de Andalucía».

Se fija, a continuación, en los arquetipos creados por Cervantes —Don Quijote, Sancho Panza, Rocinante—, que han enriquecido el acervo de las artes plásticas y la literatura universal (Vanderbark, Carnicero, Doré, Unamuno). Y termina su artículo:

«Los círculos se fueron cerrando hasta crear esa unidad indivisible Cervantes-Quijote. Ahora otros círculos se abren desde el centro de las esferas y se agrandan hasta crear constelaciones donde gira el espíritu del hombre o donde vaga la historia universal. Se ha cumplido la cuarta salida del héroe [Descouzis llamó así a la recepción del *Quijote* por la generación del 98] y el lugar de la Mancha sigue ocultando su nombre».

2.936. García Escudero, José María: «Cervantes, clave humana», *ABC*, Madrid, 27 de octubre de 1991, pág. 78.

Otra crítica laudatoria del libro de Marías, al que añade algunas apostillas no carentes de interés. En lo de *tantos aspectos inéditos* en la consideración de Cervantes por Marías, cabe alguna atenuación. En cuanto a las adiciones del mismo García Escudero, quizá admitan cierta matización: es plausible lo de situar a Marías en la corriente de los *quijotistas* que siguen poniendo a Cervantes en un primer plano (como lo hizo Ortega) frente al quijotismo exclusivista de Unamuno. En cuanto a la religiosidad cervantina, «muy parecida» a la proclamada en nuestro tiempo por el Concilio Vaticano II, se basa en la preferencia de la palabra *cristiano* frente a *católico* en el léxico de Don Quijote, entre otras cosas, y así lo proclamó Américo Castro, no mencionado en este punto.

Nos satisface la conclusión: «Nadie termina el Quijote —escribe Rosales— y sigue siendo el mismo hombre». El último libro de Marías nos ha revelado a Cervantes como clave española, pero nos pone en camino de descubrir la última y más honda lección de Cervantes como clave humana.

2.937. Márquez Villanueva, Francisco: *El problema morisco (desde otras laderas)*, con prólogo de Juan Goytisolo, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991, 327 págs.

Declara el autor que debe a Cervantes su despertar a los aspectos doctrinales y humanos de la expulsión de los moriscos, decretada por Felipe III y llevada a cabo de 1609 a 1614, cuando se estaba escribiendo la segunda parte de la historia de *Don Quijote*, donde aparece incorporada en uno de los episodios más emotivos.

Los historiadores han hecho hincapié en la cuestión económica y demográfica, también en la práctica religiosa; pero se han postergado los aspectos jurídicos y teológicos, donde casi todo está por hacer y que este libro se propone desvelar en buena parte.

Punto de partida es el examen de la escurridiza figura del morisco granadino Miguel de Luna, intérprete del árabe con Felipe II y su hijo, autor de la *Verdadera historia del rey don Rodrigo* (1592-1600), tan denostada por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. Parece encerrar la idea de una España *mudéjar*, defensora de la convivencia y pactos con fieles de las tres religiones del libro (judía, cristiana y mahometana).

Se ha considerado a Cervantes como partidario de la expulsión, sin reparar en la bondad de sus moriscos y en la defensa que hacen de España como su patria natural. En cuanto al patriarca Juan de Ribera, dudoso mucho tiempo en la licitud de la solución más grave, tiene que aceptarla al fin como impuesta por Felipe III y se convierte en propagandista del «genocidio» (prensa y propaganda, fiestas y alegría ante la ruina económica). Como importante apéndice del libro se ofrece el texto íntegro del sermón pronunciado en Valencia (una de las zonas más desgarradas por la expulsión), el 27 de septiembre de 1609, con el incisivo *Nunc dimittis...* del Patriarca.

Este escrupuloso análisis de los factores espirituales y materiales que forzaron a una expulsión realmente controvertida ya en su momento, sirven de completa ilustración a los pasajes de la obra cervantina dedicados al suceso (*Don Quijote*, *Coloquio de los perros*, *Persiles*) y facilitan las fuentes legales de los argumentos esgrimidos en su defensa. Cfr. núm. 2.079 de la presente *Bibliografía: Personajes y temas del Quijote*, de Francisco Márquez Villanueva (Madrid, Taurus, 1975).

2.938. Osterc, Lúdivik: «Más sobre la cultura de Cervantes», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 143-153.

Se manifiesta contra la opinión tradicional que considera a Cervantes como «ingenio lego» y de escasa cultura, según la atrevida afirmación de Tamayo de Vargas en 1624. Desde Clemencín a Menéndez Pelayo se insiste en la genialidad cervantina, aunque sin reconocerle seria formación intelectual. El presente estudio atribuye este lastre negativo de la crítica cervantina a las censuras de los intereses creados por las clases dominantes, constante en los libros de Cervantes; y acumula datos del *Quijote* y otros libros para probar la extensa cultura del autor.

2.939. Wardropper, Bruce W.: «Cervantes and the Art World», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, vol. XI, 1989, págs. 37-52.

Este artículo contiene el texto de una conferencia pronunciada en el Metropolitan Museum of Arts de Nueva York el 27-X-1987, con motivo de la exposición de las obras maestras de Zurbarán (lo que explica el tono de alta divulgación artística del trabajo).

Cervantes y Zurbarán pertenecen en líneas generales a la cultura española de la Edad de Oro, pero no son coetáneos. Cervantes tenía unos cincuenta años más que Zurbarán, nacido en 1598. Pero todavía no era en esa fecha un escritor profesional. Hasta cumplir los 58 había sido soldado y funcionario de Hacienda. El corto período de su vida dedicado exclusivamente a escribir no empezó hasta después de la publicación del primer *Quijote* en 1605, un gran éxito popular. La mayor parte de las principales obras cervantinas (la segunda parte de *Don Quijote*, las *Novelas Ejemplares*, una colección de comedias y el *Persiles*) fueron publicadas en los últimos cinco años de su vida. Como Shakespeare, Cervantes murió en abril de 1616, el año en que Zurbarán pintó su primer cuadro conocido, una *Inmaculada Concepción*. No se pueden comparar el pintor y el escritor. Cervantes fue un soldado profesional que dedicó sus últimos años al arte de escribir. Zurbarán se dedicó toda su vida a la pintura.

Lo único que tienen en común es su devoción al monasterio de Guadalupe, altamente considerado en su significación española por el profesor Jonathan Brown (Princeton, 1978). Pero la experiencia de Guadalupe por Cervantes es muy distinta a la de Zurbarán y se concentra en la devoción popular a la Virgen de Guadalupe, reflejada en las páginas del *Persiles*. Las ocho pinturas de Zurbarán que se conservan hoy en la sacristía del monasterio se hicieron alrededor de 1638 ó 39, muchos años después de la muerte de Cervantes.

Las relaciones de Cervantes con el mundo artístico de su tiempo continúan problemáticas y el presente trabajo aspira a establecer alguna luz en ellas. En otro pasaje del *Persiles* se nos describe una galería de arte en Roma donde se reúnen reproducciones de la antigüedad griega junto a maestros de la pintura renacentista italiana.

A pesar del manifiesto interés de Cervantes por la pintura, solamente menciona el nombre de un pintor español vivo, Juan de Jáuregui, muy poco conocido porque no ha sobrevivido ninguno de sus cuadros.

En verdad, no tenemos gran evidencia de que Cervantes se hubiese interesado por el arte de sus contemporáneos. En los *Diálogos de la pintura* de Carducho se habla con algún detalle de famosas pinturas y esculturas de Roma, Venecia o Milán, mientras que en *El licenciado Vidriera* el viaje por Italia está orientado con observaciones muy diferentes, aunque es cierto que Cervantes no siempre se nos revela a través de sus entes de ficción. En la 2.ª parte del *Quijote* se repite la anécdota popular de Orbaneja, que pintaba «lo que saliere» (II, 3 y 71) y *El licenciado Vidriera* se manifiesta contra la pintura de calidad ínfima al dictaminar que «los buenos pintores imitan la naturaleza, pero los malos la vomitan».

En cuanto al retrato de Cervantes atribuido a Jáuregui, que se conserva en la Real Academia Española, se trata de una falsificación, como ya demostró Lafuente Ferrari en 1948. Astrana Marín pretendió indentificar la imagen de Cervantes en uno de los caballeros retratados en el famosísimo *Entierro del Conde de Orgaz* pintado por el Greco. También se mencionan otras hipotéticas relaciones del Greco con el autor del *Quijote*. Pero nos hemos de contentar, por ahora, con el espléndido autorretrato literario del mismo Cervantes en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*: «Este que veis aquí...».

Lo que conviene tener en cuenta es que la afirmación horaciana *ut pictura poesis* en el Barroco se percibe como una metáfora activa. Cervantes la desarrolla y amplía (*historia*, pintura, poesía) certeramente, como puede leerse en el párrafo inicial del cap. XIV del libro 3.º del *Persiles*: «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes» (Ed. Avallé-Arce, 1969, pág. 371).

En la España de Cervantes abundan los pintores poetas: Jáuregui, Céspedes, Pacheco. Escritores y pintores, especialmente en Madrid y Sevilla, eran vecinos, frecuentaban las mismas academias y engrosaban las mismas cofradías religiosas.

Que Cervantes fuera consciente o no, lo cierto es que concebía muchas de sus ficciones en términos visuales, como los poetas barrocos. Como peculiaridad léxica, se apunta que prefiere emplear en sus relatos el verbo *pintar* en vez de *describir*. La evocación de la gruta de Polifemo en el poema de Góngora puede compararse con la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos. Los retratos magnificadores de figuras femeninas (Dorotea, Zoraida) o los caricaturescos (Maritornes, la dueña Rodríguez) se acercan al mundo pictórico. De aquí la larga serie de ilustradores del *Quijote*, entre los que se recuerda a Coypel, Hogarth y Doré.

La prosa visualizable de Cervantes es su máxima contribución al mundo del arte. Lejano observador del maravilloso arte plástico de su época, usó por primera vez en la prosa de ficción el mejor efecto pictórico en el orto de la novela moderna.

III. BIOGRAFÍAS DE CERVANTES Y DATOS BIOGRÁFICOS

2.940. Caballero Bonald, José Manuel: *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Ed. Planeta, 1991, 185 págs., profusamente ilustradas en color o en blanco y negro.

El poeta y novelista J. M. Caballero Bonald (nacido en Jerez de la Frontera en 1928) ha compuesto en este libro un ameno y divulgador retrato de la ciudad de Sevilla durante el período áureo que transcurre desde mediados del siglo XVI a mediados del XVII, enclave histórico en el que la ciudad alcanza su máximo apogeo social y económico, político y cultural. Cuando los mejores poetas, novelistas y dramaturgos del Siglo de Oro la llaman encomiásticamente «gran Babilonia de España», «parte de España más mejor que el todo», «archivo de las riquezas del mundo» (por su monopolio mercantil sobre los productos de América), «atalaya de la vida humana», emporio de la picaresca y «grande agasajadora de la mocedad» por sus diversiones, festejos y corrales de comedias; en fin, «patria de claros ingenios», tanto en las artes plásticas como en el orbe literario.

Las «andanzas sevillanas» de Cervantes se bosquejan en el capítulo V (págs. 121-142). Se pone en duda la afirmación de Astrana Marín sobre la residencia de Cervantes en Sevilla entre 1564 y 1566, cuando contaba apenas 17 ó 18 años. Más atento al *Cervantes* de Canavaggio en este punto, se atiende documentalmente al año 1585 (el mismo de la muerte de su padre) cuando «aparece Cervantes en Sevilla, comisionado para efectuar unos cobros a cuenta de un Diego de Hondaro, visita que repetirá al año siguiente de modo más estable y prolongando ya esas intermitentes estancias hasta 1600 y 1601». Se trata de un «largo trecho de vida (unos quince años) en que, ya sea de un modo estable o intermitente, Cervantes va a adentrarse con singular vehemencia por los fastuosos recovecos físicos y humanos de la metrópoli andaluza». En ella encontrará motivos de inspiración para sus novelas y teatro: *Rinconete*, *Coloquio de los perros*, *Celoso extremeño*, *Rufián dichoso*... Sin olvidar que, durante los tres meses de reclusión en la cárcel de Sevilla (1597), pudo concebir la maravillosa historia de *Don Quijote*. Y el «patio de Monipodio» queda como arquetipo del hampa sevillana de la época.

Una buena selección bibliográfica con más de cincuenta títulos (págs. 176-178) viene a cerrar adecuadamente este simpático libro. Todos se refieren a la Sevilla del tiempo de Cervantes; muchos de ellos son de conocida tradición, pero predominan los de rigurosa actualidad.

2.941. Cabezas, Juan Antonio: *Cervantes en Madrid. Vida y muerte*, prólogo de Agustín Rodríguez Sahagún, Madrid, Editorial El Avapiés, 1990, 175 págs.

El prólogo de este libro, escrito por quien era Alcalde de Madrid en el momento de su publicación, presenta al autor, Juan Antonio Cabezas, Premio Fastenrath de la R.A.E., como un serio cervantista: por su libro *Cervantes, del mito al hombre* (fielmente inspirado en la biografía cervantina de Astrana y registrado en la presente *Bibliografía* con el núm. 1.570) y por su condición de presidente de la Sociedad Cervantina de Madrid.

Nos encontramos ante una reducida biografía de Cervantes, limitada a sus estancias en Madrid, con especial atención a las casas en que habitó el autor del *Quijote* (considerado como *figura madrileña*), los corrales de comedias que tanto le atrajeron y los lugares donde estaban las imprentas que dieron a luz

sus obras; entre ellos, el solar donde se compuso la edición *princeps* (1605) de la 1.ª parte del libro inmortal (hoy sede de la Sociedad Cervantina Madrileña), en la calle de Atocha, núm. 87, y la perpendicular inmediata de San Eugenio, en cuyo núm. 9 se conmemora la publicación de la 2.ª parte (1615).

Va ilustrado el libro con fotografías de los lugares cervantinos que se indican, más los monumentos y lápidas que recuerdan la *vida y muerte* de Cervantes en Madrid. Las noticias biográficas cervantinas y los pormenores acerca de la impresión del *Quijote*, siguen inspiradas en la monumental *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, compuesta por Astrana Marín (Madrid, Ed. Reus, 1948-1958, 7 vols.), registrada en esta Bibliografía al tiempo de su aparición, en los primeros tomos de *A. Cer.*

Por iniciativa del mismo Astrana Marín se fundó en 1953 la Sociedad Cervantina de Madrid, de la que se reseñan aquí sus objetivos, primeras actuaciones y la iniciativa de su presidente actual, Juan Antonio Cabezas, que consigue del Ministerio de Cultura español la construcción de un gran edificio para la Sociedad en el solar que fue de Juan de la Cuesta y de un derruido hospital y capilla del Amor de Dios. El 14 de diciembre de 1987 fue inaugurado solemnemente por los reyes de España el Museo de Cervantes y sede de la Sociedad Cervantina Madrileña en la calle de Atocha, núm. 87, donde ya hemos dicho que estaba situada la imprenta de donde salieron al mundo, por primera vez (enero de 1605), las aventuras de *Don Quijote*.

2.942. Valverde, Jose M.: *Cervantes*, Barcelona, Ed. Atlántida, 1991, 110 págs.

Bosquejo biográfico de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), dirigido al gran público y considerando como una vida *quijotesca* la del autor de *Don Quijote*: «fue una repetida derrota que no le hizo perder nunca su voz de hombre bueno refugiado en un humorismo melancólico» (pág. 101). Es de estilo ameno, pero contiene pequeñas inexactitudes cronológicas, como si se hubiera escrito muy apresuradamente: por ejemplo, *La Galatea* apareció en 1585 y no en 1584, la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses...* (cuyo prólogo se recuerda) fue en 1615 y no en 1613; en fin, la muerte de Cervantes, como ya se sabe por las investigaciones de Astrana Marín, hay que fecharla el 22 de abril y no el «sábado 23». A las mujeres que vivían en Valladolid con el escritor se las llama algo despectivamente «las Cervantas», aunque mejor fuera el mencionarlas como las «Saavedra», apellido que dio el mismo Cervantes a su reconocida hija Isabel y que él mismo se aplica en diversos lugares de su obra. Nada puede probarse de su presunta alcahuetería.

Tiene gran interés la lectura e interpretación ágilmente resumida que se ofrece del *Quijote* en sus dos partes, aunque alguna de sus afirmaciones no pasa de ser alguna teoría no bien cimentada, si bien cuenta con distinguidos defensores; tal es la hipótesis de la improvisación cervantina al componer la primera parte de su obra, comenzada como novela corta, con gran descuido, «sin tomar en serio su trabajo», «probablemente sin tachar ni corregir nada» (pág. 46); de tal forma que el *error* de la pérdida del asno viene a convertirlo después en *chiste...*

Se nos dice, y es muy discutible, que en la 2.ª parte Cervantes habla del falso Avellaneda «como sabiendo muy bien quién es» (pág. 68) y se acepta la conjetura de Martín de Riquer que lo identifica como el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte; aunque Valverde reconoce que el Ginés de Pasamonte de la 1.ª parte del *Quijote* sería un sinónimo demasiado «trasparente» (más bien lo llamaríamos homónimo).

Cfr. núm. 2.806 de la presente Bibliografía, donde se registra la investigación de Martín de Riquer sobre este particular.

IV. DON QUIJOTE

A) Ediciones

2.943. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Juan Ignacio Ferreras, Madrid, Ed. Akal, 1991, 2 vols., 1.010 págs.

El editor de esta rigurosa edición de *Don Quijote*, Juan Ignacio Ferreras, es investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y notorio cervantista, puesto que no hace mucho tiempo publicó un excelente libro acerca de *La estructura paródica del Quijote* (Madrid, Taurus, 1982), registrado en esta *Bibliografía* con el núm. 2.482.

Ahora se ha propuesto realizar una edición del *Quijote* a la altura de la investigación filológica de nuestro tiempo y con atinada selección de lo más importante entre lo que ha dicho la crítica desde el siglo XVIII hasta hoy, con gran atención asimismo a los comentaristas más destacados del libro inmortal.

Manuel Rico dio una elogiosa reseña de esta edición, con el título de *Los límites de la parodia*, en el diario *El Sol* de Madrid, el día 19 de abril de 1991. Sostiene que es la edición «más completa de las hasta ahora publicadas» y la más anotada con sus 5.500 notas y «ninguna gratuita».

En el estudio preliminar, Ferreras revisa, extracta y profundiza las líneas maestras de su indicado estudio anterior sobre *La estructura paródica del Quijote* y se sitúa muy ecléctica y moderadamente entre la visión festiva y paródica de la obra y la idealizada por el romanticismo alemán, muy difundida hasta nuestros días.

Es curioso observar que entre las numerosas ediciones que menciona, por haberlas utilizado como guía en algún momento (Clemencín, Rodríguez Marín, Martín de Riquer, Avallé-Arce, etc.), aparece la de Vicente Gaos (Madrid, Ed. Giner, 1967, 4 vols.), registrada en esta *Bibliografía* con el núm. 1.597). Por supuesto, era una buena edición con graciosas ilustraciones originales de Lorenzo Goñi. Pero la definitiva del gran cervantista y poeta que fue Vicente Gaos (fallecido en 1980) fue terminada en los últimos detalles y publicada póstumamente por Agustín del Campo (Madrid, Ed. Gredos, 1987, 3 vols.), registrada con el núm. 2.765. A mi juicio, es la más importante de las realizadas durante el presente siglo, con haberlas de gran valía.

Lo cual no obsta al mérito relevante de la actual de Ferreras, a la que tendremos que volver y consultar más de una vez.

B) Estudios, ensayos y notas

2.944. Álvarez Díez, Florencio, O.S.A.: «El Quijote apócrifo, obra de Cristóbal Suárez de Figueroa», publicado en *Murgetana*, núm. 81, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990, págs. 23-42.

El autor de la frase y defensor de esta nueva hipótesis para identificar al misterioso Avellaneda, fue Enrique Espín Rodrigo (Lorca, 1915-Madrid, 1982), que hizo tres cursos de Filosofía y Letras antes de la guerra civil y ejerció de farmacéutico después. Era hijo de Joaquín Espín Rael, autor de unas *Investigaciones sobre el Quijote apócrifo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1942) que intentaban identificar

al falso Avellaneda con el famoso don Francisco de Quevedo y Villegas. Su hijo cambia la atribución y se fija en Cristóbal Suárez de Figueroa, a quien también asigna la paternidad del *Buscón* y de *La tía fingida*. Coincide con otros críticos en pensar que Cervantes sabía quién era Avellaneda e insiste en el «indudable mérito» del libro y en suponer que el impulsor fue Lope de Vega. Resume la vida de Suárez de Figueroa, nacido en Valladolid en 1571, según los datos aportados por el mismo autor en dos de sus libros: *Varias noticias* y *El Pasajero*. Se destacan su larga residencia en Italia y el rigor de su actuación administrativa en España. Debió de morir en la región de Nápoles hacia 1643. Perfiles indelebles de sus escritos son la envidia y el odio que sintió hacia Cervantes y Juan Ruiz de Alarcón. Su carácter, como ya señaló Menéndez Pelayo, era el de un verdadero misántropo: «el escritor más envidioso y maldiciente del siglo XVII».

En la academia de animales ideada por Salas Barbadillo tenían de fiscal al perro, «un poeta muy envidioso entregado a fisgar y roer», es decir *Fisgarroa*. También era plagiarlo. El cuento de locos y perros de Cervantes puede aludir a él.

En fin, Espín Rodrigo dejó centenares de cuartillas manuscritas para desarrollar ampliamente las razones de la atribución indicada. Actualmente están en curso de revisión y estudio para su posible publicación.

2.945. Arredondo, María Soledad: «Sobre Cervantès conteur: Écrits et paroles de Michel Moner», *Criticón*, 51, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991, págs. 151-153.

Reseña del libro registrado en esta Bibliografía con el número 2.804.

2.946. Avalué-Arce, Juan Bautista: «Don Quijote, Sancho, Dulcinea: aproximaciones», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XI, 1989, págs. 53-67.

El mundo de Don Quijote, su amor cortés hacia Dulcinea y la compañía de un escudero, se organiza sobre la base de *Amadís de Gaula*, anónimo castellano, fechado por Avalué-Arce hacia 1290 en su primera versión e impreso en 1508; fue el guía y mentor de la ingente literatura caballerescas española del siglo XVI, que recorrió Europa triunfalmente.

Don Quijote le exalta como el más perfecto caballero, «el solo, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo» (I, 25). Don Quijote se modela sobre Amadís en todos sus aspectos. Por doble gravitación, histórica y literaria, Don Quijote está obligado a amar. En este punto tiene que inventar a Dulcinea, sobre un recuerdo juvenil, que progresivamente se irá complicando. El amor de Amadís por Oriana es por destino y morirá con él; el de Don Quijote por Dulcinea es pura invención suya, fruto directo de su voluntad de imitar a Amadís y vivir así la vida como una obra de arte, «lo admirable y ejemplar es que Don Quijote vivirá su fingido amor como si fuese por destino». Si la imaginación de Don Quijote inventó la dama de sus pensamientos, su voluntad la mantendrá incólume y su lealtad le obligará a morir por ella.

En cuanto al tercer elemento de la tríada fundamental, el escudero Sancho es una parodia de Gandalín y pronto se transforma en algo bastante más complejo que la *quijotización* apuntada por Madariaga.

En el sistema de valores de Don Quijote el autoconocimiento es esencial, algo desconocido por Amadís. La apoteosis de su propia afirmación es la respuesta al capellán: «Caballero soy y caballero he de morir, si place al Altísimo» (II, 32).

La renuncia a su vocación caballeresca en el lecho de muerte va unida a la declaración de su cristianismo esencial.

Más allá del proceso de *quijotización*, Sancho se rebela contra Don Quijote que pretendía obligarle a unos azotes voluntarios: «soy mi señor», exclama Sancho (II, 60), grito que proclama la ruptura de los vínculos del vasallaje medieval, histórico y literario. Es como una declaración de los derechos del hombre. Como ser humano, Sancho se ha independizado de Gandalín, Amadís y la tradición caballeresca medieval. Ante el lecho de muerte de Don Quijote, Sancho le anima a salir al campo, vestidos de pastores, como tienen *concertado*; es decir, una relación de igualdad cristiana entre dos hombres, bien lejos de la jerarquía y el vasallaje *feudal*. En cuanto a las relaciones de Don Quijote con Dulcinea, se trata de la historia de una ausencia, «ya que lo que ella dejó en nuestra inmortal novela es la hermosa forma de una huida». Esa historia tiene cinco capítulos, dos en el Quijote de 1605 y tres en el del 1615. Que los azotes de Sancho sean el medio de desencantar a Dulcinea es una «maravillosa y complejísima reelaboración del motivo folklórico del burlador burlado».

La trágica desilusión final de Don Quijote (II, 74) se anuncia ya en la cueva de Montesinos al encontrarse con la Dulcinea encantada por Sancho en vez de la invocada por su *inaudita belleza* antes de bajar a la sima (II, 23). La voluntad del caballero paralizada por el sueño ha hecho descender a nuestro héroe al modesto nivel humano. Lo que Don Quijote ha soñado en el fondo de la cueva es el sentido de la vida. Pero pronto se enfrentará al mundo voluntariosamente. «Verdadera lección de heroísmo profundamente humano: saber que la vida es sombra y sueños, pero vivirla como si no lo fuese».

2.947. Ayala, Francisco: «La aventura del rebuzno», *Blanco y Negro*, semanario de ABC, Madrid, 7 de julio de 1991, págs. 6 y 7.

Reflexiones en torno al *problemático* pasaje del *Quijote* (II, 25-27, y no XV-XVII, como erróneamente se consigna). ¿Qué sentido puede tener esta extravagante historia? ¿Qué ha querido decirnos Cervantes al referirla? Cabe que aludiera a hechos contemporáneos, olvidados ya. Pero el desarrollo demorado y su ironía socarrona parecen encerrar un significado trascendente. Quizá la denuncia burlesca de la necedad con que los hombres se enfrentan entre sí hasta llegar a matarse por cuestiones nimias. O la locura colectiva de gentes que estaban sometidas anteriormente a regímenes despóticos...

2.948. Bagnó, Vsevolod: «El tonto de los cuentos populares como arquetipo folklórico de Don Quijote», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 237-241.

Esta nota propone la hipótesis de que no solamente Sancho Panza desciende de la tradición folklórica (según opinan varios cervantistas), sino también Don Quijote, que podría haber surgido de la intersección de tres cuentos populares de difusión internacional, catalogados por A. Thompson: *El héroe ficticio*, *El tonto de remate* y *El tonto hace compras*. En el arquetipo folklórico estaba engendrada la dualidad respecto al personaje que provoca al mismo tiempo la risa y la simpatía; y también la insolubilidad del conflicto del héroe destronado y atrayente con el mundo real.

2.949. Buezo, Catalina: «*El triunfo de Don Quijote: una máscara estudiantil burlesca de 1610 y otras invenciones*», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 87-98.

En la publicación de las *Fiestas...* del Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, con motivo de la beatificación de San Ignacio, obra de Alonso Salazar, impresa en 1610, entre representaciones de libros de caballerías, relatos bíblicos e incluso de la mitología romana, aparece una máscara carnavalesca bajo el título de *El triunfo de Don Quijote*, personaje cómico a quien se hace desfilar montado «en un rocín como un dromedario», seguido de Sancho Panza, «caballero en un borrico» y de doña Dulcinea, «con tres doncellas en borricos y una dueña con tocas».

2.950. CERVANTES Y EL QUIJOTE. *Actas del Simposio Internacional, 24-26 de junio de 1988*, editadas por Jaime Fernández, S.J., Tokyo, Universidad Sofía, Centro Hispánico y Departamento de Estudios Hispánicos, 1991, 154 págs.

La *presentación* en español es del profesor Jaime Fernández (págs. 1-2) y en ella se expone que este libro contiene la versión en lengua japonesa de todas las intervenciones en el citado Simposio, algunas de las cuales ya se han publicado en su versión original castellana por las revistas *Crítica Hispánica* de Pittsburgh (U.S.A.) y *Anthropos* de Barcelona.

En esta misma sección de nuestra *Bibliografía cervantina* se registran las ponencias de Avallé-Arce, J. Fernández, Edward C. Riley y Alberto Sánchez, según el texto publicado por *Crítica Hispánica*.

Por lo que se refiere a la publicación *Anthropos* de Barcelona, en sus cuatro números monográficos dedicados a Cervantes y su obra, pueden consultarse los números 2.861, 2.862, 2.866 y 2.872 de esta misma *B.C.* en el anterior volumen de estos *A. Cer.*

2.951. Chevalier, Maxime: «Cinco proposiciones sobre Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, núm. 2, págs. 837-848.

Expone y razona cinco agudas determinaciones en torno al *Quijote* de Cervantes:

1.ª *la función del libro en Don Quijote*. Nuestro caballero no aprende nada en «el gran libro del mundo»; todo lo sabe de antemano, aprendido en su biblioteca. La 2.ª parte de la historia amplía el discurso con las exigencias morales y de la vida social. Alonso Quijano es un hidalgo excepcionalmente culto, «es el hombre del libro». Su refinada cortesía la ha aprendido en el tratado de urbanidad que es el *Galateo español*, bastante más que en las abstracciones del *Cortesano* de Castiglione. El libro ejerce doble función dentro de la novela: el poder maléfico de los libros de caballerías tiene su contrapeso en los libros cuya lectura ha convertido a Alonso Quijano en dechado de hidalgos. (Cfr. Chevalier, «Alonso Quijano, homme du livre», estudio registrado con el núm. 2.785 de nuestra *Bibliografía*).

2.ª *Don Quijote y Alonso Quijano*. Cervantes presenta dos personajes: Don Quijote el loco y Alonso Quijano el cuerdo. En la primera salida interviene más Don Quijote, aunque asoma Alonso Quijano; pero en la tercera, prevalece Alonso Quijano frente a un Don Quijote que se va esfumando. La primera parte viene a ser el *Triunfo de Don Quijote*, mientras que la segunda resulta la *Apoteosis de Alonso Quijano*. En el *Quijote* de Avellaneda nunca aparece Alonso Quijano.

En el de Cervantes, derribado el andante, sigue ileso el discreto. «*Don Quijote* será novela del fracaso —hasta cierto punto— pero no de la desesperación».

3.º *Sancho Panza y su amo*. Frente a don Quijote, ebrio de ficción y frente a Alonso Quijano, nutrido de buenas letras, Sancho Panza es el analfabeto de los refranos y del mundo de la realidad. No comprende al caballero andante, aunque sí al hidalgo culto; por lo cual se va *quijanizando*, pero no quijotizando como creía Unamuno (y después Madariaga).

4.º *Sobre la plurivocalidad de la novela*. Con acierto destacó Batjín la plurivocalidad como carácter fundamental del *Quijote*. Pero lo es de modo más complejo que el señalado por el crítico ruso. No dialogan solamente Don Quijote y Sancho Panza, sino Don Quijote, Alonso Quijano, Sancho el rústico y Sancho el culto. El carácter heterofónico de la novela es más acentuado de lo que se sospechaba: «tanto como la de Sancho, la creación de Alonso Quijano, funda el libro como novela».

5.º *La paradoja de Don Quijote*. Únicamente el desdoblamiento del personaje en Don Quijote y Alonso Quijano puede justificar el cambio psicológico del protagonista en la segunda parte de la historia. La paradoja de la novela es que no hay evolución o maduración del personaje —como ocurre en las novelas del siglo XIX que siguen su huella—. No la hay por tratarse de un héroe viejo y transcurrir la acción en un corto espacio de tiempo. El hidalgo no tiene niñez ni juventud. «Alonso Quijano es una cultura, no una historia».

2.952. Felkel, Robert W.: «El *Tratado del esfuerzo bélico heroico* de Juan López Palacios Rubios, ¿una fuente del *Quijote*?», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 45-62.

Aunque no se afirma rotundamente que Cervantes conociera el *Tratado* (1524) de Palacios Rubios, un útil cotejo de esta obra y el *Quijote* pone de manifiesto algunas semejanzas sorprendentes que inclinan a pensar en un sátira de las armas y los conceptos de valor militar implícitos en la primera obra mencionada. Un hidalgo manchego no enloquecido como Don Quijote podría haber sido un Juan López de Palacios Rubios de fines del siglo XVI como defensor de ideas que distaban mucho de estar a la altura de su tiempo. La idea de que es menos dañino pecar por exceso que por defecto es probable que la tomara Cervantes de palacios Rubios o de algún otro comentarista castellano de la fuente común: la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino.

2.953. Fernández, Jaime: «Don Quijote y Sancho (1615): "...en esta amarga soledad en que me dejas"», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XI, 1989, págs. 69-80.

Don Quijote envía a Sancho con la segunda embajada a Dulcinea y le despide con la frase que encabeza este trabajo (II, 10). En cabal interpretación de sus palabras, se advierte un doble tono: de súplica, por un lado, y de temor, tristeza y desamparo, por otro. Clave necesaria para captar la hondura humana de las relaciones entre Sancho y don Quijote en la segunda parte de la historia. Soledad de don Quijote y súplica a Sancho.

Para comprender el sentido de esta embajada debe contemplarse a la luz de la primera, con la que está estructuralmente relacionada (I, 25 y 31). Hay una lenta llegada al Toboso, alternancia de día y noche, esperanza y desánimo, fe y vacilación, en un andar a tientas como de ciego.

Aquí se advierte, una vez más, que Cervantes no ha creado meras caricaturas o muñecos sin alma, sino personajes con la autonomía y complejidad de lo humano. Don Quijote y Sancho son autónomos y contrastan sus actitudes frente a las realidades del mundo; pero se necesitan mutuamente y esa recíproca necesidad les lleva a buscarse y convertirse en existencias inseparables. Con ello, Cervantes viene a decirnos que el hombre es esencialmente diálogo, sociedad, convivencia.

Sancho se equivoca ante las advertencias de su señor para la fantástica embajada: solamente repara en la locura del caballero, pero olvida su soledad y tristeza, última raíz de su absurdo e imposible deseo de ver a Dulcinea. Imposibilitado de ayudar a don Quijote, Sancho le engaña. Pero esta burla, que tiene como consecuencia el encantamiento de Dulcinea, prolongado hasta el último capítulo de la obra, revela la soledad de don Quijote hasta el momento mismo de su muerte y se convierte, paradójicamente, en la forma de preservar para siempre el mito de Dulcinea en el corazón del caballero.

Que don Quijote y Sancho hayan podido caminar juntos hasta el último instante, a pesar de esta mutua incompreensión, quizá se debe a la condición y trato que les confiere el autor: esencial bondad y envidiable sencillez, que hicieron posible la mutua aceptación y el diálogo, esencial para la sociedad y el cumplimiento ejemplar de la aventura humana.

2.954. Garaudy, Roger: *La poesía vivida: Don Quijote*, Córdoba, Edics. El Al-mendro, 1989, 123 págs.

Ensayos fervorosos de gran elocuencia expositiva que forman parte de la obra del mismo autor titulada *La poésie vécue: Don Quichotte* (París, Vega Press, 1988). La traducción castellana es de Juan Ignacio Sáenz-Díez.

En el primer apartado, que lleva el mismo título del libro, y siguiendo estrictamente la biografía de Cervantes por Astrana Marín, se insiste en el influjo sevillano sobre los relatos cervantinos. Tiene cierto interés la opinión de que es indiferente que el autor del *Quijote* fuese de origen moro o judío: lo importante es su *distanciamiento crítico* de las estructuras sociales oficiales. No se trata de herencia, sino de *elección*. «Don Quijote no es un caballero por herencia, sino por vocación». Se impone el universalismo de su actitud. La grandeza no tiene patria, clase o secta. Cervantes y su contemporáneo Shakespeare son los primeros en hacernos comprender que lo que se llama en occidente *Renacimiento* es el comienzo de una decadencia por la subversión moral que trae la mecanización del mundo y el flujo del oro americano.

La conversión forzosa al cristianismo de moros y judíos con la consiguiente discriminación política de cristianos viejos y nuevos, es algo que viene impuesto desde arriba. La religión de Cervantes no es excluyente. Don Quijote es el último gigante en comprender lo que hubiera podido ser España asumiendo la triple herencia: greco-romana, judeo-cristiana y árabe-islámica. Esta triple raíz explica la visión de lo real y del hombre en la creación cervantina, la estructura de la novela de *Don Quijote* atribuida a un árabe y su concepción del amor con su última fuente en el amor udrí musulmán.

En el *epílogo* se desgrana el mensaje idealista de *Don Quijote*, bajo el lema de que «no es Don Quijote el loco, sino el mundo. El suyo. Y todavía más el nuestro». Termina el libro con una breve antología de textos cervantinos (procedentes del *Quijote* y del *Persiles*) y de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno, de pareja exaltación.

2.955. García Bacca, Juan David: *Sobre el Quijote y Don Quijote de la Mancha. Ejercicios literario-filosóficos*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1991, 527 págs.

En un prólogo desarrollado sobre la pauta meramente formal del que escribió Cervantes para el *Quijote* de 1615 («Desocupado lector...») se nos advierte que «lo original, nuevo y extraño» en este libro sobre *Don Quijote de la Mancha* radica en emplear «como *categoriales* esas antojadizas palabras» y conceptos de *señorío*, *salero*, *corazonadas* y *raciocinancia*, no usadas por otro alguno de los que sobre tal tema y persona han escrito» (pág. 11). Aunque intenta explicarlo, no se ve justificado plenamente el uso de *categoriales* en vez de categorías, ni de *raciocinancia* por el hecho de razonar o el dominio de lo racional (raciocinio) sobre lo absurdo e irracional. Sigue una proposición insólita: «¿*Filosofear* es la manera o tonalidad de filosofar en español o hispanoamericano? Pues bien: *raciocinancia* es la manera y tonalidad de razonar, de racional, propia del español. Y es la que predomina en el *Quijote* y en *Don Quijote de la Mancha* en todas sus aventuras».

Quedan mejor aclaradas las tonalidades del *señorío* como autoridad moral con diverso rango y variadas gradaciones. Otro tanto ocurre con el «categorial» *salero*, sinónimo de gracia, gracejo, donaire, picardía; y *garbo* en cuanto al gesto. Algo más complejo y subjetivo es el «categorial» *corazonada* o «acorde de golpe sentimental y solución simplista de dificultades circunstanciales»; ejemplos de *corazonadas* encuentra García Bacca en el *Quijote* (I, 22) con la liberación de los galeotes, o en la suprema declaración de don Quijote vencido físicamente, pero firme en su fe por Dulcinea (II, 64).

A los cuatro «categoriales» indicados (*señorío*, *salero*, *corazonada* y *raciocinancia*) se les llama «categoriales locucionales», porque aparecen generalmente en el habla de Don Quijote. Grupo aparte forman los «categoriales prácticos», que son las *alucinaciones* o «alucinales» («*pesadillas deliciosas* para un caballero andante que fantásticamente se cree serlo en realidad») y los *encantamientos*, palabra que nuestro autor repite con preferencia y sutil distinción del *encantamiento* (cueva de Montesinos, Clavileño, palacio de los duques).

Toda la Parte 1.^o del dilatado libro de J. D. García Bacca, que es la más extensa (págs. 27-385), constituye una copiosa antología de pasajes del *Quijote*, rápidamente comentados, en torno a las categorías o «categoriales literario-filosóficos» establecidos en el prólogo. Sigue el texto del *Quijote* presentado por la editorial Séneca (México, 1941), sin más indicación sobre excelencias o peculiaridades de la edición elegida.

La Parte 1.^o se subdivide en tres *ejercicios*:

1.^o *categoriales generales* (*señorío-salero-corazonada-raciocinancia*) y su ilustración en el *Quijote* mediante múltiples ejemplos cuidadosamente ordenados: textos del *Quijote* y comentarios de J.D.G.B.

2.^o «lo que real y verdaderamente hay en el *Quijote* y en don Quijote», con meticulosa clasificación de las alucinaciones («concienciales o sensibles») y los encantamientos quijotescos.

3.^o «distancia histórica y diversidad psicológica entre nosotros, los actuales (1991), y el *Quijote*, Don Quijote y Cervantes (1616). Lo mismo que don Quijote, al salir de la cueva de Montesinos 'pidió que le dieran algo de comer, que traía grandísima hambre', también nosotros los actuales salimos de nuestros lugares encantados y nos evadimos de nuestros encantadores...»

«Resignada, humildemente» —se predica en el colofón— «cada uno de nosotros, cada yo, aceptemos *pasar de esta presente vida y morir naturalmente. Humildemente, humanamente.*»

En la Parte 2.^o se investigan los mismos «categoriales literario-filosóficos» en otras eminentes cotas de la literatura española, puesto que el *Quijote* no surgió

cual «oasis dentro de un circundante desierto literario», sino como un «paraíso en continuidad con la madre Tierra». Se pone en conexión la obra de Cervantes con las coetáneas de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Y en la última sección se remonta a los antecedentes (no premisas) del *Mío Cid*, el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, Jorge Manrique y Fray Luis de León; para seguir luego con obras y autores de la posteridad (mas no como secuelas): Quevedo, García Lorca, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Bergamín y Jorge Guillén (1893-1984).

La aspiración del autor es promover una *relectura a fondo* del *Quijote* con la intensidad del actor que vive la obra representada. Pasar de la *lectura* nueva a lo que se llamaba *lición* (arcaísmo significativo). «Pretende el Autor que los jóvenes —y tal vez algún viejo, joven mental y sentimentalmente— pierdan la *vergüenza* de exponer sus ideas, inspiraciones, deseos, y se *atrevan* contra lo que sea —Institución o personas— a errar o a acertar, como el Autor de esta obra ha perdido la vergüenza a errar...».

2.956. Girón Alconchel, José Luis: «Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 23-33.

Desde el prólogo de la primera parte del *Quijote* se subraya la importancia del tema lingüístico y el pensamiento que lo sustenta. El logro técnico más importante de Cervantes en este tema es la inclusión del ideal de la lengua histórica como *diasistema de variedades internas*, en lo que se adelanta al maestro Correas.

2.957. Gómez, Jesús: «Don Quijote y el diálogo de la novela», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 35-44.

De aceptarse la sentencia de Ortega y Gasset («la novela es la categoría del diálogo, como de la pintura lo es la luz»), cabría añadir, en vista de los datos reunidos en el presente estudio que el diálogo de la novela, en términos genéricos, es diferente de los diálogos que hay en la tradición literaria anterior, incluidos los de *La Celestina* y los del teatro. Como *categoría del diálogo*, la novela nace con *Don Quijote*.

2.958. Hartau, Johannes: *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1987, 276 págs. con 200 grabados, tela amarilla.

Importante estudio en alemán sobre la evolución pictórica experimentada por la figura simbólica de Don Quijote a través de los tiempos.

Crítica: Vid. sección *Reseñas* de este mismo volumen.

2.959. Herrero, Javier: «La edad de oro y la amorosa pestilencia», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XI, 1989, págs. 23-36.

Antes de entrar en el análisis del «magnífico y disparatado» discurso de Don Quijote sobre la edad de oro (I, 11), se proponen dos consideraciones: 1.º) la necesidad de estudiarlo en su contexto propio; y 2.º) aclarar la confusa imagen que *disfraza* el sentido «de la más original aportación cervantina» al trillado mito, es decir, la *amorosa pestilencia*.

Gracias a los estudios de Stagg y Flores, sabemos que el encuentro de Don Quijote con los cabreros, su discurso y el trágico episodio de Grisóstomo, se encontraban primitivamente en el coloquio de Don Quijote con Cardenio y su decisión de hacer penitencia a imitación de Amadís. Esta situación permite concluir que el repetido discurso enlaza con las aventuras de Sierra Morena y contiene el gran tópico renacentista de la *locura amorosa*. Víctimas de la locura promovida por la *amorosa pestilencia* son también Cardenio y Dorotea, la cual aparece lavándose en las aguas de un arroyo. Frente a estos cultos caballeros y damas escapados al monte, destacan los rústicos cabreros que tienen conocimientos transmitidos por la experiencia tradicional y que darán «una solución cómica al trágico problema de la locura amorosa».

Los conceptos y retórica del citado discurso son de carácter tópico, pero el discurso es original porque acentúa el contraste entre la condición de la mujer en la edad de oro y en la presente de hierro. Los cabreros representan la racionalidad que Cervantes opone a la locura amorosa. Los amores de Antonio y Olalla constituyen el contrapunto paródico a los de Grisóstomo y Marcela. «En esa sierra, *laberinto* por el que yerran perdidas las víctimas de la *pestilencia*, los amores de Antonio y Olalla forman un oasis de cristiana sabiduría y resignación».

2.960. *ÍNSULA-538*. Revista de Letras y Ciencias Humanas, número monográfico extraordinario para la Feria Internacional del Libro, Frankfurt. *Un libro español para el mundo: Don Quijote*, Madrid, octubre 1991, 40 págs. en formato periodístico.

Se trata de un número de la revista dedicado en su integridad al libro español por excelencia, *Don Quijote*; editado en versiones española, inglesa y alemana, para ser presentado en la Feria Internacional del Libro, en Frankfurt am Main, con motivo de que el año 1991 se ha dedicado al libro español. Cfr. núm. 2.927 de la presente *Bibliografía*.

La generosa respuesta a la invitación de *Ínsula* por hispanistas de todo el mundo, y precisamente a los que *desde fuera de España* han convertido a *Don Quijote* en centro de su ocupación intelectual, ha permitido a la Redacción considerar este número como «una apretada *Summa Cervantina* de hoy». Claro está, que la *Suma Cervantina* de ayer (London, 1973), editada por dos de los más prestigiosos colaboradores del presente número monográfico (Avalle-Arce y Riley) se extendía a todo el orbe literario cervantino, mientras que ahora se concentra deliberadamente en la obra maestra del alcalaíno. Por tanto, debería considerarse más bien como «Suma Quijotil»... No por eso se le pueden regatear plácemes a esta revisión actual de la última crítica literaria en torno al *Quijote*. Basta con recorrer el índice alfabético de los autores (bien conocidos por los lectores habituales de esta *Bibliografía*) con la somera indicación de sus respectivas aportaciones, para comprender la excelente salud de que goza actualmente el cervantismo en las Universidades de todo el mundo.

John J. Allen discurre sobre «El duradero encanto del *Quijote*» (págs. 3-4) con atención a la funcionalidad de los estilos e hibridación de géneros, la manipulación del punto de vista y la subversión de la autoridad narrativa.

Juan Bautista Avalle-Arce, en «Las voces del narrador» (págs. 4-6) nos traslada de un «narrador oficial» (Cide Hamete) a un «narrador infidente» de tradición agustiniana.

Theodore Beardsley, Jr., da una breve imagen de «Cervantes libretista» (pág. 5) con rápida referencia a versiones musicales de *Don Quijote*.

Jean Canavaggio traza el perfil histórico de «La España del *Quijote*» (págs. 7-8), una España de ficción, «vista de perfil», bellamente idealizada.

Anthony L. Cascardi escribe sobre «Los orígenes de la novela» (págs. 9 y 11), pues Cervantes no «funda la novela, sólo la anticipa» y establece un paralelo entre don Quijote y Robinson Crusoe (ya examinado hace tiempo por Alberto Navarro González).

Louis Combet, «Del libro al mito, o la cuarta salida de don Quijote» (págs. 11-13 y 15) reflexiona sobre el carácter *burgués* y la modernidad del mito quijotesco, don Quijote visto desde la psiquiatría y la emergencia de sentimientos modernos.

Maxime Chevalier une los nombres de «Cervantes, Rousseau y Dostoievski» (págs. 15-16) y determina «cuándo la tradición se hace presente real» en las páginas del *Quijote*.

Daniel Eisenberg, en «Don Quijote, el romanticismo y el renacimiento de lo caballeresco» (págs. 16-17) repasa el tema del *Quijote* ante el Romanticismo alemán y el inglés.

Heinz-Peter Endress define «La paz, un ideal de don Quijote» (págs. 17-18), puntualizando su belicismo al servicio de la paz y el humanismo de las armas de que habló Maravall.

Georges Güntert nos interpreta lo de «'En manos de Dios y del renegado': ambivalencia ideológica en la *Historia del Cautivo* (DQ, I, 39-41)» —págs. 19-20—, viendo en Zoraida «la imposibilidad de lo sublime».

Thomas R. Hart vuelve sobre «La novela y el *romance* en el *Quijote*» (págs. 21 y 23).

Monique Joly trata «De paremiología cervantina: una reconsideración del problema» (págs. 23-24), con reflexiones y discusión sobre los refranes; Sancho como ambiguo censor de ellos, el mito del Sancho refranero y la consideración especial de los refranes en la 2.ª parte del *Quijote*.

Paul Lewis Smith insiste en «Cervantes y los libros de caballerías: los gustos del público, el gusto cervantino y el propósito del *Quijote*» (págs. 24-26).

Francisco Márquez Villanueva investiga acerca de «Cervantes y el erotismo estudiantil» (págs. 26-28), profundizando en la problemática *ejemplaridad* y en el trasfondo universitario de *La tía fingida*.

Michel Moner, siguiendo la ruta de Castro, bucea en «Los *libros plúmbeos* de Granada y su influencia en el *Quijote*» (págs. 29-30).

Agustín Redondo, en «Don Quijote 'caballero' e 'hijo' de ventero y ramerar: algunas calas en la parodia cervantina» (págs. 30-31 y 33-34), razona acerca de Don Quijote como «envés paródico de los héroes de los libros de caballerías» y la «armazón» de caballero, «denuncia del sistema».

Edward C. Riley descubre la relación entre «Cervantes y Freud» (págs. 34-35): «Cervantes encendió una chispa en la mente de Freud. Una lectura de Freud da nueva luz a la obra de Cervantes. Parece ser un caso de iluminación recíproca, por la cual se clasifican también los rasgos comunes a la narrativa y al psicoanálisis».

Mario Socrate estudia «Las formas digresivas y la unidad del *Quijote*» (págs. 35-38). Analiza la tradición del *excursus* y examina por separado las *digresiones* en la 1.ª y en la 2.ª parte del *Quijote*.

Termina la revista con una sustanciosa conversación del novelista Francisco Ayala y el profesor, y flamante académico de la R.A.E, Víctor García de la Concha, en su consideración de director de *Ínsula* (págs. 40, 38 y 39), bajo el lema *Todo ya en el Quijote*: la revolución de la novela con la aparición del libro de Cervantes; sus nuevas problemáticas; novela y burguesía en España y una lección de la nueva encrucijada: «No sabemos bien hacia dónde vamos, pero en este momento de encrucijada, el *Quijote* puede alumbrar todavía nuevas sendas, y sobre todo enseñarnos a reconsiderar la realidad problemáticamente».

2.961. Maravall, José Antonio: *Utopia and Counterutopia in the "Quixote"*, translated by Robert W. Felkel, Detroit, Michigan, Wayne University Press, 1991, 255 págs., tela gris.

He aquí la traducción al inglés, muy pulcramente presentada, del libro *Utopía y contrautopía en el Quijote* (1976), registrado en el núm. 2.078 de la presente bibliografía; era como una refundición y actualización de otro libro del mismo autor, *El humanismo de las armas en Don Quijote* (1948), al que dimos el núm. 252.

La introducción del traductor, R. W. Felkel, puntualiza tres aspectos igualmente interesantes: la personalidad intelectual del autor del libro, el profesor español José Antonio Maravall, fallecido en Madrid el 18 de noviembre de 1986; la génesis y significación del libro traducido, basado en el anterior (*El humanismo de las armas en Don Quijote*); y, por último, las características de esta traducción (págs. 7-15).

2.962. Marrero Henríquez, José: «El héroe frente a la preceptiva en el *Quijote*», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 63-71.

El trastrueque de Alonso Quijano al convertirse en Don Quijote, según las convenciones de los libros de caballerías, dice mucho de la actitud de la novela frente a los preceptistas tradicionales. Destacando la heroicidad en lo cotidiano, más allá de sus modelos, el hidalgo humilde accede a la grandeza de los fantásticos caballeros, imponiendo sus hazañas sobre el mundo real que le rodea.

2.963. Martín Morán, José Manuel: «Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 191-217.

Preciso estudio de la imagen de Dulcinea discutida por Don Quijote y Sancho en los capítulos 25 y 30-31 de la primera parte de la historia. Aunque los dos pasajes deberían ser complementarios por cuanto que el uno narra el resultado de una acción planeada en el otro, en ciertos aspectos resultan ser no sólo contrarios, sino incluso contradictorios. Se perfila en el tema una característica especial del caballero: su autoconsciencia, el *saber ser* bajo forma del *querer ser* caballero andante. Es más una conciencia de su personaje que de su persona.

2.964. Martín Morán, José Manuel: *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990, 239 págs.

Concienzudo estudio de los tradicionales «descuidos», «desaliños» e «incongruencias» descubiertos en el *Quijote*, junto a otros menos atendidos o inadvertidos por la crítica.

Ostenta como lema la advertencia a los censores hecha por el mismo libro en la autocrítica promovida por el bachiller Sansón Carraasco: «Quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene» (DQ, II, 3).

Martín Morán comienza por repasar la historia de tales *descuidos*, no muy atendidos por la crítica de nuestro siglo, por lo menos desde Rodríguez Marín en adelante. Los clasifica en cuatro grupos y se interesa principalmente por el cuarto, referente a los «descuidos de modelo narrativo», que parecen denunciar su «inclusión en un texto distinto» y se «presentan como residuos de un estado

textual diferente escapados a la reelaboración del autor». Claro ejemplo, sería el de la desaparición y reaparición del asno de Sancho.

Se nos propone un *Quijote* primigenio, o paralelo, entrevisto por Stagg, Flores y Avalle-Arce, defensores de una rápida traslación de episodios de un lado a otro del texto, con deficiencias advertidas en la impresión definitiva.

Se ha insistido mucho en la unidad y armonía de la estructura formal del *Quijote*, sin advertir su fragmentación episódica. Para Martín Moreno, tras de un examen textual impecable e implacable, «el relato de las aventuras de don Quijote crecía por acumulación de episodios con gran poder de cohesión interna, divididos entre sí, pero relacionados por tener casi todos el mismo protagonista». Esto es lo que revelan los descuidos y «se halla implícito en la propia estructura serial de la novela». Con tal supuesto, Cervantes atiende solamente a la congruencia interna de cada episodio sin importarle cualquier contradicción que pueda surgir entre las declaraciones de sus personajes en episodios distintos. De este modo, se nos propone hacer una lectura del *Quijote* que «integre los descuidos en el sentido global de la obra».

Con este objetivo hipotético, se analizan metódicamente las incongruencias narrativas en la I Parte: el descuido del asno perdido y hallado (del que se consideran todos los análisis precedentes, hasta terminar en el de la edición del *Quijote* por Gaos, 1987), el cuento de la viuda y el mozo motilón en boca de don Quijote (I, 25), las cartas, penitencias y princesas aldeanas, etc., para culminar en lo que llama el *venteatro* de Palomeque, donde se destaca la concepción teatral en las escenas de agniciones de personajes allí reunidos. Incluso se piensa en la posible reelaboración narrativa de textos de gran contenido dramático.

El papel de Cide Hamete en la I Parte se somete a estricta revisión, para concentrarse después en el considerable aumento de su personalidad en la II Parte, con una gran variación cualitativa y no meramente cuantitativa. Con la doble perspectiva de la actuación de Benengeli, se advierte y analiza la función del narrador múltiple de la II Parte.

Aquí se subraya un resultado insólito: «paradójicamente, la conciencia que adquiere don Quijote de su ser literario lo convierte en un ser más real, más parecido a los seres de carne y hueso».

Por supuesto, en la 2.ª parte disminuye considerablemente el número de los *descuidos, desaliños e incongruencias*, que para nuestro autor escondían en realidad algunos «secretos de la técnica narrativa de Cervantes y de las fases de elaboración del *Quijote*».

Con todo, se señalan reiteraciones o escenas repetidas; por ejemplo, Don Quijote y Sancho, antes de su tercera salida, se despiden dos veces de Sansón Carrasco (II, 4 y 7), las señales de buenos augurios dadas por las cabalgaduras se cuentan en similares términos (II, 4 y 8), Sancho Panza conoce bien la exclamación de ¡*Santiago y cierra España!*, o parece ignorar su significado (II, 4 y 58)... Con todo lo cual, se sigue observando la composición fragmentaria del relato, que se verá acentuada en los juicios de Sancho como gobernador, de tradición folklórica por lo general. En cambio, con la diseminación «la historia aglutina todos sus momentos en torno a dos motivos centrales en cada parte: la ayuda al menesteroso y el servicio a Dulcinea en la I, y el combate con otro caballero y el desencanto de Dulcinea en la II».

Las incoherencias señaladas vienen a descubrir «la marca textual del fragmentarismo del relato». Las tramas interpoladas son expresiones del modelo narrativo pastoril, sentimental, exótico, entremesil y hasta picaresco a veces; «en casi todas ellas se descubren restos de una primera realización como argumentos de una comedia».

En cuanto a la discutida transformación de los personajes, conocida desde Madariaga como la *quijotización* de Sancho y la *sanchificación* de don Quijote,

se afirma que no es tan gradual como se ha querido establecer, sino más bien brusca y repentina. Don Quijote y Sancho modifican su comportamiento según las circunstancias de cada caso, sin tener en cuenta sus actitudes anteriores. Creo que aquí subyace lo más fértil de las investigaciones textuales de Martín Morán, sin que haga falta pensar en tantas reelaboraciones, interpolaciones, fases y tramos en la composición del relato.

En definitiva, sobre las «respectivas interpretaciones de la realidad circundante, se asienta la unidad de la trama y el *dialogismo* de la novela; sin estas alteraciones, sin las incongruencias de Don Quijote y Sancho, tal vez no hubiéramos podido apreciar tan claramente las visiones encontradas del mundo de ambos, y en consecuencia el dinamismo de la estructura dialéctica del *Quijote*, fundamento y modelo de la novela moderna».

2.965. Muñoz Barberán, Manuel: *Sobre el autor del Quijote apócrifo*, Murcia, Nogués, 1989, 175 págs.

Curiosa investigación que atribuye el falso *Quijote* a Ginés Pérez de Hita, zapatero murciano, historiador y bastante mal poeta; si bien la 2.ª parte de sus *Guerras civiles de Granada* se publicó en Cuenca (1619), los últimos documentos del autor son del 1600. Se descubren frecuentes coincidencias y paralelismos de frases y términos entre el libro del fingido Avellaneda y las *Guerras* de Hita. Cree que Cervantes pudo conocer a su adversario desde el primer momento, aunque quiso confundirnos con su verdadera patria y personalidad. Cervantes también fue buen lector de las *Guerras civiles de Granada*, aunque no tanto como Avellaneda: la historia del *Rico Desesperado* intercalada en el *Quijote* apócrifo y la del *Tuzaní* de las *Guerras* (II) son semejantes en el argumento y en las palabras.

Cervantes conoció la obra de su rival —en opinión de Muñoz Barberán, coincidiendo con Carlos Romero Muñoz, que ya adelantó una prueba concluyente— mucho antes y mejor de lo que hace suponer la lectura de la 2.ª parte de la historia verdadera de Don Quijote en su capítulo 59. El Ginés de Pasamonte (DQ, I, 22) que Martín de Riquer identifica con Jerónimo de Pasamonte, que se había ocultado bajo el nombre de Avellaneda, cree Muñoz Barberán que es el mismo Ginés de las guerras de Granada (y con él va encadenado «un tal de Piedrahita», que sospechosamente roza en parecido y raíz con Pérez de Hita). Se afirma que la primera vez que Cervantes trasluce haber leído el falso *Quijote* de Avellaneda es en el episodio de maese Pedro (II, 20), a propósito de Teresa, con su «jarro desbocado que cabe un buen porqué de vino», festiva afirmación leída en la historia apócrifa (XII). Para este particular, debe confrontarse el estudio de Carlos Romero, «Nueva lectura del 'Retablo de Maese Pedro'», registrado en esta *Bibliografía* con el núm. 2.895.

En fin, para Muñoz Barberán solamente un milagro podría hacer que tantos extremos coincidieran en dos obras distintas, el falso *Quijote* y las *Guerras civiles de Granada*, sin haber sido escritas por el mismo autor.

2.966. Murillo, Luis Andrés: «Cervantes y el *Entremés de los Romances*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Edics. Istmo, 1986, págs. 353-357.

Rectifica mediante el acopio de nuevos y varios argumentos la veterana tesis de Menéndez Pidal sobre la influencia del anónimo *Entremés de los romances* en los capítulos iniciales del *Quijote* de 1605. Don Ramón la defendió en un discurso del Ateneo de Madrid en 1920, varias veces reimpresso; y lo reiteró en los

caps. 14 y 15 de su *Romancero hispánico* (1968, 2.ª edición), a propósito de las relaciones del teatro y el romancero entre 1580 y 1612. Cotarelo Mori y Schevill sostuvieron la contraria posición, es decir, que el anónimo entremesista habría imitado a Cervantes. Por su parte, E. Asensio en su *Itinerario del entremés* (1965), y en torno a la «transformación y florecimiento del entremés entre 1600 y 1620, con su paso de la prosa al verso, viene a establecer que la fecha más probable del *Entremés de los romances* sería de 1605 a 1610; por tanto, posterior a la publicación del primer *Quijote*.

Murillo congrega estos datos y además recoge otros nuevos y de positivo interés. Por ejemplo, la ocurrencia del repetido entremés al proclamar: «De leer el Romancero / ha dado en ser caballero / por imitar los romances». Don Ramón no reparó en la anomalía de que un labriego, posiblemente analfabeto, lea un texto impreso de romances nuevos, con preferencia a los viejos y tradicionales que sabría recitar de memoria. Señala que la gestación o invención del *Quijote* implica la fusión de poesía y prosa caballeresca; y el *Entremés de los romances* es un centón que entrelaza diversos fragmentos de romances en boca de personajes recreados burlescamente. En conclusión: dado su obvio aspecto de obra derivada y remendada, «¿no sería derivada, imitada también, la idea-eje de sus situaciones —derivada del *Quijote*— con la situación anómala y dos veces anómala a la tradición oral del romancero, de que leyera romances en boga un labrador?». El entremesista ha debido imitar a Cervantes.

Cfr. las notas de Murillo a su magnífica edición de *Don Quijote* (I, 5) de Clásicos Castalia (Madrid, 1978, 1.ª edición), registrada en la presente *Bibliografía* con el núm. 2.199.

2.967. Rico, Francisco: *Breve Biblioteca de Autores Españoles*, Barcelona, Seix Barral-Biblioteca Breve, 1990, 318 págs.

El académico y excepcional crítico de la literatura española, Francisco Rico, ha congregado en este reducido espacio doce ensayos de conjunto sobre otros tantos títulos de nuestra literatura medieval y de la Edad de Oro, de índole fundamentalmente narrativa o dramática.

Son los siguientes: *Mío Cid*, *Romancero viejo*, *Amadís*, *La Celestina*, la conquista de *Nueva España* por Bernal Díaz del Castillo, *Lazarillo de Tormes*, *Vida de Santa Teresa*, *Don Quijote*, *el Buscón*, *El caballero de Olmedo* de Lope, *La vida es sueño* de Calderón y *El burlador de Sevilla* de Tirso.

Se trataba de oponer «una quinta esencia perfectamente viva al enorme y mohoso cajón de sastre de Rivadeneira». Descartada la buena intención, creo que no se merece una alusión tan despectiva y sin paliativos la añeja colección de la B.A.E.

Todos los estudios van precedidos de un breve y agudo resumen de cada obra —dos o tres páginas de letra cursiva— redactados por conocidos escritores de la actualidad —novelistas principalmente—. Procede su enumeración en el mismo orden que presentan los textos apuntados: Camilo José Cela, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Gonzalo Torrente Ballester, José María Merino, Eduardo Mendoza, Javier Marías, Francisco Ayala, M. Vázquez Montalbán, Fernando Fernán Gómez, Luis Goytisolo y Carmen Martín Gaité.

Para los cervantistas interesan, ante todo, el núm. 3 (el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, en *draconiano* resumen de Antonio Muñoz Molina, autor de un título «caballeresco», *Beltenebros*) y el núm. 8 (*Don Quijote*, severamente exprimido por el destacado narrador y cervantista Francisco Ayala, Premio Nacional de las Letras «Miguel de Cervantes» en 1991).

Los ensayos de Francisco Rico en torno a las dos obras maestras aspiran a dar una idea «justa, equilibrada y sugestiva» del estado actual de la crítica acerca de ellas; «novedad y síntesis» encaminadas a un fin primordial: «que una persona con gusto por la literatura, por poco que se haya acercado a los clásicos, pueda leerlos con el mismo placer que cualquier obra maestra más cercana y apreciar en seguida su grandeza». No se dirige, por tanto, a los especialistas, sino al público aficionado a la lectura.

En lo que se refiere al *Amadís de Gaula* (págs. 51-64), primera fuente literaria del *Quijote*, se comenta lo que significa la *ficción pura*, sin anexos didácticos, ni pretensiones morales. A partir de los amores del rey Perión de Gaula y de la reina Elisena, superadas las pruebas que ha de vencer el «cautivo» amoroso. Poesía auroral del relato maravilloso que embelesó al público del siglo XVI. Hijo de aquellos amores fue el valiente Amadís, «doncel del mar» en sus comienzos, que ha de recorrer una trayectoria ascendente en un mundo de pasión y de aventura, hasta llegar al matrimonio secreto, furtiva y azarosamente, con la princesa Oriana. En verdad, toda la historia es un *arco de los leales amadores*: «un ámbito de maravillas trabado por personas, cosas, sucesos y valores en una 'indivisible totalidad'».

En cuanto a la aceptación unánime y extendida de *Don Quijote* en el espacio y en el tiempo (págs. 140-161), empieza por preguntarse Rico: «¿Cómo ha llegado, pues, a ser tan universal la convicción de que el *Quijote* está por encima de todos los versos de todos los poetas mejores que Cervantes, de todas las admirables páginas del propio Lope? Vale la pena echar un vistazo a la historia y comprobar que las estimaciones divergentes que el *Ingenioso hidalgo* ha recibido a lo largo de los siglos no sólo no le han impedido alcanzar la categoría de 'obra maestra' absoluta, sino que incluso es legítimo pensar que el más cierto valor de nuestra novela está justamente en la excepcional capacidad de suscitar interpretaciones contradictorias y aun completamente inconciliables».

A continuación, nos traza diestramente una línea espiral en las apreciaciones del *Quijote*, estimado primero como una obra burlesca, un libro ciertamente divertido, opinión predominante durante el siglo XVII de su aparición. Pero ya en el siglo XVIII y con el poderoso estímulo de Inglaterra crece la admiración del gran libro; Mayans, el primer biógrafo de Cervantes, lo considera como «la sátira más feliz que hasta hoy se ha escrito» y Juan Pellicer lo define como «una parodia o imitación ridícula de una obra seria». Con la nueva interpretación, las opiniones van ganando finura y complejidad. La visión de *Don Quijote* por el romanticismo alemán, cuya influencia llega con variados matices hasta nuestros días, abandona la interpretación meramente cómica o satírica del libro. Por el contrario, se le enaltece como «la más triste de todas las historias» (Byron). *Don Quijote* se ha transformado en un héroe trágico. Schlegel y Schelling configuran la nueva estimación: *Das Thema im ganzen ist das Reale im Kampf mit dem Idealen*, la lucha de lo ideal con lo real.

Puestas a prueba la interpretación «jocosa» y la «seria», comprobaremos que la novela tolera una y otra.

Con los vocablos prologales cervantinos «Olvidábaseme de decir...» se reconoce la indudable fascinación del protagonista: el mito poético y humano del propio *Don Quijote* agavilla de modo ejemplar a los clásicos y a los románticos, a los antiguos y a los modernos. Prever sus reacciones o sorprenderse ante ellas constituye el sumo placer que nos proporciona el libro.

Ante el dilema de optar por una de las dos grandes interpretaciones, «perdamos el respeto al principio de no contradicción para quedarnos con ambas». Ni debemos tomar al pie de la letra la repetida declaración del autor al afirmar que su obra no es más que una «invectiva contra los libros de caballerías». La conclusión coincide con gran parte de la última crítica del libro genial: es in-

controvertible que Cervantes levanta un formidable proceso contra los libros de caballerías, «pero también es incontrovertible que no los llevaba tan en la uña por haberse documentado trabajosamente para impugnarlos, sino porque ese *ocioso y falso gusto* le había proporcionado muchísimas horas de amena lectura... No se nos escape, pues, que al otro lado de la *invektiva* patente tiene que haber un reverso menos negativo: todo depende de cuándo y cómo contrastemos la moneda».

2.968. Riley, Edward C.: «Cervantes, lector y creador», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XI, 1989, págs. 81-93.

En el Renacimiento la prosa de ficción se consideraba inferior a los géneros poéticos de la épica, la tragedia, la lírica y la comedia. Hacia finales del siglo XVI los comentaristas de Aristóteles ya decían que la épica también podía escribirse en prosa; y así se afirma en el *Quijote* (I, párrafo último del cap. 47). Puesto que ni Aristóteles, ni San Basilio ni Cicerón —según Cervantes en el prólogo del primer *Quijote*— nada sabían de libros de caballerías, no podían inspirar sus normas. Lo cierto es que la teoría poco tuvo que ver en la formación de la novela anterior a Cervantes.

Desde Diego de San Pedro a finales del XV hasta Mateo Alemán en los albores del XVII, la prosa narrativa española pasó por un período evolutivo y experimental, resolviendo cada autor los problemas a su modo, sin plantearse teóricamente el arte de novelar. Fue Cervantes el primero en hacerlo. En sus obras literarias expresaba sus intereses y preocupaciones críticas, sin componer tratados teóricos ni *Poéticas* normativas.

Cervantes se nos revela como un voraz lector de poderosa inteligencia.

En la prosa narrativa del siglo XVI se distinguen dos bandas, no separadas rigurosamente y con sus graduaciones casi imperceptibles: la prosa de ficción idealista (*romance* en inglés, *roman* según la denominación galicista de Avall-Arce), con varios subgéneros: el libro de caballerías, el de pastores, el morisco y el basado en el modelo griego bizantino. Entre los años 1500 y 1602 se publicaron al menos 46 libros de caballerías, en más de 250 ediciones conocidas, populares en España, Italia, Alemania e Inglaterra.

En el sector realista, surge el *boom* de la picaresca (*Guzmán*), junto a una obra de ficción en prosa, que no era *romance*, ni novela picaresca ni obra miscelánea: el *Quijote* de Cervantes. «En esta maraña de formas narrativas se encuentran los orígenes reconocibles de la novela moderna occidental». Cervantes estimaba la maestría narrativa de Alemán, pero le repugnaba el pesimismo y didactismo de su novela. Quevedo fue otro de los que reaccionaron contra ella.

Con todo, la agitación promovida por la picaresca de Alemán, «caracterizó el principal contexto literario ambiental de la composición y publicación del *Quijote*. La aparición del *Quijote* fue un acontecimiento culminante en la creación de la novela moderna: es la «culminación de un largo proceso literario que se desarrolló en un campo fértil, centrado principalmente en España».

Cervantes poseía un refinado sentido de las distinciones genéricas. Don Quijote se vuelve loco por su lectura exagerada de *romances*, toma la *ficción* por realidad histórica y quiere *vivirla*. Busca aventuras en el mundo real como si fuera el de sus libros fabulosos.

De entrada, es una cuestión crítica: relación entre los libros de caballerías y la realidad vivida por un hombre. Pero esta *realidad*, inventada por Cervantes, también es *ficción*. La dicotomía verdadera se da entre *romance* caballeresco y *novela* cervantina (en su calidad de novela realista moderna). Se hace inevitable la comparación. Sobre esta base en el *Quijote* hay abundante discusión literaria.

Con sus historias intercaladas de diversos tipos se plantean cuestiones de diferenciación crítica. Es un libro hecho de libros y sobre las posibles consecuencias de leer libros. La crítica y la creación se interfieren en muchos casos, pero el autor del presente trabajo se concentra en cuatro ejemplos aleccionadores.

En primer lugar se atiende al prólogo del primer *Quijote* con su diálogo del autor desdoblado; después, la confrontación de Don Quijote y el ventero pícaro (I, 3), o la de Don Quijote y Ginés de Pasamonte (I, 22), donde se cuestiona el género picaresco.

Por último, se especifican las tres versiones que tenemos de la historia: la *positiva* de Cide Hamete Benengeli, la *negativa* de Alonso Fernández de Avellaneda, que no es del todo falsa porque don Alvaro Tarfe dialoga en el *Quijote* verdadero (II, 72), y la *potencial* imaginada por el ingenioso hidalgo. Se convierte así en una meta-ficción, que en el siglo XX aflora en Pirandello, Unamuno, Borges, Nabokov... De aquí la afirmación del crítico norteamericano Leonel Trilling: «Puede decirse que toda la ficción en prosa es una variación sobre el tema del *Quijote*».

La fama mundial de sus personajes los convierte en figuras míticas, logro máximo de la creación poética.

2.969. Rodríguez, Alfredo: «Sobre un supuesto descuido del capítulo LI del *Quijote* de 1605», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 233-235.

Nota para explicar la doble denominación, Vicente de la Rosa o Vicente de la Roca, que recibe en la edición *princeps* el soldado pícaro del penúltimo capítulo del primer *Quijote* (I, 51). Se considera aquí como otra polionomía muy cervantina para distinguir los dos momentos del personaje: 1.º «Rosa = colorido vestuario y floreo verbal»; 2.º «Roca = dureza e insensibilidad moral al abandonar a la bella Leandra». La caracterización anticipada de este personaje sería la del soneto (atribuido a Cervantes) que comienza «Un valentón de espátula y greñesco»...

2.970. Rozenblat, William: «Estructura y función de las novelas intercaladas en el *Quijote*», *Criticón*, 51, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991, págs. 109-116.

El autor resume el presente estudio en los términos siguientes: «Más allá de la apreciación de las novelas interpoladas en el *Quijote* (*El curioso impertinente*, el *Cautivo*) como elemento tradicional de entretenimiento, un estudio de sus puntos de contacto (carácter y situación de los personajes, desarrollo, desenlace, utilización de las cartas y sonetos) y de su mayor o menor verosimilitud (subrayada por los elementos realistas o comentada por el narrador o los personajes) permite establecer relaciones significativas entre ellas. El juego de los encuentros, la inserción de las novelas en las aventuras de Don Quijote, y viceversa, y las semejanzas o contrastes de situación en las diferentes ficciones (novela leída, relato, «vida» de Don Quijote) llevan luego a considerar las novelas interpoladas como elementos dialécticos del planteamiento del problema de la verosimilitud de la ficción literaria frente a la inverosimilitud de ciertas realidades históricas. Haciendo contemplar los imprecisos límites de la realidad y ficción, las novelas interpoladas resultan así material de construcción de la figura de Don Quijote como posible viviente a la vez que instrumento de escéptica visión de nuestra realidad» (pág. 115).

2.971. Sánchez, Alberto: «El capítulo XXV del primer *Quijote* (1605), clave sinóptica de toda la obra», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XI, 1989, págs. 95-113.

En el cap. 25 del primer tomo del *Quijote* se concentran los motivos nucleares de toda la historia.

Imitación por Don Quijote de la locura de Amadís o de la de Orlando durante su *penitencia* en Sierra Morena y *locura deliberante* (en contrasentido manifiesto) son los conceptos primordiales al comienzo del largo capítulo

El protagonismo de Sancho Panza, que venía creciendo en los pasajes anteriores, aquí alcanza gran relieve y autonomía por su reiterada intervención en el diálogo grávido y festivo. Fuera de sus frecuentes *prevaricaciones lingüísticas*, trabucando los apelativos caballerescos, pone ahora de relieve su sabiduría popular refranera, con tal concentración paremiológica que hace perder la paciencia a Don Quijote (motivo que se repetirá en la segunda parte de la historia, con mayor acopio de refranes).

Por otro lado, se plantea la discusión interrumpida del yelmo-bacia de barbero en términos de perspectivismo o verdad relativa y oscilante. Es un tema que retoñará con mayores bríos (I, 44 y 45).

A continuación nos enteramos de que Sancho ha perdido su rucio y para cumplir el encargo de Don Quijote en su quimérica embajada al Toboso debe ir a lomos de Rocinante. (Tenemos que esperar la segunda parte del Quijote para la aclaración festiva del burro extraviado).

La confrontación de dos Dulcineas imaginarias, la de Don Quijote y la de Sancho (iniciación de otro tema recurrente), se resuelve con la explicación del caballero, tras un cuentecillo bastante atrevido; y las palabras del escudero al afirmar que por ella su señor «con justo título puede *desesperarse* y hasta *ahorcarse... puesto que le lleve el diablo*», aparecen en armonía con los amores *desesperados* de Grisóstomo por Marcela (I, 14), que tal vez abocaron al suicidio «sin lauro o palma de futuros bienes» (alusión diabólica). La mención de Ambrosio en el cap. 25 como «aquel pastor de marras» establece claramente la conexión.

Todavía completan el rico acervo del saturado cap. 25 la gratuita «carta de amores» a la «dulcísima» Dulcinea y la «cédula de pollinos» como recompensa al escudero que acaba de perder su cabalgadura. Cfr. núm. 2.897 de esta *Bibliografía*, con su estudio del siguiente capítulo (I, 26).

2.972. Sánchez, Alberto: «Posibles ecos de San Juan de la Cruz en el *Quijote* de 1605», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, 9-21.

Vicente Gaos apunta la relación entre la primera salida de *Don Quijote* en busca de aventuras (I, 2) y la salida del alma en busca de Dios en la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz, mediante un paralelismo de vocablos y expresiones, no del todo concluyentes. En cambio, cabe apreciar un recuerdo del sigiloso traslado nocturno del cuerpo del santo desde Úbeda a Segovia en las circunstancias que concurren en la aventura del cuerpo muerto (DQ, I, 19), además de la inspiración caballerescas, tantas veces señalada, del *Palmerín de Inglaterra*.

2.973. Urbina, Eduardo: *Principios y fines del Quijote*, Potomac, Maryland, (Serie) Scripta Humanistica, 1990, 199 págs., tela azul.

Crítica: Vid. sección *Reseñas* de este mismo volumen.

2.974. Urbina, Eduardo: *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1991, 207 págs., Col. Hispanistas, Serie Cervantina de la Asociación de Cervantistas, 1.

Nuevo estudio sobre Sancho Panza que rectifica o puntualiza algunas de las recientes visiones de la crítica cervantina en torno al escudero. Tiene como punto de partida y «premisa la intención paródica del *Quijote*, actualizada en la creación de Sancho como personaje y adelanta la figura doble del escudero-enano de la tradición caballerescas como el centro narrativo más apropiado de su génesis».

Urbina organiza sistemáticamente y amplía puntos de atención desarrollados por él en anteriores ocasiones: «Sancho Panza y Gandalín, escuderos», en *Cervantes and the Renaissance* (1980) y «Sancho Panza a nueva luz: ¿tipo folklórico o personaje literario?», *A. Cer.*, XX, 1982, estudios ya registrados en esta Bibliografía con los núms. 2.357 y 2.503, respectivamente.

En el capítulo I se agrupan, en relación con el análisis de la figura del escudero, visiones distintas que aparecen en el *Libro de la Orden de Caballería* de Lull, el Ribaldo del *Caballero Zifar*, el ayo Gorbacán del *Tristán de Leonís* y las oposiciones de parejas en la imperfecta combinación de *Tirante el Blanco*.

El capítulo II indaga acerca de Gandalín como escudero en el *Amadís de Gaula* y la figura del enano artúrico, que Urbina considera como factor indispensable en la génesis literaria de Sancho Panza, tomando como eje al enano Ardián, compañero de Amadís de Gaula.

En consecuencia, los caps. III y IV se concentran en la persona de Sancho Panza, parodia y creación en el *Quijote*: primero, en el de 1605 (III) y luego en el *dilatado* de 1615 (IV), puesto que la «dilatación» afecta tanto al caballero como al escudero.

En conclusión: «la distancia que separa a Sancho de sus antecedentes es tal que la relación, oscurecida por la presencia de múltiples ecos cómicos, ha sido ignorada, prefiriéndose en cambio ver en él un tipo ajeno a la literatura caballerescas, más próximo, sin duda, a la tradición dramática del bobo».

Así se pasa por alto la intención burlesca de Cervantes y la seriedad que encierra el proceso paródico, núcleo generador de la ficción. «Por otra parte, si bien Sancho debe su existencia como escudero a su función como acompañante, guía, mensajero y protector del caballero, no falta en la literatura caballerescas la nota cómica en la figura del enano» con funciones idénticas a las del escudero y en estrecha relación con la figura del loco. Además, en el escudero-enano «convergen de manera feliz tanto las notas cómicas y funcionales como el antagonismo y polaridad con frecuencia observados en Sancho».

Tiene su razón de ser en la evolución sufrida por el personaje secundario masculino más cercano al caballero, el que le sirve de escudero y acompañante. Tal evolución es paralela a la sufrida por la materia caballerescas en prosa y desemboca de manera paródica en el *Quijote*. El escudero posibilita al caballero, le complementa y completa.

Síguese una abundante bibliografía (págs. 195-205) con inflexión en los libros caballerescos utilizados y en la crítica especializada sobre el carácter peculiar de Sancho Panza.

2.975. Wilhelmsen, Elizabeth: «Don Alvaro Tarfe: ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 73-85.

Cervantes elabora la escena de don Alvaro Tarfe (DQ, II, 72), caballero granadino procedente del falso *Quijote* de Avellaneda, con el fin de testimoniar la identidad y superioridad artística de los verdaderos *Don Quijote* y *Sancho*. Al

hacerlo se enfrenta con un problema en el orden de la identidad o la verdad, y con otro en el de la belleza o la perfección artística. Logra su finalidad sin crear problemas en el orden del ser.

V. GALATEA

2.976. Murillo, Luis A.: «Time and narrative structure in *Galatea*», *Hispanic Studies in Honor of J. H. Silverman*, edited by Joseph V. Ricipito. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1990, págs. 305-317.

El primer título narrativo de Cervantes revela su división interna: *Primera Parte de La Galatea, dividida en seys libros...* Publicada en 1585, quizá es la mitad, o algo más de un conjunto que no se completó, o no se llegó a publicar el resto. La continuación, tantas veces prometida por el autor, ¿tendría otros seis libros?

En el prólogo al lector se considera la obra como una *égloga* y lo es por la expresión en variados versos de los sentimientos amorosos de sus personajes. Los seis libros pueden ser calibrados como una serie de seis partes con diseño narrativo. Las convenciones de la novela pastoril permiten una libertad casi completa en la expresión amorosa y en la pintura de posibles conflictos o variaciones de la atracción erótica. Se omiten las consecuencias morales y sociales del amor en su marco particular, incluso pastoril; pero se da cierta verosimilitud en la representación de los conflictos amorosos en la esfera novelesca. El mito pastoril tiene sus espacios líricos y el movimiento narrativo se detiene, suspende y contrae en las múltiples posibilidades del discurso novelesco. A través de la acción de la *égloga* en prosa con los afanes amorosos de los pastores, el autor intercala cierta variedad de narraciones no pastoriles, en estilos paralelos o que contrastan, cada una de las cuales dispone de su propia duración temporal. El conjunto es un elaborado artificio de tiempo narrativo, sucesos y estilo, en posible anticipación de lo que será *Don Quijote* en su primera parte. La duración del relato a través de los seis libros es de diez días y nueve noches, en consonancia con Casaldueño, Avallé-Arce y otros cervantistas. Un cuadro sinóptico distribuye la materia de la *égloga* según este esquema temporal a lo largo de los seis libros. La explicación bien elaborada de este esquema estructural completa el presente estudio analítico de *La Galatea*, que queda *unfinished* para siempre, sinfonía inacabada, a pesar de la intención y de las repetidas promesas del autor.

VI. NOVELAS EJEMPLARES

2.977. González Velasco, Pilar: «El teatro de Moreto y Cervantes», *Homenaje a Alberto Navarro...*, Kassel, Reichenberger, 1990, págs. 241-257.

Como bien se sabe, no fue Moreto el único ni el más importante dramaturgo clásico que se inspiró directamente en Cervantes para la composición de obras escénicas. Ejemplo cualificado es la discreta comedia de Moreto *El licenciado Vidriera*, que no figura entre lo más característico de su producción y aparece con «diferencias abismales» que la separan de la «profunda novela cervantina». La presencia de Cervantes en esta comedia no radica exclusivamente en la coincidencia del título y en la locura del protagonista, sino en aspectos diversos. Así,

el tema de las *armas y las letras*, que dan fama, pero no riqueza, a quienes destacan en ellas; el de la *pobreza*, como «dádiva santa desagradecida» a juicio del poeta Juan de Mena, repetido por Cervantes (DQ, II, 44) y convertido en tópico de la literatura del siglo de oro.

En cuanto a la libertad de la mujer para elegir esposo, opina Pilar González Velasco que «Moreto, anticipándose a Moratín, lo presenta de forma más clara, ruda y contundente que Cervantes y que ningún otro autor del teatro español de los Siglos de Oro», como se ve en sus comedias *Primero es la honra*, *El lindo don Diego* y *Lo que puede la aprensión*.

Otras coincidencias y analogías entre Cervantes y Moreto pueden testimoniar que los dos escritores «compartían ideas y actitudes propias de la España de entonces, o que Moreto era buen conocedor de la obra cervantina». A este tenor, se citan el concepto de la «poesía como hija del alma», con independencia de la condición social del poeta, el «enamoramiento de oídas» y la «fuerza del natural» moretiana, tan próxima a la «fuerza de la sangre» cervantina.

2.978. Mackenzie, Ann L.: «*El licenciado Vidriera*: hacia una comparación de la novela de Cervantes con la comedia de Moreto», *Homenaje a Alberto Navarro...*, Kassel, Reichenberger, 1990, págs. 393-405.

Aunque todavía no se ha hecho una verdadera edición crítica, hay que admitir que los críticos han prestado más atención al *Licenciado Vidriera* de Moreto que a la mayoría de las obras dramáticas del siglo XVII basadas en las *Novelas Ejemplares* cervantinas.

Se afirma que, de los tres libros citados (más algún artículo de revista), la única evaluación amplia y considerable de la deuda de esta comedia a la novela originaria se encuentra en *The Dramatic Craftmanship of Moreto* de Frank P. Casa (Cambridge, Mass., 1966).

En el presente artículo se defiende la tesis central de Casa acerca del esmero y creatividad de Moreto al recurrir a su fuente cervantina, al mismo tiempo que ofrece testimonios adicionales para esta afirmación y un conocimiento más profundo de la novela ejemplar.

Se indaga en el propósito e ideología de las dos obras: la crítica social es patente en la novela y en la comedia, pero en la segunda se interpreta al protagonista como *figura trágica* y se califica de *irónico* el «fin dichoso» proclamado en el drama. En el penúltimo verso, al insistir que su obra es *sin novela*, Moreto no menosprecia el relato cervantino, sino que subraya «el hecho de que su obra pertenece a un género diferente del de su fuente», con otros requisitos estéticos.

Mackenzie «percibe una gran admiración artística» de Moreto a Cervantes. Lo que proclama, razonablemente, es el propio éxito al transformar lo que era una *novela* en un «*drama* de calidad original, bien digno de nuestra admiración».

2.979. Murillo, L. A.: «Narrative Structures in the *Novelas Ejemplares*. An Outline», *Cervantes, Bull. of CSA*, VIII, núm. 2, Fall, 1988, págs. 131-250.

Agudo ensayo de clasificación de las *Novelas* cervantinas según su estructura narrativa. Divide en cuatro grupos las doce novelas, pero se concentra, por ahora, en las cinco del primer grupo, que llama de estructura «romancesca» (*Romance structure*), porque cree que en ellas reside el centro de gravedad de toda la colección. Empieza por advertir que el término *romance* en la significación específica que aquí se emplea no es usual en España y la denominación de *novela idealizada* con que se traduce es un sustituto inadecuado. Por tanto, define el

género ampliamente como relato amoroso, en el que se desarrollan los conflictos y aventuras de los protagonistas en búsqueda —y, frecuentemente—, en el encuentro de una pareja ideal para alcanzar la felicidad según los moldes sociales establecidos, de modo que resulten *ejemplares* los relatos.

Un cuadro sinóptico establece previamente las categorías estructurales de las doce novelas:

A) ESTRUCTURA «ROMANESCA»

(Variación 1.º) Esponsales ideales

La Gitanilla

La Española Inglesa

(Variación 2.º) Noviazgo peligroso

El amante liberal

Las dos doncellas

(Variación 3.º) Esponsales como recompensa

La ilustre fregona

B) ESTRUCTURA BIOGRÁFICA

(Variación 1.º)

Rinconete y Cortadillo

(Variación 2.º)

El licenciado Vidriera

(Variación 3.º)

El celoso extremeño

El casamiento engañoso

C) ESTRUCTURA LEGENDARIA

La fuerza de la sangre

La señora Cornelia

D) ESTRUCTURA DIALOGADA

El coloquio de los perros

El estudio se condensa fundamentalmente en el análisis estructural de las cinco novelas pertenecientes al grupo amatorio A). Se trata de un *eros* espiritualizado, en que ella sobresale por su belleza y castidad: no les excita ningún deseo sensual o lascivo. Mención más rápida tienen *la fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia* en su estructura legendaria y las novelas «realistas» de estructura biográfica.

2.980. Zimic, Stanislav: «*La señora Cornelia*: una excursión a la novela italiana», Bol. de la RAE, LXXI, 1991, págs. 101-120. «*La señora Cornelia* tiene su referente lógico, sobre todo en obras del mismo género literario, claramente identificables con la «novella all'intreccio» italiana, que, sea en versiones originales o en traducciones, estaba muy en boga en Europa y también era muy popular entre los españoles contemporáneos de Cervantes. Su lectura hace evocar situaciones, personajes y detalles de tan vasta tradición novelística.

Para componer el presente estudio, Zimic ha leído o releído los principales *novellieri* italianos hasta 1613, año de publicación de las *Novelas Ejemplares* cervantinas. Cervantes refuerza la impresión de italianismo con total premeditación

artística, salpicando el texto de palabras, términos o expresiones italianas, nombres de ilustres familias de Bolonia y Ferrara. «Para su asunto no se han señalado todavía fuentes específicas, pero, a nuestro juicio, podría serlo, en líneas generales, *La fuga*, de autor desconocido.» Seguidamente se nos ofrece un resumen de esta *novella*, destacando las evidentes semejanzas con la cervantina, que viene a constituir un «importante experimento artístico con el que se intentan ciertas modificaciones radicales» en el proceso de españolizar una larguísima tradición novelística.

La obra abunda en obstáculos de toda clase que dificultan la interpretación correcta de los acontecimientos: ambientes extraños, desfavorables circunstancias temporales, identidades enigmáticas, disfraces, apariencias ambiguas, objetos de misterioso origen, declaraciones de doble sentido, diálogos enigmáticos, información incompleta, ignorancia, mentiras, falsas acusaciones, vanidad, ambición, odios, temores, resentimientos, etc. Con todo, es muy significativo que las interpretaciones erróneas, atribuibles al «aspecto engañoso de la realidad», como diría Américo Castro, son raras y de hecho tienen su causa primaria en los complejos y prejuicios íntimos y en las predisposiciones morales y psicológicas de los propios personajes.

La enredada trama, como estructura narrativa, es en sí una «genial metáfora literaria de los pasillos oscuros, confusos, sin posibilidad alguna de un entrecruce armonioso, orientador, del *laberinto de la desconfianza humana*». Debidamente apreciada esta metáfora fundamental, ínsita en la estructura misma del relato, se puede comprender la «palpitante relevancia» de *La señora Cornelia* para la vida cotidiana y la condición humana, de la que es muy fidedigno espejo, y se rechazará como obvia incompreensión la condena, ya casi rutinaria, de algunos críticos (Avalle-Arce, R. El Saffar), que la condenan como «la más desalada carrera tras lo inverosímil» o el «colmo de la inverosimilitud»; lo cual hace exclamar a Zimic: «¡Interferencia impropia del positivismo en el mundo de ficción!»

En las deformadoras tendencias sensacionalistas de la *novella* italiana no podía menos de reparar el «sentido de la medida y de la armonía artísticas que suelen orientar y animar toda la actividad literaria de Cervantes, como lector y escritor.

En conclusión, «*La señora Cornelia* se propone como un posible modelo estético y moral a los futuros cultivadores de la novela corta de enredo, inspirada en la famosa *novella all'intreccio* italiana, por aquel entonces ya popular también en España».

VII. PERSILES

2.981. Ayala, Francisco: «El viaje como metáfora de la vida humana», *ABC*, Madrid, 29 junio 1991, pág. 3.ª.

Es una metáfora inmarcesible la de simbolizar las estaciones terrenas del hombre como jornadas que le conducirán hasta la terminal de la muerte. Desde el dantesco «*cammin' di nostra vita*» hasta «se hace camino al andar» de Antonio Machado. Los cervantinos *Trabajos de Persiles* y *Sigismunda* ponen de relieve que la voz *trabajos* equivale ahí a viajes penosos y accidentados, como luego lo fueron los *Gulliver's Travels* de Swift y recuerda que el vocablo *jornada* designa tanto el trabajo de un día como un día de camino. También el *Viaje del Parnaso* de Cervantes ofrece motivo para una reflexión de los muy variados tipos de viaje que pueden ofrecerse, y ahí queda también el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas. Se dilata Francisco Ayala en la contemplación retrospectiva de su

propia vida personal, como un viaje muy largo (España, América, Europa) con sus dificultades y peligros, o *trabajos*.

(Echamos de menos una rápida alusión al gran libro de España, *Don Quijote*, que también es un libro itinerante, de caminos, jornadas y trabajos.)

2.982. Andrés, Cristián: «Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 109-123.

Análisis de la variedad singular del *Persiles* en la creación de un ambiente impresionista —e insólito para un español del Siglo de Oro—, hecho de contrastes donde se mezclan episodios peligrosos y escenas apacibles. Hasta quince islas se presentan y de gran variedad, pues en ellas la *barbarie* y la *civilización* se entrecruzan con aspectos teatrales y funciones simbólicas.

2.983. Deffis de Calvo, Emilia I: «El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 99-108.

A la luz de la teoría del cronotopo de Bajtin, se vuelve a examinar *La española inglesa* como prefiguración del *Persiles*. Mientras la *novela ejemplar* delimita espacios geográficamente puntuales en los que Roma es el hito fundamental de la peregrinación, en el *Persiles* aparecen además los conceptos abstractos del Norte y los concretos del Sur, constituyendo un esfuerzo de síntesis en el tratamiento de las coordenadas tempo-espaciales.

VIII. TEATRO

2.984. Allen, John J.: «Some Aspects of the Staging of Cervantes' Plays», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, vol. XI, 1989, págs. 7-16.

Amena e ilustrada indagación sobre la puesta en escena de las comedias cervantinas, a partir de las investigaciones de Shergold y Varey.

Gran acontecimiento para las gentes de teatro debió de ser la construcción de los dos primeros locales públicos dedicados a las representaciones dramáticas en Madrid: el corral de la Cruz y el de la Pacheca o del Príncipe, entre los años 1579 y 1583. Lope de Vega tenía sólo diecisiete años cuando empezó la construcción del corral de la Cruz y Cervantes había vuelto a la corte desde la cautividad de Argel. Pronto escribió sus primeras comedias —«veinte o treinta»— para estos teatros. Incluso las *Ocho comedias...* publicadas en 1615 y «nunca representadas» debieron ser escritas para el escenario, primer punto abordado en este trabajo.

Lo cierto es que estas piezas de Cervantes llevan frecuentes acotaciones dirigidas algunas al lector, más bien que a los actores, mientras que otras se dirigen claramente a los últimos. También hay observaciones que parecen encaminadas al autor o empresario y quizá al censor.

En las acotaciones de la comedia del *Rufián dichoso* sorprenden las repetidas acotaciones dirigidas al *autor* o censor («todo esto es verdad de la historia», «esta versión fue verdadera, que así se cuenta en su historia», etc.). Muchas observaciones reflejan diferentes aspectos de la representación escénica en el tiempo de Cervantes, pues aluden a limitaciones impuestas por la economía; así, los per-

sonajes de una comedia que podían ser representados por el mismo actor, las limitaciones de carácter técnico, el énfasis en algún pasaje... Por todas estas aco- taciones se ve claramente que las comedias cervantinas no estaban escritas para el lector, sino para la escena, que se había ido desarrollando desde sus comienzos con Lope de Rueda hasta 1615, en que había llegado la representación a un «sublime punto», en opinión del mismo Cervantes.

Quizá lo más interesante y genuino del corral era la presentación del *monte* (también llamado *montaña, risco, peña...*). Muy usada en el teatro del Siglo de Oro, permite al personaje bajar al tablado desde la altura de la primera o se- gunda galería, a la vista del público. Junto a las previsiones de Varey, Allen su- giere otras posibilidades para la verosímil presentación del *relieve* escénico, me- diante ejemplos del *monte* en *Los baños de Argel* y en *La casa de los celos*.

2.985. Canavaggio, Jean: «Para la génesis del *Rufián dichoso: el Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, núm. 2, págs. 461-476. Número monográfico dedicado a Cervantes.

La cuestión de las fuentes de la mencionada comedia, planteada por primera vez por Cotarelo Valledor en *El teatro de Cervantes* (Madrid, 1915), señalaba la *Historia de la orden de predicadores* (Madrid, 1596) de fray Agustín Dávila Padilla; pero Canavaggio, en su *Cervantes dramaturge* (París, 1977) añadió como fuente directa el *Consuelo de penitentes* del agustino fray Alonso de San Román (Sala- manca, 1583, y Sevilla, 1585). Cfr. número 2.174 de la presente *Bibliografía*.

Desde luego, coinciden las dos fuentes en muchos datos, e incluso Dávila Pa- dilla ha utilizado informaciones de su antecesor, como ahora se prueba. Claro es que la dramatización cervantina incluye varios elementos que proceden ex- clusivamente del *Consuelo*: el protagonista es «hijo de un tabernero», maneja la *jerigonza* delincuente y manifiesta una actitud de reserva frente a las prostitutas; incluso piensa hacerse *salteador* si pierde en un juego...

De manera general, cabe observar que la narración del *Consuelo* es más ceñida, menos prolija y difusa que la relación de Dávila Padilla; se prestaba a la concentración que requiere la adaptación dramática de una vida más o menos novelada: concentración en el espacio y en el tiempo, a la vez, reivindicada por la figura moral que se llama *Comedia* en su diálogo con la *Curiosidad*, al prin- cipio de la jornada 2.ª del *Rufián dichoso*.

Dada la rareza del libro de San Román, se transcriben como apéndice del presente estudio los folios del mismo que contienen la «Svmmma de la vida del sancto varón Fray Christóval de la Cruz, de la Orden de Sancto Domingo de la Nueva España».

2.986. Canavaggio, Jean: «Una huella probable del *Conde Lucanor* en el teatro de Cervantes», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, págs. 87-93.

Además del muy estudiado entremés del *Retablo de las Maravillas*, encuentra Canavaggio una huella difusa del ejemplo medieval de la tela mágica en el lance cómico de *La Gran Sultana*, cuando el gracioso Madrigal se finge sastre o *tarasí*. Se ilumina una recíproca contaminación entre comedia y entremés, a pesar de las profundas diferencias observadas en la reelaboración de la materia tradicional. En la comedia, los vocablos *maravillas* y *chirinola* (vestido ficticio para la sultana) conectan con el *maravilloso* retablo que *Chirinos* y *Chanfalla* presentarán a sus víctimas en el *entremés*.

Cfr. con el estudio del profesor Derek W. Lomax, «El *Conde Lucanor* como fuente de comedias», en el mismo *Homenaje a A. N. G.*, págs. 367-377. En efecto, allí se indican y comentan ocho piezas escénicas (de Cervantes, Lope, Ruiz de Alarcón y Calderón) inspiradas en los cuentos de don Juan Manuel. En cabecera, figura el entremés de Cervantes, considerado nuevamente como *bueno*, aunque tenga «menos calidad que su fuente», opinión que no compartimos por estar basada en el desenlace, no bien comprendido por Lomax.

2.987. Muñoz Carabantes, Manuel: «Cincuenta años de teatro cervantino», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 155-190.

Información muy completa de las representaciones de comedias cervantinas o basadas directamente en sus textos teatrales o novelescos (*Don Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*) durante el medio siglo último (1939-1989), principalmente en España, pero con algunas referencias al resto de Europa e Hispanoamérica. Se deduce que no es un teatro muerto ni condenado al olvido. Destacan las representaciones de la *Numancia*, *Los baños de Argel*, *Pedro de Urdemalas* y los *entremeses*.

2.988. Sánchez, Alberto: «Los rufianes en el teatro de Cervantes», *Homenaje a Alberto Navarro...*, Kassel, 1990, págs. 597-616.

El rufián es un arquetipo o figura tópica en el teatro del Siglo de Oro —quizá por contagio de la novela picaresca—, pero Cervantes lo ha enriquecido y singularizado con gran originalidad. El rufián se convierte en protagonista de dos de sus creaciones escénicas más complejas y felices, a pesar de las reservas sustentadas por la crítica tradicional (González de Amezúa, Cotarelo y Valledor, Rodríguez Marín, Schevill y Bonilla). *El rufián dichoso*, Cristóbal de Lugo, rehabilitado por la crítica moderna (Casalduero, Marrast, Canavaggio, Zimic, Stapp) se revela hoy como una *figura trágica*, pues tiene como base y fundamento el destino de un hombre, único y señero (nada genérico), en difícil pugna con el ambiente, lo que entraña el serio problema del libre albedrío y las fronteras de la libertad humana. Por otro lado, *El rufián viudo*, llamado Trampagos, es un *personaje cómico* y encarna una profunda dicotomía satírica, enraizada en la expresión poética de tradición garcilasiana y en la actitud moral.

IX. POESÍA

2.989. Alatorre, Antonio: «Perduración del "ovillejo cervantino"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, págs. 643-674.

Documentado estudio acerca de la fortuna de una estrofa nada frecuente en el Parnaso español, tal vez derivada de las composiciones en eco. Según Alatorre, el *ovillejo* fue, «sin duda invento de Cervantes», que lo emplea con discreto encarecimiento en *Don Quijote* (I, 27) y en la novela de *La ilustre fregona*; aunque en este segundo caso, únicamente el primero de los cuatro *ovillejos* sigue estrictamente el esquema establecido por los tres de Cardenio en el *Quijote*.

Siguió cultivándose el *ovillejo* en la primera mitad del siglo XVII, aunque caracterizado «por la oscuridad y la anonimia». Fue Calderón de la Barca quien lo

sacó de esa oscuridad y lo empleó con notable cariño en *El pintor de su deshonra*, *Andrómeda y Perseo*, *El maestrazgo del toisón*, *El lirio y la azucena*, *A tu prójimo como a ti...*

Precisamente en mi viejo artículo «Reminicencias cervantinas en el teatro de Calderón» (*A. Cer.*, VI, 1957, págs. 262-270) señalaba yo el ovillejo de *La fiera, el rayo y la piedra*, junto a los cuatro enlazados del auto sacramental *Tu prójimo como a ti* (lo que Alatorre llama ahora «super-recolección»), para terminar en una décima, cuyos últimos cuatro versos recogen los *disiecta membra* de la serie de ovillejos.

Sigue Alatorre acopiando ejemplos posteriores, en relación con la mayor o menor lectura de Cervantes a través de los tiempos. De Méjico son muchos los citados y sobresale, por su fecundidad y riqueza de variantes, sor Juana Inés de la Cruz.

En España vuelve con fuerza a finales del siglo XVIII, bien acogido por «un público cada vez más encariñado con Cervantes»; en ese momento viene a tener una «función social» y política o patriótica parecida a la del epigrama. Gran popularidad adquieren en el siglo XIX los de Zorrilla en varios pasajes de *Don Juan Tenorio* (1844). Los posteriores de Rubén Darío dejan también descendencia en Méjico. (Podríamos añadir que los de Zorrilla pudieron inspirar la parodia cómica de los incluidos por Muñoz Seca en *La venganza de Don Mendo*, 1919.)

2.990. Lewis Galanes, Adriana: «El soneto *Vuela mi estrecha y débil esperanza*: texto, contextos y entramado intertextual», *NRFH*, XXXVIII, págs. 675-691.

Como muy bien dice Adriana Lewis, «fue la poesía la forma artística más amada por Cervantes y la que menos se ha estudiado». Para corroborar su aserto nos propone una *bibliografía fundamental* del tema, que podemos considerar casi exhaustiva con sus veinte títulos escasos, entre ellos dos de la misma autora. También nos promete para breve plazo otro estudio suyo (*El plano de la belleza: la expresión poética de Miguel de Cervantes*), como resultado de un «examen serio de cuarenta y siete años de persistencia cervantina en escribir poesía».

En el presente artículo propone una lectura crítica del soneto *Vuela mi estrecha y débil esperanza*, recitado por el estudiante Cardenio en la primera jornada de la comedia *La entretenida*.

Desgajado el texto de la obra que le sirve de montura, «constituye un enunciado coherente de validez autónoma, pero la exploración de las relaciones extratextuales que anclan al soneto en tiempos-espacios determinados amplía su potencialidad significativa y nos permite presenciar el proceso creador del poeta».

Volcado el mensaje del soneto hacia sí mismo, «internaliza el mito de Ícaro, no como lo configuró Ovidio en sus *Metamorfosis* (VIII, 183-259), ni con el sesgo moralizante que se le dio al cristianizarlo, sino a la manera cervantina: el eje del soneto podrá ser la audacia icariana, lugar común en la literatura de los siglos XVI y XVII, pero su blanco es la justificación hazañosa del ser, el voluntarismo o libertad de labrarse en propio destino el hombre y la mujer aunque lo ejecutado resulte un desastre personal».

Un meticuloso análisis estilístico del soneto y sus relaciones con otros en torno al mito de Ícaro, y los posibles encuentros de Cervantes con los poetas de Sevilla y Antequera, conducen a unas conclusiones dignas de atención: «Convergirán en el soneto estudiado la postura crítica de Cervantes frente a Lope de Vega, trasladada sobre Arguijo, con la queja del desaire implícito en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (sin citar a Cervantes); pero no como ligazón sencilla sino como conjunción con querencias propias fundamentadas en el convencimiento de su valía como poeta, dramaturgo y novelista. El arte de Cervantes es un cartel

de desafío a la crítica: emerge de una operación alquímica y como tal debe el lector aproximarse al texto.»

2.991. Márquez Villanueva, Francisco: «El retorno del Parnaso», *NRFH*, XXXVIII, 1990, págs. 693-732.

Espléndido estudio del cervantino *Viaje del Parnaso* (1614), «la última frontera virgen de la crítica cervantina» hasta fechas muy recientes. Desdeñado como simple catálogo de elogios o sumido en la discutida apreciación de la poesía cervantina, muy tardíamente se ha reparado en él como obra singular.

Para Márquez Villanueva, el *Viaje del Parnaso*, «que quiere decir lo mismo que el viaje a la literatura, nos transmite con un cierto temblor de últimas palabras su definitivo enjuiciamiento de la poesía y de la propia vida consumida en servicio de la misma». El poema es un amplio espacio lúdico donde la calculada pugna de ambiguas luces e irónicas sombras se muestra capaz de conseguir el habitual milagro cervantino de una plenitud de comunicación con su lector en las últimas fronteras del lenguaje.

No quiere detenerse en la insignificante imitación del italiano Caporali ni en la prolongada historia española de los elogios poéticos y los Olimpos burlescos. El problema de la poesía es para Cervantes inseparable del de los poetas. Por eso el discurso del *Viaje del Parnaso* se encuentra «llamado desde el primer momento a asumir un marcado cariz ético y a tomar la forma de una compleja sátira literaria nada alejada, en sus aspectos técnicos, de las constantes más visibles de su arte narrativo».

Los ridículos poemas prologales y epilogales del *Quijote* de 1605 ya muestran la ironía cervantina en un «desolado pesimismo acerca del presente y futuro de la poesía española, que acéfala y prostituida gira, sin ir a ninguna parte, en turbio y autodestructor remolino».

La simple mención del Parnaso bastaba para sugerir en aquellos años un contexto de academias. El poema de Cervantes halla así su puesto en una cadena de resonancias —por no decir intertextualidades— académicas bastante reconocibles. El *Viaje* supone «pinchar el globo académico con que Cervantes no se ha divertido menos que cuando daba al través con la apollada balumba cabaleresca. Sorna monumental de las pretenciosas pompas académicas, de los bombos mutuos y de sus mezquinas y más o menos soterradas competencias, el nuevo poema no significa a fin de cuentas sino un complemento y digno punto final del discurso inicialmente argamasillesco».

Nuestro autor examina con agudeza y profundidad las distintas facetas y alusiones más o menos veladas del magno poema. Allí se refleja la desilusión cervantina de no volver a Nápoles en la escolta del conde de Lemos, por las maniobras de los hermanos Argensola, los «Lupercios» como se les llama en el *Viaje*, «jugando adjetivamente con *lupus*, lo que supone una *annominatio* no poco vi-triólica». (¿Excesivo?)

La navegación o viaje en busca del Parnaso constituye el cuerpo central del poema. No faltan elogios sinceros cuando se trata de poetas como Góngora y Quevedo, e incluso «con toda justificación y elegancia a sí mismo, porque sin la centralidad del propio Cervantes dicha pintura quedaría objetivamente menos-cabada de su adorno más esencial». Pero no escasean los elogios neutros o muy calibrados, los de doble sentido y las abiertas rechiflas contra Lofraso, López de Úbeda, Arbolanches, Pedrosa, etc. Esencialmente, es una obra de crítica literaria.

Se echa de menos a Pedro de Espinosa y su pujante escuela antequerana, quizá en respuesta de no haber incluido aquél a Cervantes en sus *Flores* de 1605. Abunda la broma e irreverencia mitológica con Mercurio, Venus y Apolo (como

ocurre en el *Quijote* en los motivos caballerescos), pero siempre con fines bien significativos.

Las censuras siempre son relativas y su burla mitológica es como la lección de sensatez que tanto necesitan los poetas de su tiempo.

El sentido final del *Viaje del Parnaso* es de un claro orden ético. Por ello ha recurrido al terceto, propio de la poesía más reflexiva, frente a la octava rima preferida por la literatura académica para estos temas. Cervantes se instala en el concepto platónico del poeta como depositario de responsabilidades morales y colectivas. Por eso es tan grave que una sociedad que se cree omnipotente deje morir de hambre a sus poetas. «No es ninguna casualidad que donde hay malos poetas haya también mal gobierno y viceversa... Cervantes veía como el peor de los síntomas que las academias se enquistaran en el casticismo manchego o bien que, en la cara opuesta de la misma dinámica, los poetas se sintieran tentados a fugarse a Italia o, lo que era aún peor, a cierta clase de Parnasos.»

X. MISCELÁNEA

A) Libros de caballerías

2.992. Alvar, Carlos: *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial Tres, 1991, 485 págs.

En este nutrido volumen, bien ilustrado con grabados en color o en blanco y negro de viñetas caballerescas medievales, se ordena alfabéticamente la copiosa nómina de las leyendas artúricas, multiplicada en gran parte de los libros de caballerías que figuran a la cabeza entre los que perturbaron la mente del ingenioso hidalgo manchego.

Como quiera que esos nombres se repiten con variantes notables, es muy fácil extraviarse en la selva laberíntica de la antroponimia caballeresca. De aquí la gran utilidad de este *Diccionario* para identificar inmediatamente cualquiera de los topónimos y antropónimos de la literatura otoñal de la Edad Media: Ínsula Firme, Torre de Merlín, Mesa Redonda, Amadís de Gaula, Lanzarote del Lago, Tablante de Ricamonte, Tristán de Leonís... y tantos otros nombres que se mencionan en la historia de *Don Quijote*.

El propio rey Arturo y la pintoresca fábula de su conversión en cuervo se cuenta dos veces por nuestro caballero (DQ, I, 13 y 49). A comienzos de su historia modifica don Quijote los primeros versos de un romance viejo acerca de Lanzarote y más tarde se repiten con toda exactitud (I, 2 y 13).

De Amadís se habla innumerables veces en la historia y el mismo Merlín, «príncipe de la Mágica», tiene una brillante actuación en la mascarada burlesca urdida por los Duques (DQ, II, 35).

La consulta de este *Diccionario* resolverá con presteza cualquier duda del lector del *Quijote* no especializado en literatura caballeresca. Naturalmente, siempre con referencia al más amplio y difundido ciclo artúrico. Aquí no cabe buscar los nombres de Cirongilio de Tracia, el Caballero del Febo, Felixmarte de Hircania, los Palmerines o Tirante el Blanco, también familiares en boca de don Quijote.

2.993. Avalor-Arce, Juan Bautista: *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura económica, 1990, 463 págs.

Concienzudo estudio de investigación sobre el más importante de los libros de caballerías, por el acreditado cervantista Avalor-Arce, que nos confiesa en el prólogo su decidido propósito, acariciado desde los dieciocho años, de escribir el «trabajo crítico definitivo sobre el *Amadís de Gaula*», a cuya lectura le había llevado su «encendido quijotismo».

Se trata de una decisión madurada a lo largo de muchos años de fecunda entrega a los estudios literarios en general y a los peculiarmente cervantinos en especial.

A través de las abundantes y luminosas páginas de este libro se plantean tres problemas fundamentales: a) la fecha del *Amadís* primitivo (reinado de Sancho IV de Castilla, 1284-1295), período de amplia difusión por España de la leyenda artúrica en sus múltiples avatares; b) la posible reconstrucción del texto primitivo en tres libros; c) el análisis crítico y pormenorizado de los cuatro libros en el «polido estilo» del regidor Garci Rodríguez de Montalvo, publicados en Zaragoza en 1508, y que tanto éxito habían de alcanzar en la península y en la Europa del siglo XVI.

Se manifiesta contra la «teoría del supuesto origen portugués de nuestro *Amadís*»; incluso su intentado origen francés fue «producto de un estéril trasnochador crítico», aunque admite la *inspiración arturiana* de nuestro *roman* (galicismo que aplica Avalor-Arce a los libros de caballerías, con excepción de *Tirante el Blanco*). «Desde este punto de vista el *Amadís* primitivo fue la más original, efectiva y brillante españolización de los temas artúricos que presenciaron los siglos medios. Esta inspiración no fue compartida por Montalvo, quien en su labor de refundición abrió horizontes de absoluta novedad a las caballerías de *Amadís*, como introducción metódica a las de su hijo Esplandián, que el regidor de Medina del Campo inventó en su totalidad».

Entre las conclusiones de mayor relieve en este sustancioso estudio, anotaremos la firme declaración de que el heroico protagonista *Amadís* «diste mucho de ser un personaje monolítico, de una pieza»; ciertamente es el que más cambia a lo largo del relato. En el libro 1.º, que casi en bloque procede de la versión primitiva, «*Amadís* está modelado sobre el héroe de la tradición, tal como lo estudió Lord Raglan; en el 2.º se plantea una profunda metamorfosis en la contextura espiritual del héroe, con su desesperación amorosa y la inactividad caballeresca; en el libro 3.º aparece un nuevo *Amadís*, *caballero andante* como él mismo se llama, correspondiendo así a una práctica característica de la Europa del siglo XV. (Queda claro que este libro 3.º no puede pertenecer a la versión primitiva de la obra, fechada hacia 1285.) En las últimas refundiciones del *Amadís*, que rematarán y culminarán en la de Montalvo, surge la caballería a lo divino, la caballería cristiana que enlaza con la ideología del propio Montalvo, quien al final del 4.º libro, ya del todo suyo, quiere empuqueñecer en lo posible la talla heroica de *Amadís* para servir a los fines de su propia continuación, *Las sergas de Esplandián*. Termina la novela con un *Amadís* enano y un Esplandián con trazas de llegar a ser gigante. La opacidad de la amada en el amor cortés impide que Oriana tenga un desarrollo novelístico, por lo que no experimenta cambios apreciables.

En cuanto a la composición, «los libros I-II se distinguen por su onomástica arturiana y su técnica narrativa del *entrelazado*; en los libros III-IV la onomástica nueva es exótica y original, mientras que la técnica del relato es la de la *alternancia*. La onomástica propia de la *matière de Troie* hace su entrada en el libro II y es índice de una de las primeras refundiciones». Hay una modernización de temas, lenguas y armas en los libros III y IV.

El tema del amor va cambiando casi de libro en libro. «El *Amadís de Gaula* de 1508 empieza con aprobación panegírica del amor cortés y termina con un himno al matrimonio cristiano», en absoluta contradicción ideológica.

Montalvo «llevó a cabo una obra maestra de cirugía estética a que sometió el texto del *Amadís* primitivo». Lo amplió considerablemente y suprimió, a la vez, una larga serie de crímenes y muertes (Lisuarte, Galaor, el propio Amadís), característicos de la vieja caballería artúrica, pero inadmisibles en el sentido de la caballería cristiana. «Tal maestría hace merecedor a Montalvo de un puesto entre los novelistas de primera fila de la lengua española».

Claro está que el mismo Avalor-Arce admite y reconoce que todas sus puntualizaciones no hacen sino aproximarse a borrosas siluetas, entrevistas y bien razonadas, pero no tan claramente definidas en su integridad.

Queda perfectamente demostrado, por otra parte, que el *Amadís de Gaula* es una obra de prolongada composición cíclica y que Garci Rodríguez de Montalvo acertó en la versión definitiva.

2.994. Rodríguez de Montalvo, Garci: *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1991 (2.ª edición), 2 vols. de paginación seguida, 1.807 págs. Colección Letras Hispánicas, núms. 255-256-

Magnífica edición del extenso *Amadís* con todo el rigor de la ciencia filológica de nuestros días.

La *introducción* (I, págs. 17-216) constituye de por sí un libro independiente, con sus doscientas páginas cumplidas, donde se estudia detenidamente la «configuración del mundo literario» de *Amadís de Gaula* dentro de la ubérrima tradición artúrica, la leyenda troyana, las glosas didáctico morales, los *regimientos* y *caídas* de príncipes.

Se atiende particularmente a la datación y autoría (portuguesa o castellana) con sus tres libros hasta el siglo XV y la reelaboración del «honrado y virtuoso caballero Garci Rodríguez de Montalvo», con sus cuatro libros, impresos en Zaragoza por Jorge Coci en 1508, cuyo texto se ofrece ahora con mínimas y justificadas correcciones.

El análisis cuidadoso del género literario, sus aventuras y maravillas, los personajes en su amplitud y valoración, el espacio terrestre o marítimo, la disposición temporal del relato y las peculiaridades de lengua y estilo (arcaísmos y dialectalismos, lenguaje monocorde y estilo «polido»), su recepción y notable difusión en la Europa del siglo XVI, son otros tantos aspectos certeramente abordados en esta generosa *introducción* y completados con el detalle de las *referencias bibliográficas* y de la *bibliografía selecta* que les acompaña (págs. 209-216).

En el volumen I sigue al documentado prefacio de Cacho Blecua, el prólogo de Montalvo y el texto de los libros 1.º y 2.º del *Amadís*, discreta y copiosamente anotado. Abundan las notas explicativas del léxico peculiar de su tiempo, las variantes de otros textos antiguos, las aclaraciones de erudición histórica o literaria e incluso las interpretaciones adecuadas de ciertos pasajes.

En el vol. II se incluye con idéntico rigor el texto y la anotación correspondientes a los libros 3.º y 4.º del *Amadís* (caps. LXV-CXXXIII).

La primera edición de esta loable edición de Cacho Blecua apareció en 1988 y muy pronto ha tenido que salir la segunda, a pesar de la especialización que supone. Por supuesto, se notaba su necesidad, porque los cervantistas en busca de la primera fuente literaria de *Don Quijote*, los estudiosos en general y los lectores de libros de caballerías (que han aumentado en los últimos tiempos, quizá incitados por los novelistas John Steinbeck y Mario Vargas Llosa), solamente podían disponer de las difíciles, incómodas o ya raras ediciones modernas

del *Amadís*. Así, las de la veterana y benemérita colección de la Biblioteca de Autores Españoles (1874), los *Libros de Caballerías Españoles*, presentados por Felicidad Buendía (Madrid, Aguilar, 1954), edición basada en la misma B.A.E., el *Amadís de Gaula* editado y anotado por Edwin B. Place (Madrid, CSIC, 1959-1969, 4 vols.), registrado en esta *Bibliografía* con el núm. 1.698, y el más popular de la Editorial Bruguera en un solo tomo de 1.007 págs., preparado por Ángeles Cardona y Joaquín Rafel Fontanals (Barcelona, 1969), registrado aquí con el núm. 1.699. De estas dos últimas ediciones se ha beneficiado, según confiesa Cacho Blecua, para elaborar su muy útil «Índice de los principales nombres propios del *Amadís de Gaula*» (II, págs. 1.769-1.807).

Con posterioridad, han aparecido otras dos meritorias ediciones del *Amadís*, al cuidado la primera del eminente especialista Avalor-Arce (cfr. número anterior de la presente *Bibliografía*): son dos tomos de la muy popular Col. Austral (A-119-120), Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (I, 756 págs.; II, 780 págs.); y la que lleva introducción y notas de los profesores Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménech (Barcelona, Ed. Planeta, un volumen de 1.208 págs.).

Con otro propósito y alcance se ha vuelto a editar el *Amadís de Gaula*, «novela de caballerías modernizada», que hace medio siglo dio a la estampa Ángel Rosenblat en la Col. «Los Inmortales» (Buenos Aires, Ed. Losada, 1940, 414 págs.). No solamente era un ejemplar *modernizado* en el lenguaje, sino bastante *abreviado* en su contenido, si bien la probidad intelectual del gran filólogo que fue Rosenblat le hizo explicar y justificar su criterio de reducción: «El *Amadís* no fue nunca una obra arcaica. Las refundiciones lo pusieron siempre al día y mantuvieron su popularidad. Después del siglo XVI cesa esa labor y se transforma en libro de eruditos. Su extensión y su lenguaje le hacen perder el favor del público. ¿No es continuar legítimamente la tradición original el refundirlo hoy dándole la extensión y el lenguaje propios de la novela moderna? Con la máxima devoción por la obra, sólo hemos suprimido episodios secundarios en que no intervienen los personajes centrales y hemos quitado frases o palabras que nos parecían superfluas y el tráfago muchas veces embarazoso de detalles menudos. Hemos resumido, además, lo que nos parecía profuso y hemos procurado dar a cada capítulo una unidad de tipo moderno. Creemos no haberle quitado nada de valor y nos hubiera parecido una profanación agregarle nada de propia cosecha ni modificar en lo más mínimo el desarrollo de la acción. Hemos querido quitarle así al *Amadís* algo de su aire vetusto, arrancarlo del ámbito erudito y restituirlo con todo su valor al gran público, al que siempre perteneció.»

La nueva edición de este *Amadís* antológico y remozado la presenta la acreditada Col. «Odras nuevos» (Madrid, Castalia, 1991, xv + 321 págs.), precedida de la introducción de Rosenblat y de unas *Adiciones* a la misma de la profesora Alicia Redondo Goicoechea. Se añade bibliografía complementaria, en torno al *Amadís*, surgida en los últimos tiempos y se insiste en que con la eliminación de unas tres cuartas partes del libro de caballerías primitivo se conseguirá una mayor difusión entre el público actual de una obra tan justamente ensalzada por Goethe en las postrimerías de su vida.

Queda bien patente la briosa resurrección del modelo de *Don Quijote* en las librerías de la última década del siglo XX.

2.995. Martorell, Joanot: *Tirant el Blanc*. Adaptació de Joan Sales. Pròleg de Ferran Soldevila. Barcelona, Ed. Laia, 1989 (7.ª ed.), 230 págs.

Adaptación y drástica reducción en catalán moderno de la novela valenciana del siglo XV, *Tirant lo Blanc*, tan encomiásticamente alabada en el *Quijote* (I, 6) a través de la traducción castellana de Valladolid (1511).

Siguiendo el ejemplo de Carmen de Burgos (*Colombine*) y de Ángel Rosenblat, que dieron en español moderno sendas versiones reducidas del *Amadís de Gaula*, el poeta, novelista y editor Joan Sales, sobre la base de la magnífica edición crítica del *Tirant* presentada por Martín de Riquer, ha intentado popularizar el libro de caballerías medieval entre la juventud catalana de nuestros días, suprimiendo totalmente discursos y digresiones morales y algunas aventuras, además de replantear algunas situaciones. Claro es que los lectores curiosos encontrarán aquí al «gegant Kirieleison de Muntalbà», la batalla del protagonista «amb l'alà» y las bromas, no solamente onomásticas, de la Viuda Reposada y la doncella «Plaerdemavida», mencionadas en el rápido recuento cervantino por boca del Cura, máxima autoridad en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote.

La aceptación general de este librito queda bien patente si tenemos en cuenta las siete ediciones que van publicadas durante el quinquenio de 1985 a 1989.

En el prólogo de Ferrán Soldevila se destaca el trasfondo valenciano de la obra: «Tot llegint les dites de la simpàtica i viva Plaerdemavida, ens sembla sentir parlar aquelles dones valencianes que evoca el llibre: "molt femenils, no molt belles, però de molt bona gràcia i més atractives que totes les restants del món; perquè amb el seu agraciat gest i amb la bella eloquència encativen els homes".»

No faltan en el siglo xx las adaptaciones dramáticas de la novela de Joanot Martorell. La revista *Primer Acto*, «cuadernos de investigación teatral», núm. 219 (Madrid, mayo-agosto 1987) dedica sus páginas 56-121 a las *dramaturgias* de *Tirant lo Blanc*, con mención incluso de adaptaciones al teatro de títeres.

De todas las adaptaciones escénicas, la más importante es la de Francisco Nieva, concebida como «farsa épica» con el título de *Las aventuras de Tirante el Blanco*, dividida en dos partes: «El nacimiento de Tirante, primer caballero realista» y «Muerte y gloria de Tirante». Fue estrenada en el Teatro Romano de Mérida, en el marco de la XXXIII edición de su Festival, el 8 de julio de 1987.

Se ofrece el texto íntegro en las páginas 80-121 de la revista. Va precedido de unas palabras del propio autor, Francisco Nieva, bajo la rúbrica de «Mi adaptación» (págs. 68-69), ilustrada con una fotografía de los actores María Luisa San José y Juan Messeguer en los papeles de Carmesina y Tirante. Vale la pena releer algunas de las sugerencias de Nieva: «Es *Tirant lo Blanc* un raro y espléndido libro... El valenciano vernáculo en que está escrito es el marco que resalta su extrañeza, su fresca antigüedad (...). No he intentado siquiera resumir escénicamente esta extensa novela, porque ello hubiera sido demasiada pretensión. He querido resumir, en parte, el libre mensaje novelesco y moral que propone Martorell, un hombre a la vez muy antiguo y muy moderno. Y digo en parte porque la acción de mi comedia se inspira sobre todo en las aventuras eróticas de *Tirant lo Blanc*, pues ellas, si no ocupan siquiera la mitad del libro, sí arrastran mucho del atractivo que le otorgamos al final. Parece una cursilería decir que en un libro tan mediterráneo y soleado todo lo debe presidir el amor, pero el amor, entendido por Martorell es asimismo una extraña mezcla de romanticismo y sensualidad desbocada y atravesada de sadomasoquismo (!). También en este aspecto inocencia primitiva y sensualidad refinada se dan la mano. Este es el precioso secreto de *Tirante*: su ambigüedad de libro simultáneamente medieval y renacentista...»

Sigue un estudio atento de la significación dramática del autor, compuesto por J. M. Barraón con el título de «La concepción teatral de Francisco Nieva» (págs. 70-79).

2.996. Colón Domènech, Germá: «La llengua a l'època del *Tirant*», *Literatura Valenciana del siglo xv*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1991, págs. 9-35.

Consideraciones lingüísticas y estilísticas acerca de la lengua del *Tirant lo Blanc* y su completa armonía con la general de las letras valencianas a fines del siglo xv. La exposición se desarrolla en la misma lengua valenciana, aunque tal como se usa en nuestros días. Se analizan varios ejemplos ilustrativos: así, el adverbio *sempre* se prefiere en el *Tirant* a la expresión *tostemps* corriente en la época; no se trata de un castellanismo sino que refleja el afán de volver a las fuentes clásicas, al valor del latín *semper*. En cuanto al sustantivo *estona*, que hoy se dice *espay*, era frecuente en el antiguo valenciano. Otras apreciaciones son de orden morfosintáctico.

Sirven de contraste para este análisis las dos excelentes traducciones contemporáneas del *Tirant* y publicadas no mucho después del original: la castellana de Valladolid (1511) y la italiana de Venecia (1538). Asimismo se contrastan fenómenos estilísticos del comienzo de la obra de Martorell (*Historia de Guillem de Varoich*) y la continuación.

2.997. Penyarroja Torrejón, Leopoldo: «Sintaxi i lexic en el *Tirant lo Blanc*. Del valencià quatrecentiste al modern». *Literatura Valenciana del siglo xv*, Valencia, Consell de Cultura de la Generalitat, 1991, págs. 37-66.

Escrito en la lengua vernácula, este estudio se propone una caracterización del valenciano del siglo xv, según la novela de Martorell, más la literatura y documentación escrita contemporáneas.

Analiza sucesivamente el artículo, los pronombres personales, demostrativos, posesivos e indefinidos, los numerales y la morfología verbal. En cuanto a la sintaxis, se analiza el complemento personal directo con preposición *a*, el locativo mediante *en* y *a*, junto a la progresiva distinción entre *ser* y *estar*; para terminar con el examen de algunas particularidades del léxico.

La obra literaria de Martorell, de Villena, Jaume Roig y Roís de Corella muestra solamente una parte de los hechos gramaticales que despertaron definitivamente a lo largo de los siglos xv a xvii.

«Esta raó d'història interna de la llengua, i no sols l'expansió econòmic-social del Regne en el segle xv justifica la consciència i autocomplacència dels escriptors del moment al qualificar de *llengua valenciana* —o, estilísticament, de *valenciana prosa*— la seua llengua literaria.»

2.998. Tarancón, Cardenal Enrique: «*Tirant lo Blanc* y los ideales de la época», *Literatura Valenciana del siglo xv*, Valencia, Consell de Cultura de la Generalitat, 1991, págs. 67-90.

Tirant lo Blanc culmina la «edad de oro de la cultura valenciana». Los siglos xiv y xv son como una explosión de escritores y sabios que hacen del reino de Valencia el más abierto, liberal y culto de España, suma de los *ideales* más representativos de la comunidad valenciana. Cervantes conoce la versión castellana del libro y le llama «el mejor del mundo» con énfasis realmente extraño (DQ, I, 6).

«La aceptación entusiasta de una obra literaria por personas y pueblos de culturas distintas, es normalmente proporcionada, aunque parezca extraño a primera vista, a su fidelidad a las raíces del pueblo que la engendró.» Por eso *Don*

Quijote y el *Tirante* son dos obras universales, como representativas del momento culminante de una sociedad determinada.

Valor peculiar de Martorell es también su *actualidad*.

En cuanto a los ideales, sobresale *Tirant* como «caballero cristiano», ya que su «orden de caballería» supone el defender por las armas la verdad, la justicia, el amor o la paz. No es evangélico imponer la fe cristiana por las armas, pero así se ha continuado en España «casi hasta nuestros días». Contradicciones íntimas del ser humano.

Tirant lo Blanc, héroe cristiano, tiene también los pies de barro. Ideales secundarios: el *honor* (con su degradación extremosa del duelo a muerte) y el *amor*, descrito aquí «con viveza extraordinaria y un tanto escabrosa»; pero el amor es de todos los tiempos y lugares...

B) *Varia cervantina*

2.999. Acker, Kathy: *Don Quijote, que fue un sueño*. Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona, Ed. Anagrama, 1987, 235 págs. Dibujo en color de la cubierta: Julio Vivas. Título de la edición original: *Don Quixote which was a Dream*. London, Collins Publishing Group, 1986.

De nuevo la novela contemporánea recurre al nombre universal de *Don Quijote* para presentar un producto muy alejado de la ruta cervantina. Aquí Don Quijote es una mujer, «dama andante en un mundo de pesadilla», que vagabundea entre Nueva York y Londres en un ambiente prostibulario y masoquista. Consta de tres partes: la primera nos describe el *comienzo de la noche* y la tercera *el fin* de la misma. La segunda, bajo el vago epígrafe de «otros textos» contiene una abigarrada crítica de la política norteamericana de los últimos tiempos (Nixon, Reagan). La primera y la tercera encierran abundantes alusiones a la historia del *Quijote* cervantino en sus dos partes.

En la primera de Acker se recuerda el enfrentamiento de Haldudo el Rico con el mozo Andresillo (DQ, I, 4), además de esporádicas referencias a la semiótica y a los semiólogos de nuestros días (Lacan, Althusser, Derrida, Foucault, Baudrillard) y una clara aversión contra la moral católica.

En la tercera parte del libro de Acker se sueña con figuras caballerescas de las que incitaron al cervantino don Quijote: bajamos a la cueva de Montesinos y sus fantasmas carolingios figuran en esta danza macabra y apocalíptica. El último sueño de este nuevo Don Quijote es la República Española de 1931 y su frustrada tentativa de educar a la nación mediante la Institución Libre de Enseñanza y la moral krausista.

Oneroso lastre de esta novela anarquizoide son las frecuentes escenas o pasajes obscenos, e incluso pornográficos, en un lenguaje casi escatológico, quizá exagerado por la traducción.

3.000. Bubnova, Tatiana: «Sobre Lelia Madrid, Cervantes y Borges: la inversión de los signos (Madrid, 1987)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXVIII, 1990, núm. 1, págs. 430-437.

Reseña crítica del libro registrado en esta *Bibliografía* con el número 2.923.

3.001. Caba, Rubén: *Rutas literarias de España*, Madrid, Aguilar, 1990, 540 págs.

Bajo la iniciativa y coordinación de Rubén Caba se integra en este volumen, de primorosa presentación y copiosas ilustraciones en color, un repertorio de rutas literarias a través de todas las regiones o comarcas españolas, insulares y peninsulares. Redactadas por conocidos escritores de la actualidad (Bravo-Villasante, Caro Baroja, Cueto Alas, Joan Fuster, Gabriel y Galán, Gibson, Hierro, Merino, Porcel, Torbado, Vázquez Montalbán, etc.), cada uno enfoca la visión poética que dio de cada rincón de España algún autor clásico o moderno, de notorio relieve: la Sevilla de Bécquer y los pueblos granadinos de García Lorca; el campo cordobés de don Juan Valera y los pueblecitos aragoneses de Jarnés; la Castilla del Cid, de Santa Teresa y de Antonio Machado; la Cataluña de Maragall y la de Pla, la ruta extremeña de Gabriel y Galán o la valenciana de Blasco Ibáñez...

Naturalmente, no podía faltar *La Mancha de Don Quijote*, compuesta por Jesús Torbado (págs. 185-203), con dos buenas fotos de molinos de viento del Campo de Criptana y de una esquina blasonada en Villanueva de los Infantes. Le acompaña un mapa de «lugares relacionados con el *Quijote*», algo recortado, pues se limita al Campo de Montiel y no se incluye el de Calatrava, donde hay lugares expresamente mencionados en la obra inmortal de Cervantes (Caracuel, Tirteafuera, Almodóvar del Campo) y algún otro posiblemente aludido: Argamasilla de Calatrava.

Con todo, sirve de aliciente para invitar a una peregrinación por los lugares más famosos de la aventura quijotesca, singularmente por las riberas del Guadiana Alto, las lagunas de Ruidera y la cueva de Montesinos.

3.002. Camamis, George: *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1977, 261 págs.

Aunque han transcurrido bastantes años desde su publicación, nos ha parecido pertinente registrar en la *Miscelánea* este importante estudio de Camamis, toda vez que sirve para ilustrar un memorable período de la vida de Cervantes y de la relevante influencia que ejerció sobre su obra literaria.

El tema del cautiverio de tantos cristianos en los *baños* o mazmorras de Argel y Constantinopla, o forzados al remo de naves turcas y berberiscas, fue durante muchos años una triste realidad que se reflejó diversamente en la novela, el teatro y las autobiografías del Siglo de Oro.

Los españoles recibieron directamente este influjo de dúplice modo: padeciendo la amarga experiencia vital y por la tradición literaria, a través de la venerable novela clásica bizantina o de las narraciones italianas; desde el modelo de *Las Etiópicas* de Heliodoro hasta los cuentos de Boccaccio y los *novellieri* del siglo XVI hay un largo camino de fuentes literarias coadyuvantes al esplendor de una modalidad de nuestras letras.

Cervantes se nos muestra aquí como el luminoso creador del nuevo «género de cautivos», tanto en el teatro (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *La Gran Sultana*, etc.) como en la novela (*El amante liberal* y la *Historia del Capitán Cautivo*, intercalada en el *Quijote*, que viene a representar el «modelo más perfecto»).

De enorme importancia en el rumbo del tema es la célebre *Topographia e historia general de Argel* (1612), que dio a la estampa fray Diego de Haedo, aunque G. Camamis sostiene con razones de peso que el verdadero autor fue el doctor Antonio de Sosa, compañero de Cervantes en el cautiverio argelino. Cfr. número 2.925 de esta *Bibliografía*.

Tanto la *Topographia* como Cervantes dejaron huella entre los novelistas españoles del siglo xvii (Céspedes, Lope de Vega, Zayas, etc.), entre los que se destaca como el más original a Vicente Espinel.

3.003. Eichenwald, Yuri: *Don Kijot na russkoi pochve (Don Quijote en tierras rusas)*, New York, Chalidze Publications, tomo 1, 1982, 357 págs.; tomo 2, 1984, 417 págs.

Escrita en ruso esta obra, que toma el Quijote como punto de referencia para repasar e interpretar muy libremente la historia de Rusia, dada su escasa difusión en el mundo occidental, aunque no sea muy reciente ha merecido una atenta reseña crítica de la profesora Elena Vidal en el volumen anterior de *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, págs. 252-253.

3.004. González-Millán, J.: «Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición», *A. Cer.*, XXVIII, 1990, págs. 125-142.

Estudio de la intensa y constante presencia cervantina en la creación literaria del escritor gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Al modo cervantino, une la poética de la lectura con la de la escritura. Su obra demuestra que la evolución de los sistemas literarios se mueve mediante el inacabable proceso de producción, reproducción y subversión de los sistemas de codificación literaria.

ALBERTO SÁNCHEZ