

F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, 250 pp.

Las Jornadas de teatro clásico de Almagro de 2005, como no podía ser de otro modo, también rindieron su particular tributo al centenario cervantino, aunque, lo que se pretendía, como señala el profesor Pedraza, director de las mismas, era «abordar una materia que complementara los fastos quijotescos y no fuera enteramente redundante». Y se consiguió.

El tema escogido, la comedia de caballerías, epígrafe que también da título al volumen, se presentaba como motivo idóneo y en consonancia con el centenario, además de ser notablemente relevante para el estudio del teatro clásico español. La nómina de obras que desde el siglo XV hasta el XVII recurría, bien como imitación, bien como inspiración o bien como

parodia, a la materia caballerescas recogida en los exitosos libros de caballerías franceses y castellanos, proporcionó la coartada perfecta para que, como viene siendo habitual en la tónica de las Jornadas, se reuniesen, en julio de 2005, los mejores y más destacados especialistas en el tema, con el fin de debatir, opinar y ofrecer un claro panorama de la evolución de la materia caballerescas, y sobre todo, de su trasvase genérico, al pasar del molde narrativo a los versos de las comedias de nuestro teatro clásico.

La novela de caballerías encontró en el teatro una manera de perpetuarse. Agotado y sentenciado el género tras la publicación de el *Quijote*, los tópicos, motivos, héroes, gigantes, damas y encantamientos, característicos de tal cauce genérico, buscaron, y encontraron, refugio en las tablas de los escenarios. La materia caballerescas, de sobra conocida por el público, garantizaba el éxito a los dramaturgos. Así, respetando los modelos, inspirándose en los episodios más espectaculares y llamativos, reproduciendo tópicos, ofreciendo nuevas lecturas e interpretaciones o defor-

mando tanto los personajes como el sistema de valores, los comediógrafos fueron configurando un subgénero que también evolucionaría a lo largo de los siglos, como pone de manifiesto la lectura de los diferentes estudios que alberga el volumen.

Los primeros hitos teatrales de los paladines aparecen, siguiendo la estela del espectáculo medieval, ligados a la fiesta cortesana (momos, pasos de armas, justas). Tras estas manifestaciones del espectáculo cortesano, serán Torres Naharro y Gil Vicente los que den los primeros pasos en la configuración de lo que se ha dado en llamar «comedia de caballerías». El panorama de estos años iniciales aparece finalmente trazado por Miguel Ángel Pérez Priego en el trabajo que abre el volumen, «La materia caballerescas en los orígenes del teatro español». Los textos iniciales toman de las novelas recursos y motivos, como se observa en la dramaturgia de Torres Naharro. En sus obras se recogen los infortunios y penalidades de los protagonistas o la mujer que atrae a caminantes (*Jacinta*); el matrimonio secreto (*Ymeneo* y *Seraphina*); o los orígenes desconocidos del protagonista (*Aquilana*). A la estela de Torres Naharro, surgieron algunas muestras más del género (*Comedia Tesorina*, de Jaime de Huete; *Comedia Tideia*, de Francisco de las Natas). El interés, lejos de perderse, aparece de nuevo en la farsa (*Farsa Alarquina*) y en la tragicomedia con Gil Vicente quien, a diferencia de Torres Naharro, se servirá del tema caballeresco en clave tragicómica, ensayando la comedia de amores con los personajes procedentes del mundo caballeresco.

Sin duda, la producción vicentina se merecía una reflexión más extensa. Por ello, en el siguiente trabajo, María Luisa Tobar analiza «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente». Tal y como deja patente la investigadora, la huella caballeresca es muy acusada en su obra, no en vano sus piezas más conocidas, *La tragicome-*

dia de don Duardos y Amadís de Gaula, tienen como fuente directa dos de las más famosas novelas de caballerías, el *Prima-león* y el *Amadís*, respectivamente. Esto no invalida la originalidad del poeta, que logra conferir a la historia su sello, fundiendo elementos caballerescos con elementos de la tradición castellana o del cancionero. Junto al estudio y análisis de estas dos piezas, se estudian otras comedias vicentinas en las que el universo caballeresco es visto desde una óptica menos seria y más cómica. La *Comedia del viudo* y la *Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra* difieren notablemente de las dos anteriores, pues en aquellas, salvando las diferencias con los modelos caballerescos que les sirven de inspiración, la dramatización de los amores de Duardo y Flérida y de Amadís y Oriana transcurre por las sendas marcadas. El tratamiento de la tradición caballeresca en Gil Vicente, como afirma M. L. Tobar, resulta muy interesante ya que, partiendo de la misma materia narrativa, «consigue escribir obras muy diferentes, que van desde lo serio hasta lo cómico y grotesco» (p. 32).

La crítica parece haberse puesto de acuerdo a la hora de señalar la relevancia que tuvo la figura y obra de Gil Vicente. Sin duda, su afán renovador y su búsqueda de nuevas fórmulas teatrales abrieron nuevos caminos que sabiamente aprovecharon los dramaturgos barrocos. Así, en el corpus de Lope de Vega, Guillén de Castro, Calderón o Pedro Rosete Niño también se localizan «comedias de caballerías». Cada uno a su manera reinterpretará y reescribirá el universo caballeresco.

Las comedias caballerescas de Lope son estudiadas por Fausta Antonucci en «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega». Aunque más que de comedia caballeresca habría que hablar de comedias de inspiración carolingia, puesto que Lope no dramatiza novelas, como hacía Gil Vicente, sino que aprovecha materiales procedentes del ciclo carolingio

(el honor, el valor, las calumnias, el tema de los salvajes, el nacimiento incierto). Este grupo de obras (*El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia, El marqués de Mantua, Los palacios de Galiana, La mocedad de Roldán, Las pobrezaas de Reinaldos*), además de compartir fuente de inspiración, coincide en su temprana redacción, lo que permite, a la hora de abordar el análisis de las mismas, observar la evolución que se produce en la dramaturgia lopeveguesca. La profesora Antonucci observa cómo las comedias de este corpus, en un primer momento, se adscriben a lo que conocemos como comedia palatina y, posteriormente, se acercan más a los dramas de hechos famosos. También advierte que, como consecuencia de lo anterior, los temas carolingios van cediendo terreno a los temas y personajes de la historia española. Aunque, quizá, lo que más llama la atención es el tono serio y aleccionador de las mismas.

En el caso de Guillén de Castro, es también su etapa inicial la que muestra una acusada deuda con el mundo caballeresco, siendo el *Orlando furioso* y los romances carolingios los referentes de estas primeras composiciones. Sin embargo, no son estas comedias las que llaman la atención de Luciano García Lorenzo («De locos y caballeros: “Don Quijote de la Mancha” de Guillén de Castro»), sino aquellas otras que desdeñan las míticas hazañas de los paladines franceses para dar cabida en sus estrofas a las aventuras del más famoso caballero andante de todos los tiempos, don Quijote de la Mancha. De las tres piezas en las que Guillén parte de textos cervantinos: *El curioso impertinente, La fuerza de la sangre* y *Don Quijote de la Mancha*, García Lorenzo se centra en el examen de esta última.

Resulta paradójico ver cómo las comedias caballerescas llegan a tomar como modelo el libro que parodia y acaba el propio género. Toda una muestra de los vaivenes a los que está sometida la comedia

de caballerías, pero, a la vez, muestra inequívoca de la riqueza de la misma, puesto que, lejos de constituirse en un molde cerrado e impermeable, admite la particular reelaboración e interpretación de cada comediógrafo.

La propuesta de Calderón parece desviarse de lo que hasta entonces estaba siendo la comedia de caballerías. Calderón dará una vuelta de tuerca a dichas comedias. Sus piezas son fruto del contexto literario, político y social, pues es este, sin duda, el que determina la intención y significado de las mismas, como sostiene Vidas Siliunas en «Hado y divisa en las comedias caballerescas de Calderón». El autor señala cómo las consecuencias del cambio de mentalidad en el transcurso de la etapa renacentista a la barroca se dejan ver en todos los ámbitos de la cultura. Si en el Renacimiento, momento clave para la omnipotencia humana, las victorias y hazañas de los héroes caballerescos invitaban a creer en la posibilidad de alcanzar lo imposible, en el Barroco tal opción quedará desechada. En la literatura, y en el ámbito que nos ocupa, en el del teatro aurisecular, se traduce en la desmitificación de los héroes mitológicos (tal es el caso de las comedias mitológicas de Lope), en la parodia o en la burla (comedia burlesca), donde, como apunta Siliunas, «la desmitificación de los caballeros cortesés e intrépidos y las damas castas y nobles estará hecha a la manera carnavalesca, grotesca y cínica» (p. 127). De este modo, la comedia barroca llevará la desmitificación hasta sus últimas consecuencias. Calderón logra sobreponerse a esta moda, ya que, lejos de reproducir el esquema, el tono y la intención de estas comedias, recrea en sus piezas un universo fantástico y maravilloso (metamorfosis mágicas, enigmas que surgen y se desvanecen, etc.) en el que los héroes sienten la imperativa necesidad de conocerse a sí mismos, de buscar la verdad. Aquí se advierte la distancia que media entre las novelas caballerescas rena-

centistas y las comedias de caballerías calderonianas. Este proceso de búsqueda de la identidad, no exento de «hados», será uno de los principales rasgos del héroe mítico. Y este es, en definitiva, el mensaje que Calderón intenta transmitir a los espectadores, «la búsqueda de la verdad en todo, incluso en lo ilusorio» (p. 133).

Menos ambiciosa y comprometida resulta la propuesta caballeresca de Pedro Rosete Niño. Su comedia *La gran torre del orbe* comparte hipotexto con *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana y *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano. Las tres reproducen episodios del noveno libro del *Amadís de Gaula*. Claudia Demattè, en «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño, ejemplo de la comedia de caballerías del s. XVII», coteja dicho capítulo con la comedia en cuestión, lo que proporciona una idea de cómo los dramaturgos, en este caso Pedro Rosete Niño, dramatizaban el material narrativo: selección de los episodios más interesantes, condensación y reescritura de los mismos y plasmación escénica en la que jugará un papel determinante la inventiva del poeta. En este sentido, nada nuevo con respecto a lo que ya habían hecho los dramaturgos precedentes. En cambio, sí llaman la atención ciertos comentarios metanarrativos puestos en boca del gracioso en los que, dada la semejanza existente entre la novela y la comedia, se atisba cierta burla de los libros de caballerías.

Este tono burlesco, paródico, o menos serio, como se prefiera, se encontraba ya en algunas de las piezas de Gil Vicente, en el simple hecho de que el *Quijote* sirviese de fuente de inspiración a la comedia caballeresca, o, como se ha visto, en la obra de Pedro Rosete. De ahí la necesidad de acometer el estudio de la deformación y degradación a la que se vio sometida la comedia de caballerías, y para ello nada mejor que detenerse en la comedia burlesca.

Como apunta Ignacio Arellano, en «Los héroes caballerescos en los espejos del callejón del Gato de la comedia burlesca», las comedias burlescas se insertan en el auge de las literaturas jocosas (parodias poéticas realizadas por Góngora y Quevedo, los entremeses, los vejámenes, composiciones satíricas, etc.). Un nutrido grupo de comedias burlescas caballerescas lo conforman aquellas que tratan motivos del ciclo carolingio: *La muerte de Valdovinos*, *Las bodas de Orlando*, *Angélica y Medoro*, *Durandarte y Belerma*, *El castigo en la arrogancia*. Con abundantes ejemplos que ilustran a la perfección el proceso degradante al que se someten los héroes, valores y motivos del universo caballeresco, Arellano se va deslizando entre los versos y estrofas que muestran a los héroes caballerescos y damas deformados en su vertiente física (enfermedades, fealdad, defectos físicos) y en sus virtudes morales (el amor honesto se cambia por el juego obsceno; el valor cede terreno a la cobardía; y el honor deja de ser el motor de la comedia). Caricaturas, animalizaciones, cosificaciones, etc., contribuyen a esta degradación que se completa con la comicidad verbal y escénica de los protagonistas.

Con estos trabajos quedaría esbozado a grandes, y a pequeños, rasgos la génesis, evolución y deformación de la comedia caballeresca. Pero aún hay más. Manfred Tietz, en «El breve entusiasmo por “La puente de Mantible” de Calderón de la Barca en el primer romanticismo alemán», proporciona una breve pincelada de las repercusiones y recepción del tema en los siglos posteriores. Para ello toma como ejemplo *La puente de Mantible*, comedia caballeresca calderoniana que en nuestras historias de la literatura ha pasado más bien desapercibida frente a las tempranas traducciones del texto en la Alemania de finales del XVIII. El motivo de la traducción es fundamentalmente poético ya que, como recuerda Manfred Tietz, los románticos alemanes fundamentaron la poesía

en el sentimiento, la imaginación y la fantasía, considerando los romances, canciones y libros de caballerías las formas más sencillas y naturales de la poesía romántica. No resulta extraño, por tanto, que el universo caballeresco se convirtiese en el referente de esa nueva poesía que tenía que enfrentarse a la poesía racionalista y empirista de la Ilustración, ni que las obras fantásticas y caballerescas, en concreto en *La puente de Mantible* de Calderón, gozasen del favor y entusiasmo de los alemanes.

Como en otras ocasiones, las Jornadas no se ciñen únicamente al estudio de las implicaciones y aspectos literarios derivados del tema, la visión de los profesores e investigadores la complementan los hombres de teatro (directores, actores, escenógrafos) y los especialistas en otras artes, para nada ajenas al fenómeno teatral, como la pintura, la arquitectura o la música, en el caso de las actas que nos ocupan.

El trabajo de Louise Stein, «La música en la comedia cortesana caballeresca, y poder del canto», examina el papel del elemento musical en las representaciones cortesanas y la asociación que se establece entre el canto y el poder sobrenatural. *El Jardín de Falerina*, de Calderón, donde el poder del canto refuerza el poder de las fuerzas ocultas, constituye un buen ejemplo; sin embargo, como también se apunta en el artículo, no fue la materia caballeresca sino «la mitología clásica [la que] sirvió de fuente principal para las obras musicales» (p. 104). En estas comedias caballerescas participaron los músicos de la Capilla Real y las damas de la corte, como se deriva del estudio de *La gloria de Niquea*. Sin embargo, en las comedias cortesanas mitológicas esta colaboración fue desapareciendo, produciendo, de este modo, un distanciamiento entre la Capilla Real, dedicada al culto divino, y el teatro cortesano. Una lástima que el papel no pueda dar cuenta de las audiciones con las que la in-

vestigadora ilustraba su estudio; aun así, estas aparecen transcritas en las páginas finales del artículo.

Si Louise Stein aborda la importancia de la unión de la música y del texto en las representaciones palaciegas, María Teresa Chaves Montoya entra de lleno en el estudio de los géneros musicales. En «Una fábula escénica para el cardenal Antonio Barberini: *Il palazzo incantato* (1642) de Giulio Rospigliosi» ofrece un minucioso análisis de la ópera *Il palazzo incantato* basada en el *Orlando furioso*. La escenografía, los problemas derivados de la representación, las circunstancias que propiciaron la puesta en escena, la descripción del escenario o el argumento de la pieza son solo algunos de los elementos abordados en el trabajo.

No faltan en este volumen los coloquios de las representaciones teatrales de las que fueron testigo los asistentes de las Jornadas. Otro año más, Gemma Gómez Rubio logra reproducir en estas crónicas el espíritu de diálogo y debate que se establece entre los miembros de las compañías de teatro, los filólogos, los investigadores y los alumnos que se dan cita año tras año en Almagro para compartir una pasión común, el teatro.

Por último, las actas se hacen eco de la presentación de publicaciones que tuvieron lugar en el seno de la Jornadas, dejando patente que dichos encuentros son, además, un espacio para la difusión. Así, de la mano de Fernando Doménech conocemos las publicaciones de la RESAD.

Es evidente, a la luz de lo expuesto, que *La comedia de caballerías*, o lo que es lo mismo, el tomo que recoge las actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro lleva el mismo camino que sus predecesores, pues, sin lugar a dudas, esta completa monografía sobre la comedia de caballerías se convertirá en referencia imprescindible y obligada en todo acercamiento al tema, del mismo modo que ya lo son los volúmenes dedicados a

autores concretos (Calderón, Rojas, Tirso, Lope) o los indispensables tomos dedicados a cuestiones tan relevantes como la comedia villanesca o la comedia de enredo.

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ
Universidad de León

Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas, «Raros, locos, visionarios y embusteros: el cervantismo», n.º 727-728 (julio-agosto 2007), 36 pp.

El IV centenario de la publicación del *Quijote*, celebrado hace un par de años, dejó en el mundo de la investigación de las letras numerosos aportes de interés y de gran valor, no solo sobre la obra cervantina, sino sobre la influencia de esta en las creaciones literarias y artísticas aparecidas con posterioridad. Recientemente, la revista *Ínsula*, en su número correspondiente a los meses julio y agosto de 2007, ha retomado el análisis de dicho influjo especialmente en el entorno de los siglos XVIII y XIX, bajo el subtítulo «Raros, locos, visionarios y embusteros: el cervantismo». Coordinado por Alberto Romero Ferrer, esta entrega de *Ínsula* recoge un total de trece colaboraciones que atenderán a los aspectos más diversos del cervantismo posterior al *Quijote*; así, el contenido de este número realiza calas en puntos tan dispares y a la vez tan cercanos como la tapicería ilustrada, el papel de Adolfo de Castro y Bartolomé José Gallardo en la polémica en torno a *El Buscapié*, la geografía del *Quijote* o las interpretaciones que algunos autores han querido ver en los personajes cervantinos.

El capítulo XX de la segunda parte del *Quijote* contiene el famoso episodio «Donde se cuentan las bodas de Camacho el Rico, con el suceso de Basilio el pobre». Este es el punto de partida para la creación dramática en cinco actos de Juan

Meléndez Valdés, obra que analiza en esta publicación Jesús Cañas Murillo (Universidad de Extremadura) en su artículo «Cervantes en Meléndez Valdés: *Las bodas de Camacho el Rico*». En él recoge Cañas Murillo los componentes básicos del texto (composición, personajes, temas), a la vez que plantea los puntos comunes y diferenciales con el pasaje cervantino. Quizás uno de los aspectos más relevantes en este análisis sea la problemática a la hora de asignar la obra de Meléndez Valdés a uno de los géneros dramáticos históricos de la Ilustración; sobre esta cuestión, indicará Cañas Murillo, entre otras conclusiones, que «se incluye en los intentos, realizados en la España del siglo XVIII, de adaptar un género que en otros países europeos gozaba de cierto predicamento, la llamada comedia pastoral, o drama pastoral» (p. 4).

La aparición en la literatura española de *Don Quijote de la Mancha* supone la creación de una iconografía que servirá de fuente para diversas disciplinas artísticas. Concha Herrero Carretero (Patrimonio Nacional Madrid) realiza aquí un curioso estudio del uso de la imagen del ingenioso hidalgo bajo el epígrafe «Don Quijote, héroe de la tapicería ilustrada». Herrero Carretero apunta en primer lugar hacia tierras inglesas pues, como señala en el texto, «Inglaterra, que fue la primera nación en traducir las famosas hazañas del enamorado andante, también lo fue en ofrecernos la más antigua versión tejida de seis escenas en la que los personajes de Cervantes cobraron vida por primera vez en una trama de seda y lana» (p. 4). De esta manera, analiza la tapicería cervantina tomando como punto de partida la tejida en Londres en 1670 por Francis Poyntz y James Bridges para Jacobo II; tales planteamientos permiten a Herrero Carretero confirmar la importancia y el protagonismo que experimentaron los tapices desde este momento y a lo largo de toda la centuria dieciochesca.

Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz) dedica su artículo a «La estela cervantina en el cuento del siglo XVIII», en el que presta atención, no solo a la influencia de pasajes quijotescos en el cuento de esta centuria, sino la importancia que también tendrá en su configuración las *Novelas ejemplares*, las cuales continuaban reeditándose; por tanto, Cervantes se presentaba, a vista de los escritores de la época, como modelo narrativo. Dos son los puntos principales que vertebran el planteamiento de Cantos Casenave: en primer lugar, la *Tertulia de la aldea*, de Hilario Santos Alonso, editada entre 1767 y 1768, que «compendia ciertos episodios del *Quijote*, algunas de las *Novelas ejemplares* del mismo autor, así como historias varias [...], junto con diversos cuentos jocosos» (p. 7); en segundo lugar, el tributo que Cándido María Trigueros rinde a la obra cervantina en *Mis pasatiempos*, gracias a *Cuatro cuentos en un cuento. Novela*, constituida por cuatro narraciones que cuentan con un relato marco, lo que supone un guiño más que explícito a las *Novelas ejemplares*. Además, Cantos Casenave no olvida la inclusión también dentro de los *Pasatiempos* del «cuento arábigo-hispánico» *La hija del visir de Garnat*, «inspirada según el narrador en el relato de “Hasan ib-Muley el-tolaitlan, historiador tan seguro, puntual y verídico como el mismo Cidi Hamete Benengeli”» (p. 8).

Sin duda, la polémica más ferviente que surge en el entorno del cervantismo decimonónico es la aparición de *El Buscapié*, texto apócrifo creado por Adolfo de Castro en 1848. Joaquín Álvarez Barrientos (Centro Superior de Investigaciones Científicas) retoma en esta ocasión este momento de las letras españolas, pero desde el punto de vista de Bartolomé José Gallardo. Así, en «Bartolomé José Gallardo (1776-1852) y Miguel de Cervantes», Álvarez Barrientos toma como punto de partida el papel que desempeña Gallardo en dicha falsificación, que no es otro que

«desencadenar las dudas acerca de la autenticidad del hallazgo», además de «participar en la polémica a que dio lugar la publicación de la superchería» (p. 8). Este hecho, que probablemente sea el más destacado en relación con Cervantes en el siglo XIX, se complementa aquí con otras incursiones de Gallardo en la obra del autor del *Quijote*, aunque la mayoría de ellas se saldarían sin gran éxito. El repaso que realiza Álvarez Barrientos concluye con una idea clara y precisa: «El cervantismo de Gallardo aparece hoy como una relación de fracasos, pues no pudo llevar a las prensas ninguno de sus proyectos, salvo el artículo sobre *La tía fingida*, donde relata muchas de sus desdichas cervantinas. Sin embargo, por lo que se sabe de los mismos, de haberlos realizado habrían sido valiosas aportaciones a la Historia de la literatura española, a la construcción erudita de la figura de Cervantes y al conocimiento de sus obras...» (p. 9).

«El cervantismo de Agustín García de Arrieta» a través de la publicación *El espíritu de Miguel de Cervantes* supone el eje central de la colaboración de Francisco Cuevas Cervera (Universidad de Cádiz). La antología de textos que publica Arrieta bajo este título, que se une a otros trabajos cervantistas del autor y a su participación en la polémica sobre *El Buscapié* y *La tía fingida*, supondrá en la época un aporte sustancioso que se caracteriza por su disposición imitando la forma de diccionario y por el contenido moral de los fragmentos elegidos. Hay que tener en cuenta en este último aspecto que, como indica puntualmente Cuevas Cervera, García de Arrieta «no se limitó a recortar las novelas y entremeses cervantinos y disponerlos bajo un membrete que sirviera de entrada, sino que para su trabajo final modificó en parte estos fragmentos de acuerdo a un fin último: convertir la narración circunstancial de Cervantes en leyes universales válidas para toda la humanidad» (p. 11). Cuevas Cervera defiende el *Espíritu de Miguel de*

Cervantes como precursor de otras obras de la época que se configurarían de manera muy similar, como el *Manual alfabético del Quijote* de Rementería y Fica, además de señalar el silencio en el que a veces se sume la obra de Arrieta como punto de partida de esta línea de trabajos.

José Montero Reguera (Universidad de Vigo) se ocupa en este monográfico dedicado al cervantismo de los aspectos geográficos contenidos en las andanzas del ingenioso hidalgo, dentro del artículo «Cervantes, perito geográfico». Montero Reguera acude a una carta de John Bowle enviada al doctor Percy en 1777 para indicar la importancia que el primero le confería al hecho de incluir un mapa ilustrativo que acompañase al libro de Cervantes. El componente geográfico del *Quijote* acabaría dando lugar a un entorno polémico que lo convertiría en punto de interés de los estudiosos de la época; situación a la que se llega, tal como señala Montero Reguera, por dos motivos, principalmente: por un lado, la difusión de los mapas de Bowle y Tomás López; por otro, los postulados preceptistas y las ideas de verosimilitud que subyacen a los comentarios del *Quijote*. No obstante, Montero Reguera apunta de manera acertada, a pesar del ámbito polémico que ocasionó este aspecto de la creación cervantina, la necesidad de distinguir entre el reflejo de los lugares que visita don Quijote en un mapa y el intento de convertir este periplo en un viaje real.

Ya se había tratado con anterioridad la implicación de Bartolomé José Gallardo en el texto apócrifo de *El Buscapié*, creación de Adolfo de Castro. En esta figura decimonónica se centra el artículo «Plagia que algo queda». Supercherías y errores cervantinos en torno al *Buscapié*, de Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz). «Mucho se había hablado del *Buscapié* en los círculos literarios de Cádiz, cuando Adolfo de Castro decide embaucar a propios y ex-

traños con el engañoso hallazgo y edición del opúsculo cervantino...». A partir de este punto, Romero Ferrer reconstruye la evolución que experimenta la aparición de esta obra en el ámbito filológico, convirtiéndose automáticamente en el principio y el fin de la carrera literaria de Castro. El proceso que se vive desde su aparición en 1848 supone una revolución que marcará un entorno en el que se estaba velando por la fijación de las bases ancestrales de la literatura española, y en el que Adolfo de Castro terminaría pagando por su osadía. Y es que, tal y como indica Romero Ferrer, «jamás pudo alcanzar el lugar que merecía, y quedó relegado al exilio y al castigo de la impostura» (p. 15).

María Jesús Ruiz (Universidad de Cádiz), en su trabajo «“El amor a las cosas de mi patria...”: romanticismo y romancero en las interpretaciones hispanas del *Quijote*», estudia la labor de la corriente romántica en la recuperación y valoración de algunos sectores de la literatura española, hecho que permitirá «la clarísima comunión producida entre el *Quijote* y el Romancero» (p. 16). Estos dos puntos de nuestras letras se convertirán en emblemas castizos para los románticos a lo largo del siglo XIX, que perseguían combatir el olvido de «lo hispano» ante la influencia francesa que se estaba produciendo en España desde tiempos de la Ilustración. De esta manera, María Jesús Ruiz emprende aquí el estudio de las relaciones establecidas entre el Romancero y el *Quijote*, dos médulas de la literatura española («veneradas, primero, por los románticos europeos, y luego canonizadas por una larga nómina de intelectuales españoles que quedan deslumbrados ante su propio patrimonio») (p. 15).

En el entorno romántico se queda también Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza), con su colaboración «Los hermanos Bécquer y Cervantes. Una aproximación». El cometido no es otro que mos-

trar la influencia cervantina en las creaciones artísticas y literarias de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, comenzando por el texto final que este último dedica al autor del *Quijote* en *La Ilustración de Madrid* el 27 de enero de 1870: «Lápida monumental dedicada a la memoria de Miguel de Cervantes Saavedra». A partir de aquí, Rubio Jiménez rastrea las relaciones que ambos establecen con el mundo cervantino, así como los focos de influencia, caso del pintor Antonio Cabral Bejarano, maestro de los hermanos Bécquer que mostraba cierta predilección por los temas procedentes de Cervantes. Y es que, «siempre atentos a todo cuanto se movía en su entorno y dispuestos a homenajear a los grandes artistas del pasado, nutrió Cervantes tanto sus ensoñaciones artísticas como sus creaciones, ofreciéndole al pintor sugestivos asuntos y al escritor no solo temas, sino sobre todo sugerencias para la escritura de una literatura donde los problemas de la aprehensión de la realidad ocupan un lugar central» (p. 26).

Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla) fija como centro de su artículo las *Epístolas Droapianas* de Mariano Pardo de Figueroa en las que recoge su producción en lo que se refiere a Cervantes y al *Quijote*. Bajo el título «Las *Epístolas Droapianas*: la ironía de un cervantista apócrifo», González Troyano analiza la figura de Pardo de Figueroa, especialmente en esas cartas que aparecerían bajo la firma del Dr. Droap, caracterizadas por la presencia del humor y del toque irónico, y que han provocado «más de un desconcierto en lectores dubitativos ante la intención y seriedad de las muchas informaciones, ideas y noticias sobre Cervantes facilitadas por el encubierto autor de Medina Sidonia» (p. 27). De lo que no existe duda es del valioso contenido cervantino que se encuentra en las 416 páginas que forman las *Epístolas Droapianas*, y de las que Alberto González Troyano ofrece aquí las claves más significativas para su estudio.

La colaboración de Fernando Durán López (Universidad de Cádiz) tiene como elemento clave el excesivo y desmesurado cervantismo que promulgan algunos escritores españoles en el siglo XIX, queriendo convertir «a Cervantes y a su obra en un icono que compensase las glorias a las que una nación decaída y acomplejada no podía aspirar» (p. 28). Así, en «“El gran poema de la humanidad”: Ramón León Máinez y la *Vida de Cervantes*», Durán López fija su mirada en el entorno gaditano y en uno de los más fervientes emprendedores en la exaltación cervantina, Ramón León Máinez Fernández, que reconstruiría en 1876 la *Vida de Cervantes*, pues siente la necesidad de actualizar la biografía cervantina ante los numerosos trabajos que estaban surgiendo alrededor de esta figura. El afán recopilador y detallista de Máinez hace que, como bien indica Durán López, no abandone «ningún aspecto relevante de la vida y obra cervantinas, con el propósito de reivindicar la excelencia del autor donde otros han querido verlo flaquear; esta loable amplitud supone uno de los principales méritos de una biografía que, además, está bien escrita y dimensionada» (p. 28).

Las diferentes interpretaciones que han surgido alrededor del *Quijote* quedan estudiadas en este monográfico por Manuel Fernández Nieto (Universidad Complutense de Madrid), en su artículo «Lecturas esotéricas de Cervantes». El punto inicial de su trabajo se sitúa en Nicolás Díaz de Benjumea, quien analiza el «sentido oculto» que se encuentran tras las páginas quijotescas. Fernández Nieto recoge el pensamiento de Benjumea cuando indica que, según este, «el *Quijote* encierra una clave, está escrito de forma simbólica, dice una cosa pero manifiesta otra, en realidad el libro es una alegoría sobre vivencias de su autor y sobre acontecimientos históricos de aquellos años» (p. 31). Este comienzo en esas lecturas esotéricas tendrá uno de sus momentos culminantes con la *Inter-*

pretación del Quijote por Polinoux, en el que se establece una identificación entre los personajes y determinados conceptos abstractos tales como la cumbre (don Quijote), la base (Sancho) o la patria ideal (Aldonza Lorenzo). Manuel Fernández Nieto completa su análisis con una relación de interpretaciones religiosas y lecturas anagramáticas.

Este número de *Ínsula* dedicado al cervantismo cierra sus puertas con el estudio de Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid) titulado «La magia permanente del *Retablo*». En él, Huerta Calvo llama la atención sobre las pocas piezas que tienen en su título referencias a los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte del *Quijote* —tomando como referencia el repertorio creado en 1947 por Felipe Pérez Castro—, donde tiene lugar el episodio del Retablo de Maese Pedro, pues se perfila como el más teatralizable al incorporar una representación dramática. No obstante, Huerta Calvo enfoca su artículo hacia la Edad de Plata de la literatura española y la recuperación en el primer tercio del siglo XX del Retablo. Entre las diferentes calas que realiza Huerta Calvo, tendrá especial relevancia la interpretación que realiza Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, así como *El Retablo* de Manuel de Falla, este último con «el acierto de culminar una tendencia en el teatro de este periodo a convertir el Retablo en una fuente de rica y esencial teatralidad» (p. 36).

Junto con los artículos dedicados a la recepción de la obra cervantina, se incluye en esta entrega de *Ínsula* la sección «Letras mexicanas hoy en el Festival *La mar de letras*» (Cartagena, Murcia, julio 2007). Nuestra intención, como es lógico dada la publicación donde parece esta reseña, era prestar atención a las aportaciones dedicadas a Cervantes.

Tras este detallado repaso a la totalidad de trabajos contenidos en este número de *Ínsula*, es fácil apreciar el nuevo y

valioso aporte que supone para el cervantismo las nutridas y sustanciosas colaboraciones aquí reseñadas. En parte, se debe a la revisión del influjo de Cervantes, no solo en lo referente a la literatura, sino en otros ámbitos de gran interés —y algunos no menos curiosos— como la tapicería, la pintura o los aspectos geográficos de las aventuras del caballero andante. Junto a esto, los artículos que analizan la percepción en las letras españolas de las páginas quijotescas se conforman como un aporte vitamínico básico a los trabajos que, desde la celebración del IV Centenario, viene encontrando el investigador en las estanterías de librerías y bibliotecas.

JESÚS MARTÍNEZ BARO
Universidad de Cádiz

Antonio Garrido Domínguez, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, 196 pp.

La presentación de este nuevo título de la *Biblioteca de Estudios Cervantinos* contiene una clara declaración de intenciones: consciente del aluvión bibliográfico, no pretende el autor un tratado sistemático sino «un modesto intento de resaltar la trascendencia de Cervantes para el género novelesco en un momento crítico de su evolución» (p. 11). Y así, de un lado, un título como *aspectos*, de otro, contra la idea de que la novela empiece en el XVIII inglés, voluntad de subrayar la función de Cervantes en toda la tradición: la asume entera, pero no la deja intacta sino que la transforma.

El libro se compone de ocho capítulos, de los que el último, el más breve, viene a ser una conclusión.

El primero: «La novela cervantina y la doctrina renacentista en torno a la narración» sitúa la obra cervantina en relación

con la doble tradición de la novela de su tiempo, sobre todo de la novela de pruebas, y de la reflexión acerca de la novela en general. En primer lugar, examina los géneros de la mencionada novela de pruebas, con especial consideración de la picaresca: tras repasar las diferentes posiciones de la crítica, insiste en el parentesco estructural pero con evidente diferencia entre el antidogmático mundo cervantino frente al poderoso aunque cerrado de un Alemán. Pero la mayor parte del capítulo se aplica a la poética renacentista del «arte imitativo-ficcional». Discute las posiciones de la crítica acerca del problema de las cualidades que debe tener la trama, reconociendo el neoaristotelismo como punto de partida, aunque tal vez más cerca del Estagirita que de sus seguidores más dogmáticos. Aparece la confrontación entre estos y Ariosto o Boccaccio, con especial detención en Cintio. Tal vez lo más llamativo y fiel a nuestra experiencia de lectores es el subrayado de la facilidad con que aparece en el alcaláino una posición y su contraria; por ejemplo, insistencia en la unidad de la trama y facilidad para dejarse llevar por los meandros de la variedad temática y la digresión (p. 29). Conviene notar que todo este examen no se limita al *Quijote* sino que abarca, siquiera de forma sintética, el conjunto de la obra cervantina. Finalmente, el capítulo examina la poética de la *novella*, donde insiste en el hibridismo de la variedad cervantina; y termina preguntándose por la posición del alcaláino ante la dualidad «aprovechamiento/deleite», donde aprecia ambigüedad.

El segundo capítulo aborda el problema del género, y parte de la problematización del tópico de que en Cervantes empiece la novela moderna. Si para *La Galatea* y el *Persiles* parece claro el nexo con géneros anteriores, el caso del *Quijote* resulta controvertido, y a discutirlo está consagrada la mayor parte del capítulo. Discute primero la crítica anglosajona y su recurso a

los conceptos de *romance* frente a *novel*; y a continuación desfilan M. Bajtin (con especial desarrollo del concepto de «hibridismo»), G. W. F. Hegel, G. Lukács, D. Villanueva (para discutir el entronque épica-novela), A. Close, F. Ayala, C. Bobes, Th. Pavel... Como se verá aparecen aquí indistintamente nombres pertenecientes al ámbito del cervantismo y nombres que se adscriben más bien a la teoría literaria. No es, de todos modos, un simple repaso, puesto que el capítulo se cierra con una toma de posición a favor de la posición bajtiniana, que se hace cargo del peso de la novela «de aventuras y de la prueba» en la cervantina, pero que ve, sobre todo en el *Quijote*, una verdadera enciclopedia de los lenguajes de la época. De modo que, en síntesis, el modo cervantino «bajo la apariencia de lo conocido, contiene el fermento de un modelo de narrar muy fecundo y sugerente» (p. 53).

Los capítulos tercero, «Versiones de la ficción en la novela de Cervantes», y cuarto, «La enunciación narrativa: niveles, voces y perspectivas», resultan claramente complementarios, puesto que exponen el grueso de aquellos aspectos del arte de narrar cervantina a los que más se ha acercado la teoría de la novela contemporánea. «Versiones de la ficción» es asunto que afecta sobre todo a la credibilidad de la enunciación. Aquí se mencionan sobre todo el *Quijote* y el *Casamiento-coloquio*. El autor distingue hasta cinco versiones del problema, lo que estructura el capítulo entero y permite seguirlo cómodamente: 1) *ficción implícita* en la práctica narrativa, donde entran las abundantes afirmaciones acerca de la verdad de la historia, en el *Quijote*, así como los juegos con Cide Hamete; 2) en la cuenta de la *ficción explícita* se ponen las abundantes discusiones acerca de las cualidades de la ficción, la distinción entre poesía e historia, el concepto de lo verosímil, orientado hacia la materia y hacia el receptor, etc.; 3) están también las *ficciones internas*, es

decir, los abundantes personajes que cuentan su historia; 4) las formas de la *metaficcionalidad*, en relación con imaginación y fantasía; y 5) los *figimientos*, relacionados con la invención, es decir, las burlas que muchos personajes montan a costa de otros, y aquí, claro está, el paradigma es el *Quijote*. Quedan claros de este repaso algunos rasgos: en el *Quijote* quien hace las cosas intenta siempre escamotear su presencia; adulteración de las regiones de la imaginación literaria mediante ironía y contraposición. Y tal vez, la conclusión de Martínez Bonati: suspende el *Quijote* la tradición de la verosimilitud y, por vía negativa, hace emerger el horizonte del realismo.

Continúa en el capítulo cuarto, como advertimos, la exposición más teórica, ahora referida a la enunciación. Problema este relacionado con el del punto de vista. Así, la pluralidad de enunciaciones potencia la polifonía. Supuesto ya como rasgo el gusto por escamotear la verdadera autoría, establece una estratificación: narrador que introduce la historia-marco, intercalaciones más o menos dilatorias, que acaban por afectar a la historia principal... Lo que se persigue, a partir de *La Galatea* hasta el *Persiles*, con especial atención, una vez más, al *Quijote* y el *Casamiento-Coloquio*. De forma concomitante surgirán rasgos como el perspectivismo en relación con el punto de vista, incluso con repercusiones ideológicas; el recurso a la omnisciencia inicial para ir dando la palabra a los personajes; las discusiones metaficticiales que critican la misma prolijidad y gusto por la digresión que practican... En el caso del *Quijote* hay un minucioso recordatorio de la discusión sobre el estatuto de Cide Hamete, cuestión que tanto apasionó hace algunos años. Se terminará subrayando la complejidad narrativa cervantina frente a la novela precedente y contemporánea de Cervantes; y estableciendo un paralelismo entre «una visión plural —o, al menos, contrastada— de la

realidad [y] el relativismo inherente a su concepción del mundo» (p. 103).

Mucho más breve es el capítulo quinto, dedicado a los personajes. Se examina aquí, de un lado el condicionante genérico: la novela de aventuras y de la prueba, de otro, sobre todo para don Quijote y Sancho, las raíces floklóricas y carnavalescas, tan subrayadas últimamente por Agustín Redondo. Tres dimensiones se señalan como coincidentes para todos los personajes cervantinos en general: complejidad interna, evolución en el decurso de la trama (solo en algunos casos), y tendencia al emparejamiento. Aunque, frente a los del *Quijote* los demás personajes resultan mucho más planos. Se destaca igualmente la variedad de funciones: actancial, compositiva, narrativa, arquetípica, paródica e ideológica... (p. 113). Y se alude al gusto cervantino por esos espacios, como la venta, en que se concentran gran número de personajes que se cuentan sus vidas.

El sexto capítulo vuelve sobre una cuestión fundamental: el tiempo y el espacio narrativos. Se abre con una evocación de la pluralidad de tiempos cervantinos: «de la enunciación y del enunciado, de la historia básica y de los relatos intercalados [...], el tiempo físico, el tiempo cronológico o convencional, el tiempo psicológico [...], el tiempo histórico [...], un tiempo mítico-utópico [...] y, de manera muy especial, el asociado al cronotopo del camino y el viaje» (p. 118). Esta variedad se relaciona, sin embargo, con el motivo central del camino, presente en tantas narraciones cervantinas, con el que se entrecruzan las otras variedades. Así en los casos de *La Galatea*, el *Quijote*, y el *Persiles*. Aunque pudiera esperarse otra cosa, *La Galatea*, tal como muestra el autor, no difiere mucho de los demás casos. El camino es el del pueblo al monte y se ciñe al día solar, pero con ese tiempo se mezclan los de las historias intercaladas. Mayor complejidad es la del *Quijote*, cuyo problema-

tismo temporal se examina con cierta extensión: el tiempo de las fuentes enunciativas (Cide Hamete...), el de la aventura, el interior de la cueva de Montesinos, el de la utopía, las historias intercaladas, incluso el simultaneísmo del gobierno de Sancho con don Quijote en el palacio. Similar tratamiento para el *Persiles*, donde se menciona el problema de la organización en dos segmentos, así como la escasa historicidad posible. La segunda mitad del capítulo está consagrada al espacio, con su ya mencionada preferencia por el camino y su alternancia con lugares de recogimiento, que son además ámbitos tanto para el descanso como para la burla o para que los viajeros narren sus historias. Así las ventas, pero también los bosquecillos, y sobre todo, por lo que tiene de extraordinario, la cueva de Montesinos.

El séptimo capítulo, el más extenso, se plantea el sentido de la obra cervantina. En realidad comienza preguntándose si la novela cervantina es o no una parodia de los libros de caballerías: por extendida que esté esa opinión, el *Persiles* puede verse como un homenaje al género. Siguen las críticas al género en Francia, donde la discusión es más bien moral (Amyot, Gohory); Italia, donde es más bien técnica y no carece de defensores (Cintio); y España, donde resulta particularmente violenta y se relaciona con la espinosa cuestión del erasmismo de Cervantes. No hay duda, en cualquier caso, del carácter paródico de la crítica, y tras un amplio repaso crítico, acaba por abordarse el problema del sentido con el auxilio de la hermenéutica, que invita a aceptar la pluralidad de interpretaciones, aunque no ilimitada, sin olvidar que literatura no es reproducción de la realidad. Las contemporáneas van desde las pervivencias románticas, cuya historia examina en detalle, hasta la escuela inglesa (Close), con su subrayado de lo cómico y en cuyo entronque con algunos autores de la tradición dieciochesca se detiene Garrido especial-

mente. El hilo del libro de Close permitirá también abordar las posiciones de la crítica española. Las páginas finales están dedicadas a las últimas corrientes: ideas de Bajtin, feminismo, psicoanálisis, y, por fin, a la insistencia en la centralidad canónica y semántica del *Quijote*, y la consideración de la obra como piedra de toque de cualquier teoría.

El octavo capítulo constituye una conclusión, un intento de sintetizar las principales aportaciones de la fórmula cervantina al arte de novelar posterior. Los rasgos seleccionados son: el escamoteo de la autoría, el recurso a la ironía cómico-paródica, la metaficcionalidad, la desestabilización del andamiaje narrativo, la presencia de una auténtica teoría de la lectura, la polifonía, la pluralidad de regiones de la imaginación, y todo ello partiendo de los géneros existentes pero para trascenderlos hacia uno nuevo.

Como se habrá comprobado por nuestra reseña, los capítulos componen un índice que viene a coincidir con el temario de la narratología contemporánea, vista de forma no dogmática. Y sin desatender la dimensión histórica. Todo ello con un carácter de síntesis. Es justamente eso, la completa síntesis de problemas debatidos en torno a la obra cervantina, no solo del *Quijote* aunque con especial atención al *Quijote*, lo que constituye el principal valor de este útil libro.

FERNANDO ROMO
Universidad de Vigo

William Childers, *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, xxi+310 pp.

El culturalismo anglosajón irrumpió en el dominio de los estudios literarios en la década de los años ochenta del siglo pasado y prosigue imparable su expansión en otros dominios. Esta marea ha llegado ya al ámbito de los estudios litera-

rios hispánicos. Primero fue el teatro del Siglo de Oro por contacto con el teatro isabelino inglés, luego fueron los estudios literarios latinoamericanos. Casi en paralelo ha ido extendiéndose una lectura cultural materialista de la modernidad peninsular. Y ahora le toca el turno a Cervantes y, sobre todo, al *Persiles*. En general este movimiento presenta una metodología imprecisa, basada en la reducción de la literatura a ideología y en la reducción de la ideología a ciertos tópicos: el colonialismo y los procesos de construcción nacional, la resistencia a la opresión cultural, religiosa, o de género, la reivindicación de la homosexualidad, etc. En lo esencial, esta forma de crítica consiste en aplicar a épocas próximas o remotas los valores y criterios que parecen conformar la opinión pública actual, al menos en lo que traducen los grandes medios de masas. Una versión de esto es lo que puede encontrar el lector en *Transnational Cervantes* de William Childers, que revela ya desde el título su aproximación culturalista. El libro, donde conviven Joaquín Casaldueiro y Alban K. Forcione con Homi Bhabha y Slavoj Žižek, o la inmigración marroquí con la expulsión de los moriscos, recoge algunas de las tendencias interpretativas de la academia norteamericana con una impronta esencialmente ecléctica. Se propone Childers ampliar las fronteras de la interpretación literaria haciendo coincidir, mediante cierta reconstrucción del contexto histórico, el momento de la escritura y el de la lectura, para dar cabida en la obra cervantina a tiempos y lugares contemporáneos. Pareja a esta «transtemporalización» corre la terminología crítica que cifra en la categoría de *nación* el eje que sustenta su interpretación. El libro está dividido en tres secciones de dos capítulos cada una, precedidas por un prefacio y seguidas de una conclusión y los apartados correspondientes para notas, bibliografía e índices.

La primera parte «Decolonizing Cervantes» es un repaso histórico a ciertos cambios socio-políticos de la época premoderna que le permitirán a Childers sentar las bases para una lectura culturalista de la obra cervantina, tomando como punto de partida el concepto de «colonialismo interno», a saber, la tensión que se produce dentro de la estructura social entre la incorporación a la nueva cultura y la resistencia a abandonar la autóctona en el proceso de adquisición de la nueva identidad. En el primer capítulo «The Colonized Imagination» pasa revista a las minorías religiosas, conversos y judíos, que se sitúan en el centro de este colonialismo interno al que no escapaban ni siquiera los cristianos viejos. Estos, al igual que otras minorías, formaban parte del mismo engranaje, pues, aunque los estatutos de pureza de sangre, la fidelidad a la corona o la defensa de la fe unificaban este sector mayoritario de la sociedad, la prohibición de prácticas religiosas tradicionales supuso, según Childers, la imposición de un nuevo sistema de valores y creencias. Es posible, no obstante, para Childers, rastrear acotadas formas de resistencia (comunidades de resistencia) entre las que la lectura de ciertos textos ocupa un lugar destacado. Childers ve, en el prólogo del *Quijote* de 1605, una relación entre lectura y autoridad político-textual que se proyecta en otros momentos de la obra (por ejemplo, en la insistencia del mesonero en que los libros de caballerías son verdad porque se han impreso con licencia real). El lector sería así consciente, mediante el acto de la lectura, de aquello que se le niega fuera de la ficción, de manera que la lectura conformaría un espacio de liberación que exploraría posibles alternativas a la imposición cultural del absolutismo y que deja a discreción de la imaginación del lector el grado de subversión. En el capítulo segundo, «Cervantes and *lo real maravilloso*», Childers aborda lo maravilloso y sobrenatural en Cervantes en relación con la teoría

que Alejo Carpentier expuso en el prólogo a *El reino de este mundo*, esto es, la voluntad de acercar lo maravilloso a la vida diaria (p. 45). Así, la actitud de Cervantes hacia lo maravilloso, sobre todo, en el *Persiles*, sería una suerte de marcador de resistencia al monopolio de lo sobrenatural ostentado por la iglesia (p. 49) y habría que relacionarla, según Childers, más con el realismo mágico que con el realismo decimonónico.

En la segunda parte, «Cervantes' Transnational Romance», Childers lee el *Persiles* como una obra transnacional y multilingüe, en la que el tema del peregrinaje, interpretado no tanto desde la perspectiva alegórica de la *peregrinatio vitae* sino desde la práctica socio-histórica de la Castilla del XVII, sirve para incorporar un conjunto de personajes de procedencia heterogénea a la geografía peninsular. El tercer capítulo, «Pilgrimage and Social Change in *Persiles* y *Sigismunda*», se centra en dos episodios del *Persiles*. El episodio de Feliciano de la Voz lo interpreta Childers como un acto de rebelión femenina contra el sistema patriarcal. A la luz de la leyenda del hallazgo de la imagen de la Virgen de Guadalupe, identifica a Feliciano con la Virgen y a los parientes masculinos con los moros. El episodio de la vuelta de Antonio Villaseñor a Quintanar de la Orden funcionaría, asimismo, como una suerte de movimiento contrario al anterior. Esto es, incidiría en la creación de una utopía cristiana en el seno de una sociedad en crisis al reintegrar una familia mestiza a la Mancha. El cuarto capítulo, «Turning Spain Inside Out», relaciona el tema del peregrinaje con la arquitectura de la obra, llegando a la conclusión de que la obra proyecta una visión de España como una posibilidad entre otras muchas, que pone en entredicho la idea de una España contrarreformista destinada a cumplir la voluntad divina o, lo que es lo mismo, una visión alternativa de España dentro de un contexto más amplio que trasciende los lí-

mites nacionales. Y, si el *Quijote* recurre a la parodia para minar la autoridad narrativa, el *Persiles* va un paso más allá: desafía la coherencia de la uniformidad mimética al apoyarse en una composición de diferentes géneros que conforman una pluralidad de mundos ficcionales dentro de la propia obra.

La tercera parte de *Transnational Cervantes*, «Cervantes Now», da un salto de cuatrocientos años hacia el presente para mostrar que las obras premodernas continúan teniendo un significado en la época postcolonial. El capítulo quinto «Remembering the Future» analiza los textos de Cervantes sobre los moriscos como trasfondo de la inmigración marroquí actual, de manera que Zoraida, Ricote o Rafala funcionarían como modelos de futuro a la vez que como referentes de tiempos pasados. El capítulo sexto «Chicanoizing Don Quixote» revisa la obra de cuatro escritores chicanos que toman a Cervantes como modelo: *Las aventuras de don Chipote* (1928) de Daniel Venegas, *The Road to Tamazunchale* (1975) de Ron Arias, *The Quixote Cult* (1998) de Genaro González, y *The Mixquiahuala Letters* y *So Far from God* de Ana Castillo. Todos ellos se apropiaban del personaje cervantino convirtiéndolo en símbolo de resistencia frente a la cultura angloamericana, porque han visto reflejada, según Childers, su propia situación colonial en la obra de Cervantes. Cierra el libro a modo de conclusión «Cervantes and Shakespeare: Towards a Canon of Spanglish Literature». La posición de Cervantes y Shakespeare en el canon comparte el hecho de ser producto del colonialismo europeo. *Shakespeare Race, and Colonialism* (2002) de Ania Loomba le sirve a Childers para reflexionar sobre la diferencia que separa la crítica del escritor inglés y la del español. Los estudiosos de Shakespeare han sido capaces, según Childers, de adentrarse en lecturas innovadoras de su obra al conectar la ambigüedad de sus textos con preocupaciones mo-

dernas en torno, por ejemplo, a la raza. Childers reivindica sacarle igual partido a la ambigüedad de los textos cervantinos para situarlos en el centro de nuestras preocupaciones. En este sentido el *Persiles* le parece altamente fructífero, pues el espacio ficcional que construye Cervantes para representar una esfera intercultural barroca puede servir a los lectores de Estados Unidos como una imagen de multiculturalismo postmoderno (p. 242).

Transnational Cervantes es un libro ambicioso con ocurrencias de desigual fortuna. Llama la atención la mezcla de sofisticación terminológica, ingenuidad interpretativa y conocimiento limitado de la bibliografía española, sobre todo, del *Persiles*. Pero queda lejos de alcanzar el propósito de su autor, es decir, reconfigurar el lugar de Cervantes en la historia literaria, quizás, porque este propósito escapa a las posibilidades del crítico. La mayor limitación, y no la de menor calado, es la pretensión de hacer coincidir dos momentos discontinuos en el devenir histórico (o espacial) mediante una conexión casual, en definitiva, hacer coincidir el momento de la escritura con el de la lectura. Se trata de un alarde de audacia, que, como decía Roa Bastos, solo le está reservado a la experiencia creativa del autor, pero se aleja del rigor que exige toda reflexión. Esta lógica le lleva a ver el problema morisco como trasfondo de la actual inmigración marroquí. Pero el lector no puede resistir la tentación de preguntarse por la preferencia marroquí, que no deja de ser aleatoria, frente a la discriminación de argelinos, tunecinos o saharauis. Puestos a hacer juegos de ingenio qué mejor semejanza que el drama del pueblo saharauí, privado, como los moriscos, de su identidad nacional y condenado, en el mejor de los casos, a ser apátrida por gobernantes que apelan a la razón de estado. La otra limitación, consecuencia de la anterior, es una tendencia a magnificar la coincidencia. El análisis del episodio de Feliciano de la Voz es llamati-

vo por la comparación ingenua que se establece entre la Virgen y los moros, por una parte, y los personajes del *Persiles*, por otra, solo porque los primeros aparecen en una de tantas leyendas marianas de hallazgos de imágenes y se acomodan bien al propósito actualizador. Sería injusta mi lectura si escatimara elogios a sus logros, aunque no siempre sean atinados en su explicación. Sirvan de ejemplos la vinculación de Cervantes con lo real maravilloso, aunque, dicho sea de paso, no hubiera estado de más citar a Lukács; o el análisis de la peregrinación vinculándola a las prácticas de religión popular, muy afortunado y sugerente. Pero estos aciertos no están a la altura de las expectativas que había despertado el primer capítulo. Cuando en la conclusión Childers propone seguir los pasos de la crítica culturalista en los estudios shakespearianos acaba confirmando el axioma culturalista según el cual la crítica viene a reproducir los atropellos que pretende denunciar, pues su propuesta no es otra que la de un colonialismo en el seno de los estudios hispánicos. De *Transnational Cervantes* podría decirse aquello que dijo el cura de la *Galatea*, propone mucho y no concluye nada.

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS
Dartmouth College

Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15-17 de julio de 2005, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, «Corral de Comedias», n.º 22, 2007, 518 pp.

La Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de

Oro presenta en el volumen número 22 de la colección «Corral de Comedias» los fructíferos resultados del encuentro celebrado en Almagro los días 15-17 de julio de 2005. La publicación de las actas en esta serie de la Universidad de Castilla-La Mancha es un acierto, puesto que se trata de una colección de fácil acceso y ampliamente conocida por los estudiosos del Teatro de los Siglos de Oro (en ella también aparecen periódicamente las Actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro). Este hecho, junto con la prometida digitalización de los doce libros que recogen las anteriores aportaciones de la AITENSO, solventará el problema de encontrar los ocho primeros volúmenes de las actas de la asociación.

El libro contiene una selección de los trabajos presentados durante el congreso. En total consta de dos conferencias plenarias a cargo de los profesores Frederik A. de Armas, de la Universidad de Chicago y Frédéric Serralta, de la Universidad de Toulouse-Le Mirail y treinta y cuatro comunicaciones de investigadores del teatro áureo de varios países (Estados Unidos, Canadá, México, Buenos Aires, India, Portugal, Francia y España), lo que refleja el carácter realmente internacional de la asociación.

Como viene siendo habitual en las reuniones de la AITENSO, el libro compatibiliza un tema central con otros relacionados con el teatro. En este congreso, celebrado en el 2005 dentro del marco del IV Centenario del Quijote, el tema elegido fue el análisis de la relación del hidalgo manchego con «otros personajes de estatuto especial en el teatro áureo con los que guarda una innegable relación, entre otros los locos o los figurones» (p. 8).

En la primera de las comunicaciones plenarias, Frederik de Armas relaciona ciertos pasajes de la obra cervantina con las comedias *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega y *Amar por señas* de Tirso de Molina, escritas después de la redac-

ción de la segunda parte del *Quijote*, para mostrar cómo, junto a la visión cómica que se tenía del personaje de don Quijote en el siglo XVII como figura carnavalesca y jocosa en mascaradas, entremeses y comedias, podía vislumbrarse en la segunda década del siglo XVII el acercamiento romántico a la novela cervantina, concluyendo que existió una clara supervivencia del *Quijote* en las tablas.

En la segunda, Frédéric Serralta lleva a cabo una revisión del concepto de «justicia poética», propugnado por Alexander Parker en un artículo de 1957 y traducido al español en 1976 «Aproximación al drama español del Siglo de Oro». Serralta intenta definir las bases sobre las que se puede fundar hoy en día una teoría de la justicia poética. A partir del análisis de algunas de las obras del Fénix apunta que la justicia poética no sería sino «la exacta adecuación o correspondencia entre el destino infausto o infeliz de los personajes, tal y como en el desenlace de su comedia lo sella el dramaturgo, y por otra, las expectativas del público» (pp. 38-39), descartando así, los criterios morales de los que partía Parker y basando su definición en criterios lúdicos y artísticos.

De las dieciséis comunicaciones que se ciñen al tema central del congreso, dos giran en torno al figurón. Elena di Pinto estudia la «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón» (pp. 99-110) y acude a diccionarios de la época y a autores como Lope de Vega, Quiñones de Benavente o Gracián para precisar estos términos, en especial el de figurón. Elena Garcés traza la evolución del figurón desde el siglo XVII al XVIII a través del análisis del personaje del galán ridículo en *El honor es lo primero* de Leiva y en *Entre el honor y el amor, el honor es lo primero*, refundición del siglo XVIII de Luis de Moncín, y de los cambios estructurales y formales existentes entre ambas obras.

Acerca de la figura del gracioso, Dalia Hernández esboza el desarrollo o configu-

ración que siguió el personaje del gracioso durante la primera mitad del siglo XVII novohispano, centrándose en dos obras del padre jesuita Cigorondo. También Julio Alonso estudia una de las obras de este jesuita, la *Tragedia Ocio*; centra su investigación en la modalidad del tratamiento del personaje Ocio para destacar ciertas categorías o formas de la burla propias del mundo del carnaval; entre ellas los apodos, matracas, grita y la caricatura grotesca, además del arte del motejar. A su vez, Dalmacio Rodríguez indaga sobre «La función dramática de la figura del donaire en *El rufián dichoso*, de Miguel de Cervantes» (pp. 391-405) y llega a la conclusión de que sí hay elementos suficientes para otorgar la categoría de gracioso al personaje Lagartija-Fray Antonio. Y Susana Hernández continúa con sus estudios del teatro de Sor Juana al investigar sobre la figura del gracioso en su obra el *Segundo sainete* y lleva a cabo una revisión del artículo de Antonio Ocaña «Los graciosos de sor Juana», discrepando de las teorías de este estudioso.

Un amplio grupo de comunicaciones tratan diversos aspectos de la figura del loco. En primer lugar, Javier Espejo contribuye al estudio de la técnica teatral del loco festivo, mediante el análisis de la construcción del personaje en la *Farsa del Mundo y Moral* de Hernán López de Yanguas. Por otro lado, Judith Farré expone rasgos de la técnica actoral mediante el recurso metateatral de la locura fingida de los actores en algunas loas de presentación de compañía. La profesora M.^a Teresa Julio nos da cuenta de otro caso de locura fingida en «Bruto, el loco cuerdo de *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla» (pp. 283-297). Destaca cómo el personaje de Bruto se hace pasar por loco para funcionar como nexo de unión entre el espectador y los personajes de la obra, mostrando ante el público «el rostro» cuerdo y ante los personajes de la tragedia «la máscara» del loco. Rui Bertrand relaciona las figu-

ras de la locura en el teatro vicentino con el tratamiento de la locura en Erasmo a partir de las obras *El auto de los físicos* y *La Nave de amores*, en las que una serie de personajes perturbados sirven para provocar efectos cómicos. José Roso Díaz presenta al personaje del loco en las comedias de Lope de Vega como generador de enredo que ofrece grandes posibilidades dramáticas, a la vez que sirve de marco de otros engaños. Francisco Sáez concluye, a través del estudio de varios entremeses donde aparece la literatura como causa de locura, que la locura y la necedad son uno de los argumentos más explotados por este género breve. Ricardo Serrano contribuye al tema de la locura en *El príncipe constante*, de Calderón; mediante unos aclaradores gráficos, deja patente cómo el proceso de la locura surge por el progresivo abandono al que el resto de personajes somete al príncipe Fernando. Óscar García analiza la locura provocada por el amor y sus consecuencias en cuatro obras mitológicas de Lope de Vega: *El amor enamorado*, *La fábula de Perseo*, *El marido más firme* y *Adonis y Venus*, todo ello encuadrado en la tradición de la literatura del loco y en el teatro aurisecular.

Tres comunicaciones versan sobre la naturaleza teatral del *Quijote* y de la aparición en el teatro de elementos quijotescos. Carlos Mata se detiene en el salto del *Quijote* a las tablas en el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Ávila, a través del análisis de la comicidad verbal y escénica y del estudio de los personajes. Héctor Urzáiz investiga la génesis teatral de la novela de Cervantes («teatralidad de *don Quijote*») y cómo y cuándo fue llevada a las tablas en el siglo XVII («quijotización del teatro»), destacando el carácter crítico de Cervantes, que plasmó sus teorías dramáticas a lo largo de su obra literaria. Este mismo asunto es tratado por María José Rodilla en las «Metáforas teatrales y diálogos intertextuales cervantinos: de Qui-

jotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos» (pp. 379-390).

Sobre el teatro de Cervantes Preeti Plant establece la relación ficción-realidad (teatro-mundo) en la obra cervantina (en concreto, en el entremés de *El retablo de las maravillas* y el episodio del *Quijote* de «El retablo de las maravillas de Maese Pérez») desde los presupuestos de la filosofía hindú del «maya sansar» en el Natyashastra, en una comunicación no exenta de erratas. También Aurelio González centra su estudio en la «Ilusión y engaño en el teatro cervantino» (pp. 207-219). Resalta el poder de la palabra para transformar los espacios ficticios en reales en el mismo entremés de «El retablo de las maravillas» y en el de «La cueva de Salamanca» y en *Don Quijote* y el engaño a través del recurso dramático del disfraz. Y, por último, Miguel Zugasti intenta localizar la fuente exacta que sirvió de base a Cervantes para escribir su única obra hagiográfica, *El rufián dichoso*. Al final de su comunicación incluye un apéndice de Juan de Marieta quien, opina, debió ser la fuente primaria de Cervantes.

Otro conjunto de trabajos centran sus esfuerzos en diversos dramaturgos. En este sentido, Manuel Cornejo continúa sus estudios sobre la representación de Madrid en las comedias del Fénix. En esta ocasión nos desvela el tratamiento original del espacio dramático en *Los melindres de Belisa*, de Lope de Vega. Ysla Campbell rastrea la influencia de Duns Escoto en dos obras de Tirso de Molina, frente a los presupuestos comunes de la influencia aristotélica. Almudena García nos presenta «La figura de Juan Sala Serrallonga en *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*» (pp. 195-205) obra en colaboración de Rojas, Coello y Vélez de Guevara. Señala las influencias literarias del personaje en Cervantes, Lope y Tirso y las grandes diferencias entre la vida real del bandolero y el protagonista de la obra para demostrar el proceso de idealización

del mismo, en aras de la ficción dramática. Moses E. Panford analiza la obra *La negra por el honor* de Moreto y algunos temas como «el cruce de clases, el travestismo o el cruce de etnia» (p. 333). Revisa el significado de la palabra «negra» en obras como el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Quijote*, el auto sacramental *La locura por la honra* o *El negro del mejor amo* de Lope de Vega, descubre las connotaciones negativas del vocablo y su ligazón a la adversa fortuna.

Cuatro comunicaciones contribuyen al estudio de Ruiz de Alarcón. Ellen Cressman se refiere al monólogo en *La verdad sospechosa* como el recurso más importante de la obra de Alarcón en cuanto a soporte de la mentira que es parte del desarrollo de la acción dramática. Serafín González se acerca a «La estructura dramática de *La industria y la suerte*» (pp. 233-242) para ver el desarrollo de los personajes y el conflicto entre los valores tradicionales de la nobleza y las convenciones sociales regidas por un fuerte pragmatismo. Lillian von der Walde traza «El influjo de la tradición amorosa de corte ovidiano en *El desdichado en fingir* de Ruiz de Alarcón» (pp. 481-492) poniendo de relieve cómo los personajes que en la obra de Alarcón resultan amorales, no lo serían en el ámbito de lo ovidiano. Y, por último, Natalia Fernández nos habla del engaño como resorte dramático, en la obra *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón.

A cuestiones métricas se dedican las comunicaciones de Ximena Laura González con la «Variedad métrica y construcción semántica en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega: relaciones entre los elementos del drama» (pp. 243-250); Carmen Josefina Pagnotta con la «Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica» (pp. 325-332) y Melchora Romanos, que nos explica las «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el tea-

tro de Lope de Vega» (pp. 407-416). Las tres se enmarcan dentro de un proyecto de investigación que lleva por título «La funcionalidad semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español» (p. 408).

Por último, otras ponencias se centran en temas bélicos; así, Tiziana Mazzucato estudia la figura del soldado en la comedia del arte y su relación con el mismo personaje de la ficción narrativa. De la misma manera, Desirée Pérez retrata al soldado amotinado en el teatro del Siglo de Oro y señala el motín como elemento dramático común en las obras *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* y *Pobreza no es vileza*, de Lope de Vega, y *Los amotinados de Flandes*, de Vélez de Guevara, y demuestra que tras la inicial caracterización negativa de los soldados españoles como desalmados e inobedientes, se esconde su verdadera condición de «soldados-caballeros-españoles» (p. 375). Javier J. González analiza las novedades en el tratamiento de la victoria del ejército de la Santa Liga contra los turcos en la batalla de Lepanto, en la obra *El águila del agua* de Luis Vélez de Guevara, con respecto a otras dos obras del mismo asunto, *La santa liga* de Lope de Vega y *La batalla naval*, de Cervantes. La mayor originalidad de Vélez consiste en la introducción de una amplia clase popular en el desarrollo de los acontecimientos, entre los que se encuentran personajes del mundo del hampa y una cierta idealización del pueblo llano carente de voz en las otras comedias.

El cuidado con el que está editado el volumen es el reflejo de la amplia experiencia y la profesionalidad de los editores de las actas, Rafael González y Germán Vega. En definitiva, estamos ante una obra bien elaborada y compuesta por algunas comunicaciones de gran calidad; por ello, no podemos dejar de expresar nuestro deseo de que la *Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los*

Siglos de Oro siga ofreciéndonos los frutos de sus investigaciones en futuros volúmenes.

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS
Universidad de Castilla-La Mancha

El Quijote (1605-2005). Actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 de marzo de 2005, Rafael Bonilla y Angelina Costa (eds.), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006, 164 pp.

La colectánea que nos ocupa es presentada al «curioso lector» por Angelina Costa, directora del Departamento de Literatura de la Universidad de Córdoba. Reúne las ponencias de las jornadas en conmemoración del IV Centenario de la primera parte del *Quijote*. El prólogo, a cargo de Rafael Bonilla, explicita el motivo de dichas jornadas y ofrece un panorama de lo que el lector encontrará conforme transite por las páginas de este libro. Así, justificando el título de su exordio («Don Quijote y los nueve de la fama»), alude a los siete artículos compilados y a sendas conferencias que no han sido impresas: la de Florencio Sevilla sobre la polémica en torno al «*Quijote* definitivo» y la de Carlos Castilla del Pino desde su perspectiva como psiquiatra; no obvia tampoco la presencia del actor español Juan Luis Galiardo, encargado de dar vida al héroe cervantino en la gran pantalla.

Desbrocemos, pues, las aportaciones de los «siete de la fama». Isaías Lerner («Tiempos y espacios en *El Quijote*») insta al investigador a la lectura placentera de la obra, ya que es la manera más sencilla y agradable de descubrir una fuente de tesoros inagotable. Es precisamente este aspecto el que ha convertido al *Quijote* en un texto clásico, si bien en permanente estado de cambio, por lo que no ha quedado en el olvido (como sí ocurrió con los géneros

que parodia). Uno de los puntos clave que resalta este artículo es la preocupación del alcaíno por liberar la escritura de la matriz temporal; cierto es que el relato impide la simultaneidad en el espacio, de ahí que Cervantes recurriera al teatro y, por ende, se cuestionara los límites de ambos géneros (ficción y acción dramática). Ahora bien, si el espacio central de esta primera parte es la venta de Juan Palomeque, todos los personajes que entran y salen con sus respectivas semi-historias dotan de realidad al relato, de manera que se logra que estas variaciones enriquezcan la repetición y, por tanto, hallemos en el *Quijote* descripciones harto complejas y polifónicas. En definitiva, Lerner hace hincapié en la idea cervantina de la verdad histórica de los hechos para confundir las fronteras entre la realidad novelesca y la realidad del lector, fusión que acaba formando parte de la escritura del propio *Quijote*. Como conclusión, aduce que no hay una lectura única a la hora de aproximarse a esta obra, pues cada lector se acerca a ella teniendo presente sus experiencias y su conocimiento sobre el mundo.

En «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», Antonio Rey Hazas bosqueja los dimes y diretes de la relación que unió a Cervantes y Lope desde 1580 hasta 1602. Para ello, señala ciertos puntos biográficos en los que ambos coincidieron, como el hecho de que formaran parte del mismo grupo madrileño-toledano hacia 1580-1600, lo que desembocó en elogios de sus respectivas obras en sucesivas situaciones. No obstante, a raíz de 1602 y de un altercado durante el homenaje al Fénix en la Academia Sevillana de Ochoa, su relación amistosa se debilitó considerablemente hasta el punto de convertirse en enemigos. A partir de este punto, se detiene en varios hitos que certifican la indudable disputa y cuyas causas pretenden ser esclarecidas. Así, alude a la polémica en torno al *Quijote* de Avellaneda y su clara vinculación con

Lope y su círculo, así como a obras en las que uno u otro ingenio contraataca frente a su adversario literario (*vid.*, por ejemplo, el *Persiles* como réplica al *Peregrino* de Lope). Para Rey Hazas, el *quid* de la rivalidad está en la confrontación teatral: «Cervantes reconoce la valía dramática de Lope, pero le reprocha que había convertido las comedias en “mercadería vendible” y Lope era, por tanto, el principal responsable de lo que a Cervantes le parecía la degeneración del teatro español y de su propia postergación escénica».

El tercer artículo corresponde a José Manuel Lucía Megías y aparece bajo el título de «*El Quijote* en imágenes (o la vida de un libro ilustrado)». La idea primordial es que el entretenimiento no solo puede conseguirse a través de las palabras, pues también nace gracias a las imágenes. Quizás por eso, desde sus primeras ediciones, el editor de turno se ha interesado en adornarlo; así, por ejemplo, nos encontramos con la impresión de 1657 de Savery, traducido al holandés, que llena de símbolos a los personajes cervantinos, o la primera edición ilustrada del *Quijote* en español de 1662 de Mommaerte. A continuación, Lucía filma un recorrido diacrónico siguiendo las ediciones de la obra cervantina. Destaca, en un primer momento, el progresivo interés del texto como producto en el sentido literal de la palabra, al tiempo que pierde valor como obra literaria; más adelante, un siglo después de su creación, el *Quijote* se transforma como libro-producto y libro-obra para impregnarse de tintes rococó, hasta convertirse en un producto de lujo. De este último siglo, sobre todo, destaca el pintor francés Charles Antoine Coypel. Ya en el siglo XIX, se abre a nuevas perspectivas y enriquece su panorama iconográfico con la edición parisina de 1836-1837, de Johannot, pasando de un público más especializado a otro más popular. Además de esta vertiente, se detecta otra de índole bien distinta reservada principalmente a bibliófilos y colec-

cionistas. El siglo XX, por su parte, constituye un intento novedoso con respecto a lo anterior en tanto que viene caracterizado por la explosión de la visión personal que cada artista conserva del *Quijote*.

José Montero Reguera profundiza en «La lectura dieciochesca del *Quijote* en España», ya que considera que dicha centuria forjó la recuperación de la vida y la obra de Cervantes, sancionando la tendencia que se conoce como «institucionalización de la literatura». En un primer momento, el *Quijote* debe hacer frente a las opiniones detractoras de algunos ilustrados que prefieren tanto el de Avellaneda como el *Persiles*, por seguir líneas consideradas más acordes con la época. En un segundo momento, la novela cervantina pasa a juzgarse como una antinovela, idea que facilitará la noción de libro de libros auspiciada por Menéndez Pelayo mucho más adelante. Será Mayans y Siscar en *Vida de Cervantes* el encargado de aproximarse ya con un análisis que aplica los estrictos preceptos neoclásicos al *Quijote* para valorar el texto, de ahí que prefiera el *Persiles*. El teatro y la novela del XVIII propician, además, las imitaciones, continuaciones y adaptaciones del texto cervantino. Así, los distintos personajes serán empleados con cierto valor correctivo y moralizador, tal y como sucede en el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla. Según aduce el crítico vallisoletano, la aceptación del *Quijote* como obra clásica nace cuando se acuña la expresión Siglo de Oro, con todo lo que conlleva, y ocasiona que se elogien rasgos que van desde la naturalidad y pureza en el estilo hasta el decoro, la verosimilitud y el rico uso del lenguaje. Esta nueva concepción es, por consiguiente, la que provoca la necesidad del comentario del texto; en su origen, estas exégesis responden al contexto ilustrado en que se gestaron, si bien el cambio en el horizonte de expectativas del lector/crítico origina que las glosas adopten nuevas direcciones. Se habla, además, de una nue-

va lectura que surge en el Setecientos y que se desarrollará en el siglo XIX, la cual propone un doble nivel de lectura: uno literal y otro subrepticio; en efecto, esto adelanta la visión que mantendrán los románticos alemanes: «la idealización del héroe y la negación del propósito satírico de la novela; la creencia de que la novela tiene un nivel simbólico y que a través de tal simbolismo Cervantes expresó ideas sobre la relación del espíritu humano con la realidad y sobre la naturaleza de la historia de España; y, finalmente, la interpretación de ese simbolismo como reflejo de la ideología, estética y sensibilidad modernas».

El quinto artículo, de María del Prado Escobar Bonilla, lleva por título «El legado de Cervantes: presencia del *Quijote* en la narrativa galdosiana» y recoge varios matices de la obra de Galdós que muestran lo bien que el escritor canario aprendió la lección cervantina. Pese al inicial análisis de la ficción realista y su apego por la realidad, los críticos evolucionaron en sus planteamientos hasta centrarse en el texto mismo y así afanarse en averiguar las voces que podemos detectar. Por ello, en la producción de Galdós las referencias oscilan desde la mera cita ornamental, como un guiño intertextual que puede divertir al lector (siempre que lo comprenda), hasta las citas que determinan la estirpe quijotesca de determinados personajes o que atañen a la disposición de la materia narrativa.

Teodosio Fernández viaja al otro lado del Atlántico para discurrir sobre «El *Quijote* y la literatura hispanoamericana». Desde una perspectiva diacrónica, parte del siglo XIX como un período en el que, según Alberto Gerchunoff, Cervantes no fue leído adecuadamente. A este respecto encontramos lectores como Montalvo, quien asumió que los papeles del complutense y del *Quijote* eran los de filósofos y moralistas que atacaban los vicios de su época. También hubo quien recordó las

hazañas del héroe cervantino para criticar una situación política concreta, como muestra Alberdi en *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y Aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. Asimismo, sobresalen varios críticos que defendieron aún en este período la labor de Cervantes y otros que veían en sus caballerías «un tratado de filosofía política en pro de un gobierno humanitario». Ya a finales del siglo XIX, los modernistas aportan una nueva perspectiva en tanto que interpretan a don Quijote como la obsesión idealista y espiritualista, como símbolo de la España que debía renacer con marcada significación cristiana. Conforme avanza el siglo XX, y a la zaga de los actos de un anterior centenario, los estudios cervantinos desde Hispanoamérica van en aumento. Para señalar un momento más o menos preciso en que tales análisis se incorporan a la narrativa, quizás habría que recurrir a los trabajos de Arlt, Onetti o Borges, quien escapa ya a lo evidente y profundiza en sus ecos cervantinos (*vid.*, por ejemplo, el ensayo de 1928 «La conducta novelística de Cervantes»). Entre los escritores del «Boom», merece ser citado Carlos Fuentes (*Cervantes o la crítica de la lectura*) y, más recientemente, Fernando del Paso (*Viaje alrededor de «El Quijote»*).

El último artículo está firmado por Bénédicte Torres (Universidad de Lille III) y versa sobre la postura de Manuel Gutiérrez Aragón frente al imaginario quijotesco. Tras una presentación de la serie y la película que surgieron como adaptación del *Quijote* (con mención especial a los actores protagonistas), señala que las respectivas lecturas cinematográficas que ofrece constituyen una nueva creación con unos medios expresivos propios que evidencian el poder de la imagen en la recreación del metalenguaje cervantino. Tales adaptaciones, pues, ponen de manifiesto múltiples miradas que van desde la del autor, los personajes y el cineasta hasta la del propio espectador.

En definitiva, la lectura de estas actas permite al lector una aproximación a las jornadas celebradas hace ya más de dos años y, además, otorga al filólogo y cervantino en general la posibilidad de inmiscuirse en temas quijotescos tan variados que recogen perspectivas galdosianas, hispanoamericanas, cinematográficas... pero, sobre todo, actuales.

ALMUDENA MARÍN COBOS
Universidad de Córdoba

Miguel Méndez-Cabeza Fuentes y Vicente García Canseco, *El Quijote en la Cerámica de Talavera de la Reina (1926-2005)*, Talavera, Canseco, 2005, 159 pp. con ilustraciones en color.

Las ediciones ilustradas del Quijote han sido a lo largo de los años ampliamente utilizadas como modelos por las diferentes manifestaciones artísticas, especialmente pintura, tapices y cerámica y menos frecuente pero con espléndidos resultados por la escultura monumental o la música de forma que la convergencia de artistas de diferentes épocas ha determinado un repertorio de imágenes que se ha incorporado a la memoria visual colectiva.

Si en principio se utilizaron casi exclusivamente los grabados de Coppel, o los de la edición de la Real Academia de 1780, estos fueron sobrepasados numéricamente por la omnipresente edición de Gustavo Doré (Hachette, 1865), la que se constituyó sin duda alguna en la principal fuente de inspiración de la cerámica de Talavera, de la que más de un 70% se basa en sus ilustraciones, si bien ocasionalmente se han utilizado las que Ricardo Balaca y José Luís Pellicer realizaron para la edición de Muntaner (1880-1883).

Con motivo del cuarto centenario se han sucedido exposiciones, estudios, publicaciones de bases de datos sobre la imagen del Quijote en el arte, con con-

cienzudos rastreos en todos los ámbitos, siendo las más recientes publicaciones como las de Pérez Sanchez, Pedro García Martín o Javier Krahe en su *Miscelanea Quijotesca*.

El libro que se comenta aquí representa un rastreo puntual de piezas de cerámica talaverana con representaciones quijotescas. Partiendo de piezas significativas como las de la citada edición de Coytel, un ejemplo de loza alcorense en torno a 1725, otro de Sévres, o las cerámicas picasianas, se centra ya en la producción talaverana de las grandes series como las de Ruiz de Luna de 1926, tanto en azulejos como en todo tipo de piezas, para llegar al tratamiento de los ceramistas actuales, quienes también utilizan las estampas pero de un modo más interpretativo modificando y alterando las escenas.

Con excelentes y cuidadas fotografías de Vicente García Canseco, el libro representa un avance exclusivamente talaverano de la casi contemporánea exposición *La cerámica española y don Quijote* que tuvo lugar también en Talavera, caracterizada por acometer de manera monográfica un repaso por la historia y las aventuras del personaje en el patrimonio cerámico español con un importante número de piezas procedentes de colecciones particulares y museos e instituciones públicas que a su vez estuvo estructurada cronológicamente en torno a una veintena de artistas, alfares y centros de producción no exclusivamente talaveranos con nombres tan destacados como: Antonio Moltó y Duch, Antonio Mezquita Peyró, la Real Fábrica de Sargadelos, Daniel Zuloaga, la empresa sevillana Pickman, Juan Ruiz de Luna, Ginestal o Pablo Picasso.

Tras un somero repaso a la importancia de la actividad alfarera en el siglo XVI, incluyendo los testimonios del propio Cervantes en sus obras, se recorren cronológicamente los episodios quijotescos que se han utilizado en la cerámica talaverana a lo largo del siglo XX, comenzando en

1926 con la producción de Ruiz de Luna. Los episodios son los habituales: don Quijote leyendo, la primera salida, don Quijote armado caballero, el episodio de los molinos, el del bálsamo de Fierabrás, el manteamiento de Sancho, el combate con las ovejas, el yelmo de Mambrino. Cada uno de los temas se ilustra con diferentes elementos cerámicos, desde los espléndidos y ya conocidos paneles de azulejos de Ruiz de Luna en la escalera de la casa de la calle San Bernardo en Madrid hasta su representación en una jarra, plato o tintero. Así hay nueve que representan a don Quijote leyendo libros de caballerías, tomando como base las citadas ediciones y otros tantos con la primera salida con piezas y dibujos de calidad desigual y hasta diecisiete recogen el episodio de los molinos, siempre sobre las imágenes de Doré. Algunos se hacen con un interés más pictórico, como el plato en azules representando el episodio de don Quijote armado caballero, escena nocturna con un solo punto de luz. Junto a representaciones correctas como los grandes paneles del taller «Cerámica Artística Mayorál», hay otras de menor calidad pictórica pero con un encanto especial tanto en sus formas como en la decoración adicional de sus borduras, como las vajillas de Niveiro-El Carmen. En algunos casos como los episodios ilustrados por el Centro Cerámico Talaverano sobre diferentes formatos se ven homogeneizados por encuadres vegetales idénticos. Es común a las que no representan episodios en toda su amplitud, caso de algunos paneles de azulejos más modernos, el que se mantengan frisos con decoración renacentista, generalmente en azules y amarillos tanto en encuadres de azulejos como en orlas de platos, como los de la «Cerámica Antonio García Carro».

La intención de los autores de este libro fue la de recoger los motivos quijotescos utilizados en todos los talleres, basándose en la producción de más de veinte ceramistas talaveranos. Su metodología está

claramente expuesta: recoger la tipología de las diferentes escenas con un comentario de cada episodio, un amplio extracto del texto original correspondiente al episodio representado, además de añadir una somera ficha técnica de cada pieza. Es precisamente en el aspecto textual en el que destaca la edición de este libro, pues habitualmente se localiza una cita precisa, mientras aquí prima el texto cervantino frente a la clasificación técnica o artística, equilibrando así de un modo positivo las publicaciones sobre la cerámica talaverana en este Cuarto Centenario.

MARÍA PAZ AGUILÓ
Instituto de Historia, CSIC

Frederick A. de Armas, *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, 285 pp.

En otro de sus estudios, «Cervantes and the Vergilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career» (*European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, coeditado por el autor junto a Patrick Cheney), Frederick A. de Armas analiza la carrera literaria de Miguel de Cervantes desde el prisma del *cursus vergilii*, según el cual, los escritores del Renacimiento imitaban la carrera (o *cursus*) de Virgilio de modo que componían su arte a partir de una noción evolutiva del fenómeno literario: del *stilus humilis* de las églogas pastoriles con sus temas amorosos, al *mediocris* de las *Geórgicas* con sus temas laborales y de aquí al *gravis* de la épica con sus temas marciales. Si los autores de la Antigüedad y los del Renacimiento seguían este modelo, el propio De Armas parece emular a los escritores clásicos en su misma carrera y presenta un curioso *cursus vergilii* crítico. *Quixotic Frescoes* representa, así, el culmen de muchos años de in-

vestigación sobre la relación entre la pintura y la literatura en la más canónica de las obras de nuestra literatura, *Don Quijote*, en un remedo del *stilus gravis* del *cursus* virgiliano tras haber estudiado obras menos influyentes (*mediocris* o incluso *humilis*) del *corpus* cervantino (*La Galatea* y, sobre todo, *La Numancia* en su anterior libro: *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge, Cambridge UP, 1998. En este sentido, el libro de De Armas es una ejemplificación de la actual ansiedad de influencia (en parte animada por los propios planes de estudio de las universidades) para tratar la obra principal del más principal de nuestros autores, con la necesidad, además, de hacerlo de manera original e iluminadora (una necesidad perentoria dentro del mundillo académico norteamericano). En mi opinión, el texto cumple esas expectativas y más.

De Armas analiza *Don Quijote*, sobre todo capítulos y escenas de la primera parte, desde un supuesto muy concreto: Cervantes incorpora en su obra los grandes hitos culturales del Renacimiento italiano. A lo largo de su trayectoria vital y literaria Cervantes expresa una constante admiración por la cultura italiana, rememora nostálgicamente y reconstruye sus años de estancia allí (1569-1575). El cuento de Timbrio y Silerio de *La Galatea* (1585) tiene lugar en Génova, *La señora Cornelia*, en Bolonia y *El curioso impertinente*, en Florencia; Nápoles es fundamental en obras como el *Viaje del Parnaso* (1614) y *La fuerza de la sangre* y Roma aparece constantemente en obras cervantinas como, por ejemplo, en *El licenciado Vidriera* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617) (p. 5). Es decir, Cervantes ofrece suficientes referencias italianas como para probar este postulado. Además, puesto que Cervantes reedifica gran parte de las ciudades que suponemos que visitó en sus obras, es concebible que nuestro autor participara de la vida cultural de la época, entre la que destaca, por encima de todo, la

pintura del Renacimiento italiano. *Quixotic Frescoes* se fundamenta en que Cervantes recuerda, rememora (a veces, a partir de lo que en el Renacimiento se llamaba el «arte de la memoria» un método mnemónico elusivo y sugerente) las pinturas de los grandes autores del Renacimiento italiano de manera que los utiliza para confeccionar algunos de los rasgos más destacados de sus personajes favoritos. Para De Armas, la obra de Cervantes es de naturaleza ecfrástica, la écfrasis es un término que agolpa las nociones de describir una pintura con palabras y parar la narración para describir algo con detalle, de este modo, Cervantes, en cierto sentido, «pintaría» las escenas de su obra más canónica.

En el primer capítulo, «The exhilaration of Italy», De Armas desarrolla una sofisticada taxonomía de los distintos tipos de écfrasis presentes en el Renacimiento italiano. La écfrasis para el autor es multiforme y así pasa con naturalidad de su sentido original dentro de la poética clásica (que describe Filóstrato en *Imagines*: «pausa en la narración para describir una obra de arte» [p. 9]), a una descripción exógena a partir de su funcionalidad (alegórica, emblemática, decorativa, velada), metodología (combinatoria, transformativa, metadescriptiva, fragmentaria). Los usos principales de la écfrasis según poéticas como el *Ad Herennium* pseudociceroniano, el *De oratore* ciceroniano y la *Institutio* de Quintiliano rayan lo retórico y lo mnemónico, con lo que De Armas se introduce en su segundo método exegético principal: el arte de la memoria. Como explica en el segundo capítulo, para De Armas, el *Quijote* sirve como uno de los múltiples *loci* en los que estos tratados retóricos recomendaban dividir la mente para retener imágenes en la memoria. El crítico combina nociones de estos tratados con *L'arte del ricordare* de Giambattista della Porta, quien recomendaba utilizar pintores del Renacimiento italiano para

recordar y modificar estas imágenes de manera grotesca y ridícula (p. 18), de lo que nuestro autor más clásico se serviría para modificar las fuentes originales en su obra. Otro libro de un italiano, *Las vidas de los artistas* de Giorgio Vasari, tendría una influencia formativa en la obra de Cervantes al representar un intento de describir con palabras las obras del Renacimiento. Ambas se publicaron inmediatamente antes de la llegada de Cervantes a Italia. En el tercer capítulo, «At school with the Ancients: Raphael», De Armas analiza el prólogo de *Don Quijote* (1605) desde la posibilidad de que Cervantes reconstruyera en este tres frescos de Rafael que se encuentran en sus famosas *stanze*: *La escuela de Atenas*, *la Disputa* y el *Parناسo*, siempre a partir de Vasari (p. 41), y las discusiones de ambos sobre la necesidad de una *auctoritas* clásica para llevar a cabo una obra novedosa en la que el autor contemporáneo aparece de forma velada: se suele identificar uno de los personajes de *La escuela* con Rafael a la vez que en el yo diegético del prólogo se puede entrever a Cervantes mismo. De Armas analiza las múltiples menciones del prólogo a Caco, el río Tajo, los diversos autores clásicos (Virgilio, Homero, Platón, etc.) a partir de su presencia en las obras de Rafael. Las discusiones de ambos autores sobre la preeminencia de la cultura clásica sobre la cristiana y de unas virtudes sobre otras son paralelas en ambas obras aunque las respuestas que dan Rafael y Cervantes a esta problemática es distinta (pp. 49-51). No en vano cada uno responde a dos momentos históricos marcados por movimientos culturales contrapuestos (el Renacimiento y la Contrarreforma). En concreto, De Armas ejemplifica la relación entre Rafael y Cervantes a partir de la figura pensativa, remedo de la melancolía del escritor que aparece en el centro de *La escuela de Atenas* y que Cervantes rememoraría en la postura, igualmente pensativa, del narrador del prólogo de 1605. En el cuarto capí-

tulo, De Armas extiende el rafaelismo de Cervantes a los ocho primeros capítulos de la novela, es decir, los capítulos de la primera de las cuatro partes en las que está dividida *Don Quijote* (p. 68), los cuales, además, anteceden a la *écfrasis* del capítulo IX, en el que en el manuscrito árabe de Cide Hamete Benengeli aparecen dibujados el caballero, el vizcaíno y Sancho Panza. Para De Armas, Cervantes propone en la base de su novela la misma estructura cuaternaria de las obras de Cervantes que se basaría en las cuatro *stanze* del pintor, un argumento que el autor retoma de su anterior libro sobre *La Numancia* y Rafael (*Cervantes, Raphael and the Classics*). En el quinto, «Textual Terribilitá: Michelangelo», De Armas pasa del de Urbina al veneciano para explicar la tendencia a lo grotesco, a lo terrible que ayudaría a Cervantes a la creación de «something new, something more akin to Michelangelo's *terribilitá* than to the piety and grace of Raphael» (p. 75). De Armas ejemplifica la *terribilitá* de Cervantes en su particular homenaje al San Bartolomé de *El juicio final* de Miguel Ángel en la figura de Andrés (I, 4) en la que Cervantes establecería una parodia del Santo (p. 85). En el capítulo sexto De Armas analiza la influencia de un autor algo menos canónico, Luca Cambiaso, en el que Cervantes se inspiraría para confeccionar el personaje quien se consideraría heredero del «imperio de Trapisonda» (I, 1) a partir del cuadro de Cambiaso *El emperador de Trapisonda construyendo el Fondaco para Megollo Lercari*. El siguiente capítulo analiza las menciones pictóricas cervantinas a Ticiano, cuyo retrato a caballo de *Carlos V en Mühlberg* serviría como inspiración para la confección de su personaje. De Armas analiza las menciones al emperador en la biblioteca del Manchego y cómo Cervantes mantiene una *écfrasis* dependiente de *Los hechos del emperador* de Luis de Ávila. De Armas analiza la atención cervantina a autores de menor

importancia en el resto de los capítulos: Pontorno, Parmigianino, Giulio Romano y a artistas de la antigüedad como Zeuxis o Filostrato. En el capítulo VIII, «Dancing with Giants: Philostratus», De Armas analiza el famoso episodio del ataque a los molinos de viento-gigantes (I, 9) a partir de un fresco de Giulio Romano, *La habitación de los Gigantes*, que hizo Romano en homenaje a Carlos V. Como en otras ocasiones, De Armas va más allá de las relaciones entre pintura y literatura puesto que introduce también la opinión del cremonense Juanelo Turriano sobre los molinos de viento en la España del XVI en los *Ventiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano*. El crítico describe la complicada relación entre don Quijote y la tecnología a partir de una serie de *écfrasis* que reconstruye la obra de Filostrato sobre los gigantes y su conexión con la tecnología, especialmente a partir del famoso gigante Briareo, que aparece mencionado en su ataque a los gigantes. El noveno capítulo, «A Mannerist Theophany / A Cruel Teichoskopia: Pontorno and Parmigianino», analiza la aventura de Grisóstomo y Marcela y su pertinencia al resto de la novela, no en vano el mismo Sansón Carrasco discute en la segunda parte su pertenencia al núcleo narrativo de la primera parte. Para De Armas este episodio sirve como un guiño al *cursus vergilii* ya mencionado dentro de la primera parte, para De Armas el poema de Grisóstomo funciona como una épica dentro de un contexto lírico y pastoril pues utiliza dos elementos de esta: la *teofanía* y la *teichoskopia* (que corresponden a ver un Dios y la respuesta de este) y que Cervantes aprendería a partir de pinturas de los manieristas Jacobo Pontorno y Parmigianino (p. 155). Para ello De Armas parte de una tradición crítica que analiza los modelos divinos de algunas mujeres literarias: los modelos para Marcela serían la diosa Astrea (quien también se retira tras una Peña al acabar la Edad de Oro [que representarían los ca-

breros y Grisóstomo]], Venus en una visión negativa que arrancaría de Enrique de Villena y Diana la solitaria cazadora. De Armas parte de las pinturas sobre Diana de Parmigianino y Pontorno para analizar unas diosas cristianizadas que miran desde las alturas igual que Marcela al final del episodio. Para De Armas tanto Parmigianino y Pontorno como Cervantes incluyen versiones de sí mismos en las obras, lo que le serviría a nuestro autor para hablar de su situación como autores, mientras estas mujeres-diosas abandonan el mundo, los autores se regocijan en la posibilidad de describir su presencia como los antiguos autores de la épica. En el décimo capítulo, De Armas parte de una anécdota conocida en el Renacimiento sobre cómo Zeuxis, quien aparece mencionado en el prólogo, fue capaz de pintar la belleza ideal de una mujer para el templo de Juno a partir de cinco modelos distintos; puesto que don Quijote reconoce «pintar» en su imaginación a Dulcinea, De Armas reconstruye los cinco modelos declarados que utilizaría para la confección de su emanación (todos aparecen en el capítulo 25): la amante Oriana de Amadís de Gaula, la Angélica de Medoro (del *Orlando furioso*), Helena, Lucrecia y, como material básico, Aldonza Lorenzo. Cada una de ellas aportaría algo a la figura ya de por sí contradictoria de Dulcinea, una amada deseada e inalcanzable, fiel (Oriana), pero manchada (Angélica, Helena), mártir (Lucrecia) pero banal (Aldonza). En el capítulo undécimo, De Armas analiza *El curioso impertinente* desde el cuadro de Giulio Romano *Cupido y Psique* pues contiene una serie de cuentos de amor e infidelidad que podrían haber servido como modelo a nuestro autor. El epílogo, que deja de lado los análisis pictóricos, resume lo expuesto y analiza el encantamiento de don Quijote en los términos que se han ido entresacando a lo largo de la novela: la interconexión entre las artes y la literatura, la importancia de la mitología y del mundo clásico en

uno y en otro. Analiza finalmente la carreta de bueyes que lleva a don Quijote de vuelta a su «lugar» como si fuera una parodia de un triunfo romano en el que los bueyes indicarían el personaje «triunfal» concreto: Saturno, cuya descripción proviene ya de la *Genealogía deorum* de Cicerón. Don Quijote estaría bajo la maléfica influencia de Saturno y su melancolía, lo que explicaría su comportamiento en el carro mientras espera que se vaya el influjo de las estrellas (p. 210).

La obra concluye con una considerable cantidad de notas en un intento de apartar la erudición y permitir así una lectura placentera (que lo es y mucho) del libro, el cual se lee con facilidad, como una novela. Culminan un muy trabajado índice de autores, temas y obras tratadas que facilita la consulta puntual y una amplia lista de obras citadas que incluye, además de las fuentes primarias pertinentes, múltiples obras de cervantistas y siglodeoristas de las más diversas escuelas: la filológica, la interpretativa y nacionalidades.

En un momento de *Quixotic Frescoes* mantiene De Armas que: «The prologue to *Don Quixote* is not just a parody of excessive classical erudition as seen in the friend, a figure akin to Lope de Vega. It also foregrounds literary, artistic, and political confrontation as the basis for the novel» (p. 80). La base del estudio de De Armas se encuentra aquí, los cambios a los que somete Cervantes a sus modelos italianos indican una relación tan complicada con los pintores como con los modelos literarios y objeto de parodia que la crítica ha reconocido y reconoce de manera constante. Si partimos de la base horaciana *ut pictura poesis* no debería extrañarnos que Cervantes le dedique tanta atención al arte del renacimiento italiano como para reflejarlo en los episodios principales de su obra. El libro de De Armas es una aportación inteligente, sofisticada y erudita al cervantismo contemporáneo a la vez que una invitación a quitarnos los espécu-

los de críticos literarios que, a veces, nos aprisionan tanto como los modelos clásicos a los escritores que analizamos, enseñamos, estudiamos y reverenciamos con la misma pasión con la que Cervantes seguramente contempló las obras de arte del periodo artístico más importante de la historia.

JULIO VÉLEZ-SAINZ

Universidad Complutense de Madrid

Gustavo Illades y James Iffland, editores,
El Quijote desde América, Puebla,
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego»,
2006, 399 pp.

El título de este libro y la imagen delineada de la costa sudamericana en su portada pudieran resultar un tanto engañosos al lector. Para empezar, no se trata de una colección de ensayos dedicados a los contextos «transatlánticos» de *Don Quijote*, aunque los hay que abordan tal temática. Tampoco creo que todos los autores que han contribuido al volumen sean americanos, por mucho que aparezcan asociados a instituciones americanas, desde Buenos Aires hasta Boston. El título, eso sí, deriva de un congreso celebrado en Puebla (México) con ocasión del IV Centenario de la publicación del *Ingenioso hidalgo* de 1605.

Aunque la colección carece, al parecer, de registro académico alguno, sus veinticuatro ensayos ofrecen una interesante variedad de repasos y desafíos para la comprensión del texto cervantino. Entre sus páginas, el lector podrá encontrar singulares discusiones acerca de géneros literarios y la intertextualidad, análisis narratológicos, formalistas, filológicos e históricos, comentarios sobre la definición y el desarrollo de los personajes y revelaciones en torno a un Cervantes satírico, escatológico, incluso morboso. Sirva de nota

previa la sobria amonestación de Daniel Eisenberg, que repasa minuciosamente las discrepancias y erratas del título o las ediciones, para concluir que «No hay una primera parte del *Quijote*»: es decir, no puede haber una edición definitiva y única. Aunque algunas de sus observaciones resulten algo recónditas, su trabajo constituye una referencia importante para cualquier estudioso que se preocupe de la precisión de unos datos que, desde luego, pueden terminar por afectar a la percepción y el significado de la obra. Lástima que los autores y editores del presente volumen no tomaran en cuenta su sugerencia de no llamar la obra «el *Quijote*», ni mucho menos *El Quijote*, sino más acertadamente *Don Quijote*. Hubiera dado una feliz aliteración y resonancia al título («desde América» / «de la Mancha») y, a fin de cuentas, no se oyen a los eruditos de Melville referirse a su novelón como *The Dick*.

El volumen comienza con unas observaciones sobre la profunda «autoconciencia» de esta primera novela moderna, sus continuas reflexiones sobre textos literarios, lectores y sobre el misterio central de la lectura misma. Según Mercedes Alcalá, frente a la diversidad de lectores y las nuevas posibilidades de «lectura intensiva» que provocó la invención de maese Gutenberg, Cervantes no sintió la necesidad de controlar esa experiencia individual, ni de inculcar a sus lectores moralidades. Muy al contrario, usó del género más criticado por los moralistas, los libros de caballerías, para montar una audaz defensa de la literatura de ficción («El *Quijote*, un libro de libros», pp. 9-21). Sigue el primero de tres ensayos que atienden al problema de lo pastoril, en el que David A. Boruchoff defiende la existencia de un fuerte elemento didáctico-moral en la obra, cuyo eje sería la *mimesis*, esto es, el modo en que Cervantes representó a sus personajes encontrando para sus dilemas soluciones creíbles a partir de su propia razón: «Es más, la introspección, el entendi-

miento y la voluntad proveen una solución *activa* que atiende a preceptos filosóficos y espirituales, más que a convenciones meramente sociales» (p. 37). De esta manera, Cervantes ofrece su respuesta al uso de magia al que había acudido Montemayor en el desenlace de *La Diana* y que eliminaba, con el libre albedrío, la capacidad moral de los personajes («La revisión moral de la literatura pastoril en el *Quijote*», pp. 23-41). Las otras dos aportaciones sobre el género pastoril ofrecen hábiles análisis de la compleja integración de elementos de la literatura y vida pastoril en *Don Quijote*, atendiendo principalmente al dogmatismo y al papel igualmente destructivo que eligen tanto Marcela como Grisóstomo (Frank Loveland, pp. 183-190; Harry Sieber, pp. 347-358). Pese a su diversidad, todos estos ensayos perfilan un Cervantes que encarece el libre albedrío y dramatiza constantemente la tensión entre la libertad y la responsabilidad del individuo.

Francisco Ramírez especula sobre la influencia de Mateo Alemán en Cervantes con su propuesta del episodio de Dorido y Clorinda, incluido en el primer *Guzmán*, como otro «intertexto» para *El curioso impertinente*, que habría de añadirse a las fuentes italianas (pp. 309-330). Se trata de dos «relaciones triangulares» en las que la mujer sirve de herramienta con la que se materializan distintos dramas de rivalidad masculina. Al hilo, incluye Ramírez unas finas observaciones sobre el tratamiento sutil que hizo Cervantes de la violencia y el engaño (p. 326). Por su parte, Steven Hutchinson propone un análisis clínico de *El curioso impertinente*, poniendo la punta de la pluma nada menos que sobre las «glándulas» de Anselmo (pp. 119-138). El diagnóstico parece definitivo: nada de rivalidad masculina, ni del «deseo mimético» del que habló Girard. Resulta que el protagonista sufre de una sensacional erotomanía; y habiéndose cansado de la posesión lícita y convencional de su mujer, se excita, según Hutchinson, al observarla

«refocilando» con otro hombre. Sería un caso clínico de voyeurismo sofisticado, ya que el espectáculo del que goza de observador lo ha montado él mismo con todo esmero. De aquí se desencadenan unas curiosas sugerencias sobre Anselmo como una suerte de artista y, a la vez, espectador, que implican a Cervantes y a sus lectores como cómplices necesarios. Aunque el argumento tenga su lógica, estas innovaciones eróticas para leer a Cervantes me desbordan, por gustosas que sean. Prefiero acogerme a la más modosa y tradicional interpretación —rechazada por Hutchinson— de *El curioso impertinente* como complemento de *El celoso extremeño* y como una indagación extrema en las tensiones que sostienen la obra, aquellas de los límites de la libertad y la integridad individuales o de la fe frente al empirismo.

Por si no hubiera habido bastante dosis de sinuosidades, Francisco Márquez Villanueva nos presenta un Cervantes que, a través de un torrente de eufemismos, lanza en el *Viaje del Parnaso* una bomba de subversión sexual y escatológica contra el humanismo académico (pp. 191-217). Se trata, según Márquez Villanueva, de un discurso carnavalesco que provocaría la complicidad transgresora del lector, a quien corresponde descifrar correctamente el verso picante o escandaloso. Cómplice también sería el lector cervantino, según Gustavo Illades, que ahonda en la apropiación del discurso oral en obras literarias de la época, en particular, el sofisticado «arte» hispánico de vituperar («Arte y pecado de *mal decir* en el *Quijote* de 1605», pp. 163-182). Illades se aprovecha de la ambigua relación entre «murmurar» y «rezar» para sugerir una interpretación subversiva del episodio del «cuerpo muerto» (I, 19). Lo cierto es que la tensión que describe entre el vituperio como arma eclesiástica para sermonear contra los vicios y como recurso de «los bajos fondos sociales» para quejarse sin ser notados de las autoridades resulta más que sugerente.

Sería interesante ver la idea que aquí se apunta más desarrollada, ya que sus definiciones de la «murmuración» son tan amplias que, a veces, corre el riesgo de perder el enfoque (p. e., p. 172). De todas formas, sus comentarios sobre la persistencia de hábitos orales en los lectores de la época ofrecen una grata manera de conceptualizar la participación del lector, que seguía recitando en *sotto voce*, convirtiéndose así en otro murmurador y dando nueva vida a las voces subversivas del texto.

Mary Malcolm Gaylord detecta varios intertextos «indianos», incluyendo a Hernán Cortés, la *Historia* de Gómara, la *Relación* de Las Casas, *La Araucana* de Ercilla y hasta el *Requerimiento* de 1513. La propuesta apunta que el análisis del «comportamiento verbal» de don Quijote revelaría paralelos evidentes con los conquistadores, que también cuidaban mucho su lenguaje y tenían la aguda voluntad de crear y modelar su propia imagen (p. 85). El ensayo de Gaylord es un esbozo algo especulativo y seguramente parte de un proyecto más sustancial, con el que se pretendería afirmar que el objetivo principal de *Don Quijote* fue «derribar la máquina mal fundada» de la Conquista americana. También muy «desde América» escribe James Iffland unas páginas que, a decir verdad, tienen poco que ver con Cervantes. Trata del intento de Ilán Stavans de promocionar el «spanglish» y del papel que su «traducción» de *Don Quijote* tiene en tal empresa. Iffland critica el proyecto, argumentando que, desde una perspectiva lingüística, el «spanglish» de Stavans es tan artificial como arbitrario, y no refleja el uso actual de los barrios latinos. Más bien suena como el «español chapucero manejado por cierto sector de la población estudiantil estadounidense» (p. 154). Iffland arguye que el cultivo del «spanglish» como señal de identidad y orgullo hispano podría ir en contra de los propios intereses que Stavans pretende defender, pues no solo se corre el riesgo de asentar

ciertos estereotipos respecto a la cultura hispana en Norteamérica, sino que ese «spanglish» se convierte en una desventaja para acceder al mercado laboral. Concluye Iffland afirmando que a los hispanos estadounidenses les resultaría mucho más útil un auténtico bilingüismo español-inglés y un conocimiento más profundo de su patrimonio cultural, que, además de Cervantes, incluye a figuras como Sor Juana, Galdós, Rulfo, etc. (p. 147). ¿Un *Don Quijote* en *Spanglish*? Thanks, pero no.

Volviendo a la intertextualidad, Alan E. Smith descubre dos libros artúricos tras el encuentro nocturno de don Quijote y Maritornes (I, 16): *La demanda del sancto graal, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz, su hijo* y el *Libro del esforçado cavallero don Tristan de Leonís y de sus grandes hechos en armas* (pp. 359-374). Como había hecho Francisco Ramírez con Mateo Alemán, Smith subraya el modo en que la violencia cervantina suele diferir del horror gráfico de sus modelos (p. 372). Adrienne L. Martín se aproxima al mismo episodio en la venta desde el punto de vista histórico, considerando a Maritornes como ejemplo del mal documentado, pero bien difundido fenómeno de la prostitución rural (pp. 219-233), por mucho que, en este caso, se trate de una ficcionalización, de una «escena risible y totalmente entremesil» (p. 229).

Ensayos los hay también sobre el desarrollo de los personajes, ya sea a través de interacción con otros (Alma Mejía, pp. 235-244), ya por propia voluntad creadora (Charles D. Presberg, pp. 295-308; María Stoopan, pp. 375-385). Cristina Múgica identifica varios tipos de melancolía en *Don Quijote* y pone su función principal en disipar la nuestra (pp. 245-256); mientras que Alicia Prodi propone una agrupación imaginativa de algunos episodios como variaciones de una narrativa «apofática», que tendría su modelo en la vía negativa de María Magdalena (pp. 257-269). Por fin, Ja-

mes A. Parr ofrece un resumen claro y profundo de algunos asuntos narratológicos que influyen en nuestra aproximación al protagonista y al libro, tales como el paródico y paródico título, los comentarios del narrador o las propias palabras y acciones de don Quijote. Sus comentarios iluminan una de las maravillas fundamentales la obra: la manera en que, a lo largo de *Don Quijote*, nos formamos como lectores escépticos, sin que, por ello, dejemos de deleitarnos con el personaje y con sus avatares (pp. 271-281). Para mí —y supongo que para los demás lectores— es de agradecer la tendencia de Parr a citar liberal y generosamente del texto cervantino. Así sea.

MICHAEL SCHAM

University of St. Thomas (St. Paul, MN)

José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué (eds.), *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, 597 pp. (Serie Centro Buendía, 82).

De los volúmenes en torno a la recepción de Cervantes en los países angloparlantes, este es el más voluminoso y, en cierto sentido, también el más completo. Lo integran un total de 42 capítulos distribuidos en cinco apartados. El primero, como indica su título, versa sobre «La influencia de Cervantes y del *Quijote* en la literatura inglesa de los siglos XVIII, XIX y XX»; el segundo, sobre «La influencia de Cervantes y del *Quijote* en la literatura norteamericana»; el tercero, sobre «Quijotes femeninos»; el cuarto, sobre «Las traducciones del *Quijote* al inglés», y el quinto, sobre «La huella audiovisual del *Quijote*». Es ha-cedero resaltar la alta calidad de muchos capítulos, ya porque realicen una aportación original, ya porque ofrezcan una buena síntesis de lo sabido, todo lo cual convierte *La huella* en una herramienta indis-

pensable para quien se decida a labrar esta parcela del cervantismo. Como curiosidad cabe referir el hecho de que de los 44 autores (y coautores) que participan, aproximadamente la cuarta parte la componen becarios de tercer ciclo. Muchos de estos han sabido suplir su corta experiencia con una labor investigadora voluntariosa, siendo los dos mejores ejemplos Susana Nicolás y Begoña Lasa. Y el dato no es baladí, por cuanto indica que el asunto de la recepción de Cervantes en las literaturas de lengua inglesa está en candelerio también entre los más jóvenes, quienes aseguran su continuación y desarrollo. Como apunte algo más negativo cabe interponer que casi todos los colaboradores, con contadísimas excepciones, son anglistas, lo que propicia que sus argumentos puedan parecer a veces algo desinformados, pues el influjo de Cervantes en las letras inglesas ha sido tradicionalmente cometido de cervantistas.

La primera parte fondea la literatura inglesa de los últimos cuatro siglos. Se trata del apartado más extenso del libro, con 17 capítulos. Destaca el trabajo de Barrio Marco, uno de los editores del volumen. Barrio ofrece al lector un detallado estudio acerca de la recepción de Cervantes en la Inglaterra del siglo XVII. Vertebran sus argumentos las razones que arguye para explicar la moda inglesa por Cervantes durante la centuria que sigue a la publicación del *Quijote*: el atractivo que la parodia cervantina de la caballería pudo tener para la aristocracia; el éxito, ya en el siglo XVI, de la literatura española; la popularidad de la primera traducción; la presencia en España de ingleses que estudiaban en colegios católicos, como los de Salamanca y Valladolid; la numerosa población inglesa afincada en España; las intensas relaciones diplomáticas entre España e Inglaterra; las adaptaciones teatrales del *Quijote* escenificadas en España y en el extranjero, y la aceptación del *Quijote* por filósofos ingleses como Bacon, Hobbes y Locke. Sobrado interés guardan una

serie de capítulos que, por vez primera, señalan y analizan el influjo de Cervantes en obras de calado para la literatura inglesa. Juana Bando se centra en *The Battle of the Books* de Swift, cuya inspiración localiza en Cervantes. En otro capítulo Juan de Dios Torralbo y Cristina Gámez cotejan *The Battle of the Books* con el *Viaje del Parnaso*, probando una serie de similitudes que corroboran el influjo de Cervantes en esta obra de Swift. Juan Miguel Zarandona escruta el *Burgher Quixote*, una novela del inglés Douglas Blackburn, publicada en 1903 y confinada al olvido. Explica Zarandona que Blackburn emplea los parámetros satíricos cervantinos para ofrecer su visión de las tensiones entre ingleses y holandeses en Sudáfrica. Lina Sierra se ocupa de *The Spanish Gypsy* de George Eliot, obra que coteja con *La gitana* hasta demostrar un influjo cervantino palmario. El trabajo de Sierra posee un gran valor, por cuanto ensancha considerablemente el conocimiento que ya teníamos de lo cervantino en la obra de Eliot. Igual relevancia cumple conceder al capítulo de María Jesús Lorenzo Modia, sobre *The Amicable Quixote*, una novela del Dieciocho conocida de los cervantistas, pero de la cual sabíamos muy poco. La aportación de Lorenzo Modia es un primer paso no solo hacia el entendimiento de *The Amicable Quixote*, que precisa de indagaciones de mayor hondura, sino de toda la serie de imitaciones inglesas del *Quijote* que proliferó en la segunda mitad del siglo XVIII (con las excepciones de Lennox y Austen). Caben destacar asimismo el capítulo de Patrick Sheerin sobre la novela irlandesa, área que precisa de más incursiones críticas; así también el de Rafael Portillo sobre *The Comical History of Don Quixote* de Thomas D'Urfey, la primera adaptación teatral inglesa del *Quijote*, que de un tiempo a esta parte ha sido objeto de varias atenciones críticas. De los cinco capítulos dedicados al siglo XX, tres se ocupan de *Monsignor Quixote* de

Graham Greene, novela publicada en 1982 y cuyo cervantismo habían diseccionado otros críticos. Curiosamente, el capítulo de Berta Cano, donde se explica hasta qué punto Greene recrea los tópicos más negativos de España, lo contradice Santiago Henríquez en el suyo, donde asegura que «España es, en la citada novela de Graham Greene, un país renovado que comienza a gozar de una salud social, política y económica distinta a la anterior» (p. 313). Posturas tan distantes constatan las posibilidades interpretativas que *Monsignor Quixote* aún atesora. Entre los otros capítulos destacan el de Susana Nicolás, por su claridad y concisión; parece un tanto fuera de lugar el de Pilar Garcés, una suerte de inventario apocopado de la biblioteca del colegio inglés de Valladolid, con atención a las obras de Cervantes. El trabajo de Garcés, escrito en un inglés de sintaxis muy española, apenas viene a certificar que dentro del colegio inglés se leía lo mismo que fuera de él.

No menos interés guarda la parte dedicada a la literatura norteamericana. Inicia este apartado Barrio Marco con un capítulo acerca de *The Sketch Book* de Washington Irving, donde se profundiza en la influencia de Cervantes en Irving, conocida desde antiguo y que, como demuestra Barrio, continúa ofreciendo múltiples posibilidades para la investigación. El mismo Barrio analiza en otro capítulo el *Quijote* como referencia en la obra de poetas estadounidenses. Algunos de los capítulos de esta segunda parte analizan por primera vez ciertas obras, engrosando así la prole cervantina en los Estados Unidos, tal es el caso de los estudios de Héctor Fernández sobre Archer Huntington, de Sonia Santos sobre Ambrose Bierce, de M. Villares sobre Langston Hughes y de Javier Martín sobre Kurt Vonnegut. Otros capítulos profundizan en autores cuyo cervantismo nos era conocido: Montserrat Ginés sobre Mark Twain, José Ramón Fernández también sobre Twain, Laura Filardo y Marta

Gutiérrez sobre Nabokov y María Luisa Lázaro sobre Paul Auster.

La tercera parte contiene tres estudios sobre quijotes femeninos. Emilio Cañadas presenta un atrayente estudio de *Don Quijote* de Kathy Archer, obra publicada en 1986 y que, junto a las imitaciones de Robin Chapman y Julian Branston, ilustran la bienquerencia de los literatos angloparlantes por Cervantes. Cañadas reflexiona en torno a la presencia de la cultura popular en el texto de Archer para concluir que el uso de elementos cervantinos que algunos pudieran motejar de plagio, al entrar en contacto con la realidad de finales del siglo XX, redundan en la originalidad de esta obra. Begoña Lasa reflexiona cuidadosamente en torno a la percepción que las autoras femeninas de finales del siglo XVIII y principios del XIX tenían del *Quijote*. Digno de alabanza es el análisis, tremendamente innovador, que Lasa ofrece de obras hoy desconocidas pero de gran significación para el desarrollo y entendimiento crítico de la novela inglesa: *Memoirs of Modern Philosophers* (1800) de Elizabeth Hamilton y *Romance Readers and Romance Writers* (1810) de Sarah Green, ambas consideradas ficción quijotesca. Por su parte, Cristina Garrigós se enfrenta a dos de las novelas quijotescas más y mejor analizadas: *The Female Quijote* de la escocesa Charlotte Lennox y *Female Quixotism* de la norteamericana Tabitha Tenney. Cojea un tanto el argumento de Garrigós, por desconocer los trabajos de Sarah Wood, Scott Gordon y J. A. G. Ardila (en su mayoría, deben de haber salido de la imprenta después de que Garrigós enviase su capítulo a los editores de *La huella*).

Tres trabajos integran la cuarta parte, sobre las traducciones inglesas del *Quijote*. John Rutherford (traductor de la edición de Penguin) reseña todas las traduc-

ciones inglesas antes de analizar cuestiones de estilo. María Antonia Álvarez diserta en torno al modo en que las traducciones influenciaron a los literatos ingleses. Y José Miguel Alonso analiza las traducciones más recientes, esto es, las de John Rutherford y Edith Grossman.

Sobre las adaptaciones teatrales y cinematográficas del *Quijote* se ha escrito mucho, mas lo cierto es que queda mucho por escribir. (También en 2007 publicó el Centro de Estudios Cervantinos el libro *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, editado por B. Lolo). José María Bravo toca en su capítulo el cine del siglo XX; Ana Isabel Hernández y Gustavo Mendiluce se centran en la película para niños *Toy Story*, y Juan José Pastor indaga en la recepción musical de Cervantes entre 1694 y 1794. No pocas dudas inspira la tesis de Hernández y Mendiluce: «que *Toy Story* no pretende ser una representación fiel del universo quijotesco, [pero que] la huella cervantina en esta obra del coloso americano de la animación es tan sorprendente como innegable» (p. 558). Apasiona, por otro lado, el estudio que Juan José Pastor dedica a operas, libretos, canciones y composiciones que recrean el *Quijote* desde D'Urfey hasta finales del siglo XVIII, muy bien documentado y con el aderezo de reproducciones de partituras y de cuadros de compositores como Henry Purcell y Thomas Arne.

La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona realiza una aportación sustantiva al conocimiento de la influencia de Cervantes en las literaturas en lengua inglesa y es de esperar que, metidos en faena, muchos de los colaboradores, sobre todos los más jóvenes, retomen en breve esta línea de investigación.

J. A. G. ARDILA
University of Edinburgh

Vicente Pérez de León, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, 287 pp.

Aunque enfrentarse a la producción de un genio es siempre una tarea complicada, ya que la genialidad suele ir acompañada de una predisposición por parte de la crítica a considerar una obra como un elemento aislado que no puede explicarse por su entorno, ofrecemos aquí un trabajo, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, que viene a convertirse en un perfecto manual para conocer las piezas dramáticas breves del autor del *Quijote*. Su autor, Vicente Pérez de León, profesor de literatura española de la Edad de Oro en el Oberlin College, de Ohio, y gran especialista en la obra de Cervantes y el teatro breve de la época, nos ofrece con su estudio un novedoso acercamiento a la producción literaria cervantina, gracias a relacionar su obra con los volúmenes de pensamiento de la época, entre los que destaca el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan, del que toma el concepto de la destemplanza del ánimo humano para definir a muchos de los personajes entremesiles cervantinos como destemplados, siendo precisamente este desequilibrio psíquico de las máscaras el motor de la acción de las piezas breves.

Dentro de la colección del Centro de Estudios Cervantinos, que da a conocer los mejores trabajos sobre la obra del genio que nos ocupa, las *Tablas destempladas* se nos ofrecen divididas en dos grandes bloques. El primero repasa las diferentes interpretaciones que se han venido dando de los entremeses de Cervantes y sitúa su contexto con mucho acierto dentro de un mal estudiado entremés de cambio de siglo, señalando así cómo las piezas breves de Cervantes deberían entenderse no como una añoranza de la forma de hacer teatro de Rueda sino fundamentalmen-

te como la evolución que el autor del *Quijote* considera apropiada para el teatro breve a partir del entremés finisecular, idea que se truncará y dejará paso al entremés barroco, que toma como referencia la comedia nueva de Lope y presenta un carácter mucho más burlesco. Gracias a la comparación de los ocho entremeses con otras obras cervantinas —dramáticas, poéticas y sobre todo narrativas—, así como a establecer sus diferencias y similitudes con piezas narrativas y entremesiles contemporáneas a la redacción de los ocho entremeses —entre las que se dedica especial atención a las relacionadas con *comedia dell'arte* y la presencia de esta misma forma de teatro en España, de la mano del comediante Ganassa—, Pérez de León consigue no solo ofrecer una visión mucho más contextualizada de la producción breve de Cervantes, sino también fijar unos mínimos para el estudio del entremés de cambio de siglo, dejado habitualmente de la mano de la crítica en favor del teatro breve puramente renacentista (con Lope de Rueda a la cabeza) o ya plenamente barroco (con Quiñones de Benavente como paradigma). Más tarde Pérez de León expone diversas teorías filosófico-médicas de la época, cuya influencia en el *Quijote* ya señaló Carrol B. Johnson, que servirán al autor de las *Tablas destempladas* para ofrecer un criterio unificador entre los ocho entremeses. Se trata de los trabajos de Gómez Pereira, Francisco Valles, Miguel Sabuco y, sobre todo, Huarte de San Juan, cuyas ideas parecen haber sido tenidas muy en cuenta por Cervantes a la hora de idear la problemática personal de sus personajes y cuyo *Examen de ingenios* bien pudiera ser uno de los motivos por los que empiezan a proliferar en la época los entremeses «de examen», género muy presente en la producción breve cervantina como podemos comprobar en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El juez de los divorcios* o *El hospital de los podridos*, conocido entremés anónimo que en

numerosas ocasiones se ha atribuido a Cervantes, de cuya autoría Pérez de León no tiene duda alguna, dadas las muchas similitudes de esta con otras piezas de su producción.

Se abre después un segundo bloque del volumen que nos ocupa, dedicado al estudio más exhaustivo de los entremeses cervantinos uno por uno, deteniéndose en los diversos aspectos que cada cual ofrece al lector, analizándolos a la luz de las teorías antes referidas y agrupándolos por ser su temática de arbitrio (*El juez de los divorcios*), de rufián (*El rufián viudo*), de pensamiento rústico único (*La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*), de rivalidad y desengaño (*El vizcaíno fingido* y *La guarda cuidadosa*) o de traza de amores (*El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*).

En definitiva, las *Tablas destempladas* de Vicente Pérez de León vienen a ocupar un destacado vacío en la crítica cervantina, pues analizan su producción entremesil no únicamente en cuanto a sí misma, sino relacionada con su entorno, un contexto literario que evolucionaba desde lo renacentista a lo barroco en una nebulosa de textos aparentemente inconexa entre sí. Pérez de León acerca su mirada a esta nebulosa y consigue ya no solo explicar la naturaleza de los ocho entremeses de Cervantes (o nueve, si añadimos *El hospital de los podridos*), sino también iluminar el oscuro panorama del cambio de siglo, en lo que al teatro breve se refiere, haciéndonos posible la mejor comprensión de una época imprecisa en que ya no podemos encontrar el *paso* de Rueda pero que aún es temprana para observar una forma de entremés propia del arte dramático de Quiñones de Benavente. Además, el autor de las *Tablas destempladas*, volumen que recomendamos encarecidamente, recupera la prosa entre arbitrista, médica y filosófica de unos cuantos pensadores contemporáneos para descubrir el origen de la teoría dramática de Cervantes en cuanto a su

concepción del ser humano-personaje, que se convierte en «destemplado» en el momento mismo en que no se deja imponer los ideales que promueve la sociedad finisecular española. La genialidad del autor del *Quijote* la encontramos, de este modo y gracias a la perfecta contextualización y análisis de Pérez de León, no solo en haber compuesto un pequeño número de piezas breves, sino en haber intentado, con ellas, convertir el teatro breve de su época «en una vía de transmisión de ideales elevados e igualatorios para todo ser humano».

RAMÓN MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid

Miguel de Cervantes, *Entremeses*, segunda edición corregida y aumentada, traducción de Jasna Stojanović y Zoran Hudak, prólogo, bibliografía y notas de Jasna Stojanović, Belgrado, Itaka, 2007, 171 pp.

La primera vez que tuve entre las manos la traducción serbia de los *Entremeses* fue hace más de una década. Me refiero a la primera edición publicada por la editorial Lapis de Belgrado en 1994. Aquel librito, elaborado con un presupuesto humilde y de cubierta frágil, salió en una tirada de 500 ejemplares, todos vendidos hace tiempo. Hoy tenemos delante una segunda edición, corregida y aumentada, publicada en 2007 por Itaka, también de Belgrado.

En Serbia, Cervantes es conocido más que nada como autor del *Quijote*. Sin embargo, sus obritas jocosas empezaron a traducirse a principios del siglo XX. Fue en el año 1905 cuando el sefardita Hajim (Jaime) Davičo publicó su versión de los entremeses *El juez de los divorcios* y *El retablo de las maravillas* en una revista belgradense con ocasión del 300 aniversario del *Quijote*. Tuvo que pasar casi un siglo para que apareciera la primera traducción integral de las ocho piezas.

El diseño moderno y el retrato de Cervantes de Juan de Jáuregui en la portada de la nueva edición destacan a primera vista. Tanto esta como la antigua edición se abren con el *Prólogo al lector* y la *Dedicatoria al conde de Lemos*. Siguen los ocho entremeses en su orden original. La fidelidad al texto autoral es un principio que los traductores respetan escrupulosamente. Es por lo que optan, cuando es necesario, por un tono arcaizante: por ejemplo, el pretérito indefinido y el orden de las palabras poco usuales en el serbio moderno dibujan perfectamente el ambiente en el que se desarrolla la acción; son en buena medida la clave para que el lector pueda sumergirse en los ambientes de la España de principios del siglo XVII y consiga representarse a todos estos rufianes, alcaldes, soldados, mujeres atrevidas y maridos burlados que pueblan el universo entremesil cervantino. Los refranes y los proverbios, que a veces suelen crear problemas a los traductores, se solucionan con soltura, mediante traducciones equivalentes, siempre y cuando sea posible, o explicándolos en las notas al pie de página. El tono humorístico y los diálogos chispeantes, tan característicos de los entremeses cervantinos, se trasponen con éxito y autenticidad en la versión serbia y la versificación es respetada y mantenida con esmero.

Es preciso señalar que la traducción del teatro barroco español es una labor minuciosa que exige no solo un conocimiento perfecto del castellano, sino de muchos de sus rasgos peculiares: léxicos, sintácticos, morfológicos, etc. También, el ritmo, el tono y el registro lingüístico adecuado, cada vez diferentes en estas obritas (por ejemplo, en el *Entremés del rufián viudo*, con elementos de la jerga picaresca) han sido los retos principales para los traductores, y creo que sobrepasados con éxito.

Las páginas finales del libro las ocupa Jasna Stojanović con un breve repaso de la situación literaria en los tiempos de Cer-

vantes. Su epílogo, titulado *Cervantes y el teatro*, recoge la información básica sobre el estado del teatro español a finales del siglo XVI y principios del XVII. Le sigue un apartado muy útil de bibliografía selecta (incluidas las ediciones electrónicas de los entremeses), que contempla tanto la información en castellano como la publicada en serbio. La versión serbia se basa en ediciones españolas contemporáneas de las obras dramáticas de Cervantes (Asensio, Sevilla Arroyo, Rey Hazas), así como en estudios de especialistas en materia cervantina.

Los traductores Jasna Stojanović y Zoran Hudak son hispanistas. Juntos firman tres de los ocho entremeses. Jasna Stojanović es profesora de literatura española en la Facultad de Filología en la Universidad de Belgrado. Es miembro de la Asociación de Cervantistas y de la Asociación de Traductores Literarios de Serbia. Es autora del libro *Cervantes en la literatura serbia* (2005) y de una veintena de artículos sobre literatura española y comparada. Ha coordinado las *Actas del Coloquio Don Quijote en la cultura serbia* (2006). Ha traducido al serbio *El Lazarillo de Tormes*, *El sí de las niñas* de Moratín, *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprún (del francés) y la biografía cervantina elaborada por los profesores Antonio Rey y Florencio Sevilla, que está por salir en Belgrado, también en la editorial Itaka.

Como hemos apuntado, esta es la única traducción de una obra dramática de Cervantes de la que disponemos hoy día en lengua serbia. Ninguna comedia, ni siquiera la *Numancia*, se han traducido. En cambio, disponemos de tres traducciones del *Quijote* (1895, 1989 y 2005) y de una de las *Novelas ejemplares*, hecha en 1981. Cuando la primera edición de los *Entremeses* en serbio vio la luz en 1994 recibió un reconocimiento especial por parte de la Asociación nacional de traductores literarios. Asimismo, sirvió de base para la función *El teatro de las maravillas* que tuvo

su estreno en el Teatro de Kruševac, ciudad del sur de Serbia. Dirigida por Milan Karadžić, la función resultó ser un éxito y todavía sigue en la cartelera. Según los rumores en los círculos dramáticos belgrados, existe un gran interés para hacer una nueva versión dramática, basada en los textos que reúne la presente traducción.

Dado que entre nosotros la producción teatral cervantina no ha recibido la misma atención literaria que sus novelas, el hecho de que los traductores se hayan dado cuenta de la necesidad de replantear y renovar la edición de 1994 abre un nuevo horizonte para la recepción de este segmento de la obra de Cervantes en el futuro.

JELENA DOŠEN

Felipe B. Pedraza Jiménez, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006, 238 pp.

Publicado al calor de la reciente efeméride cervantina, este volumen reúne algunas de las últimas aportaciones críticas de Felipe B. Pedraza Jiménez, catedrático de Literatura en la Universidad de Castilla-La Mancha y, desde hace años, nombre imprescindible entre los más cabales estudiosos de nuestra literatura áurea. Son un total de seis artículos, dedicados al *Quijote* y al teatro de Cervantes, con el fondo omnipresente de Lope de Vega; el primero de esos trabajos se centra en la conflictiva relación literaria entre ambos genios de las letras. El hecho de que sea el elegido para dar título al libro, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad*, muestra que su autor considera asunto central de estas páginas críticas el análisis de la rivalidad entre novelista y dramaturgo. Sus influencias mutuas, suspicacias y antipatías, con más frecuencia explícitas que soterra-

das, se ponen de manifiesto a lo largo de la publicación.

Fueron personajes de vidas paralelas y contrastadas: Cervantes se muestra como un escritor recatado y comedido en su autoironía, mientras que Lope es siempre un creador exhibicionista y propenso a la autodegradación. Hay demasiadas pruebas de sus querellas profesionales como para aceptar los esfuerzos de la crítica piadosa por reconciliarlos: el profesor Pedraza tiene razones sobradas para justificar su rechazo a esos intentos. La reflexión en torno a las actitudes poéticas de ambos genios, abiertamente enfrentadas y hostiles en ocasiones, lleva al autor a concluir que, más allá de su inquina, los dos están vinculados y comprometidos en la creación de una literatura de la modernidad, concebida para el público y dependiente de él. Eso sí, mientras Lope se muestra complaciente con los gustos de su auditorio, que considera fundamentales, Cervantes los sigue a regañadientes y procura liberarse de remordimientos entregándose a última hora al cultismo literario con el *Persiles*.

En definitiva, estos dos príncipes de las letras protagonizan una controversia entre arte popular y arte minoritario que llega hasta nuestros días. Pedraza considera la polémica gratuita: en su opinión sigue habiendo hoy «un prejuicio poco razonable» que estigmatiza el arte comercial, como si en sus filas no figuraran, entre otros, Shakespeare, Lope, Calderón y —seguramente *malgré lui*— Miguel de Cervantes.

Pese al interés de las observaciones del autor sobre esa disputa entre los dos clásicos, lo más jugoso del volumen está, a nuestro juicio, en su propósito de poner a Cervantes a salvo de los panegiristas que con tanto entusiasmo se emplearon, durante el reciente centenario, en esconder al escritor tras una caterva de elogios indiscriminados. De modo que encontramos en estas páginas algunas afirmaciones obvias pero necesarias para hacer frente a la afi-

ción manifiesta de cierto cervantismo ritual por la hagiografía. Cervantes fue un genio de perfiles irregulares y no toda su obra es un acierto pleno: «No lo concede Dios todo a todos», escribió él mismo, como recuerda Pedraza, aunque algunos de sus devotos no lo tengan en cuenta cuando se aproximan al autor del *Quijote*.

El empeño por situar la creación cervantina a la altura que merece —no siempre la misma— lleva al autor a denunciar, con insistencia tal vez innecesaria, los excesos de algunos exégetas, que en ocasiones figuran citados con sus nombres y apellidos. Una cita extraída del artículo «Cervantes frente al teatro de su tiempo» muestra la claridad, no exenta de ironía, con que Pedraza afea la falta de sentido de la medida que observa en ciertos estudiosos. La pretensión de absolver a Cervantes del delito de complicidad en los juicios sobre «las comedias que ahora se usan» vertidos por el canónigo en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, y que incomodaron grandemente a Lope, lo lleva a escribir esta sentencia tan rotunda como provocadora: «solo un crítico literario puede no percibir y negar lo que ve el más inocente de los lectores: el exceso de luz ciega tanto como la oscuridad».

Sabedor de que nada contra corriente, el profesor Pedraza titula otro de los artículos —como si temiera que algún lector poco avisado se despistara— «El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo». Pero si se sitúa a la contra no es porque sus juicios sobre ese aspecto de la obra cervantina carezcan de ecuanimidad —la virtud de la mesura es una de las que distingue a nuestro crítico—, sino porque no es habitual concluir un análisis de la poética teatral del escritor con la paladina claridad que él lo hace: «El escritor que encuentra el camino para la novela moderna da palos de ciego cuando intenta explorar las sendas del teatro mayor. ¿Qué se le va hacer?». La irónica coda viene a poner de relieve que reconocer la desorientación

de Cervantes ante el teatro —perteneció por edad a una «generación perdida» de la comedia áurea— no resta un ápice a su gloria literaria, conseguida en otros géneros. Y esta verdad tan sencilla se torna casi irreverente, sobre todo porque se dice ante los rescoldos dejados por el fuego del centenario del *Quijote*.

A ese respecto, merece la pena subrayar la sensata llamada de atención que supone el texto titulado «El *Quijote*, el realismo y la realidad». La ironía, que dosifica el autor cuidadosamente a lo largo del libro de modo que no estorbe o reste enteros al rigor y la independencia de sus juicios, se convierte aquí en instrumento crítico: es difícil subrayar ciertas demasías sin dejarse llevar por el sarcasmo, como cuando se refiere al proyecto de un grupo multidisciplinar de investigadores de la Universidad Complutense para fijar, mediante la aplicación nada menos que de la «teoría de sistemas» a una novela plagada de deliciosas imprecisiones, el lugar de la Mancha del que era natural... un ente de ficción. El saludable propósito de introducir un punto de cordura en la loca carrera de pasiones cervantistas que se vivió entre 2004 y 2006, lleva al profesor Pedraza a advertir que una cosa es la realidad y otra distinta el realismo literario. Semejante recordatorio causaría rubor si no resultara imprescindible en estos tiempos, en que demasiadas veces parece que el sentido común se hubiera convertido, en efecto, en el menos común de los sentidos.

Los artículos reunidos en este volumen muestran una lectura de Cervantes autorizada y sensata, clarividente pero lógica, ajustada aunque punzante, fervorosa sobre inteligente. Entre el exceso de luz en que se desenvuelven algunos lectores y la oscuridad en que viven otros, está ese punto iluminado por una luz tamizada y discreta; instalado en él, el autor se enfrenta a los textos cervantinos con la rara virtud de quien, además de saber leer, es capaz de *hacer leer* adecuadamente a los demás. Y

es muy de agradecer que, para ese propósito, emplee una prosa alérgica a enjuagues retóricos y fuegos de artificio eruditos: que *toda afectación es mala*.

JULIÁN MOREIRO
IES Ciudad de los Poetas. Madrid

Zenón Luis-Martínez y Luis Gómez Canseco (eds.), *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento/ Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006, 356 pp.

Las relaciones de intertextualidad que aproximan la obra de Cervantes a la de Shakespeare (o viceversa) constituyen una cuestión pendiente para la literatura comparada. En 1916 James Fitzmaurice-Kelly publicó su trabajo, pionero como escueto, «Cervantes and Shakespeare», aparecido en las *Proceedings of the British Academy*. Tres decenios después, en 1947, Alison Peers comenzaba su artículo «Cervantes in England», publicado en el *Bulletin of Spanish Studies*, apuntando el sobrado atractivo de esta suerte de investigación. Sin embargo, Peers renunció a la empresa y prefirió centrarse en cuestiones traductológicas y de recepción. A partir de los apuntes bosquejados por los padres del hispanismo británico, las investigaciones en torno a Cervantes y Shakespeare se han caracterizado por capitular ante la magnitud de la empresa. Sabemos, a ciencia cierta, que Shakespeare escribió, muy probablemente en coautoría con su amigo Fletcher, la pieza teatral de título *Cardenio*, hoy perdida, de la cual dejaron constancia los registros teatrales. Dada la tremenda popularidad del *Quijote* entre los dramaturgos londinenses en el periodo comprendido de 1607 a 1625, y en especial el uso continuado que Fletcher hizo de fuentes cervantinas, procede establecer

que el *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher estuviese inspirado en la historia de Cardenio en el *Quijote* de 1605. Esta tesis ha hecho correr ríos de tinta. Charles Hamilton, por ejemplo, en su edición de *The Second Maiden's Tragedy* (Lakewood, Glenbridge, 1994), ha mantenido que esta obra es la verdadera *Cardenio*. El tema está cobrando un interés alcista entre la anglística, y cabe augurar que en un futuro no muy lejano contemos con investigaciones más robustas. Aparte de esto, algunos se han embarcado en la formulación de hipótesis acerca de un posible encuentro entre Shakespeare y Cervantes. Estas elucubraciones emanan de los trabajos de Luis Astrana Marín, quien conjeturaba que quizá Shakespeare hubiese formado parte del cortejo de Lord Howard, el cual en 1605 viajó a la corte en Valladolid para asistir al bautizo del príncipe español en representación del rey de Inglaterra. Esta posibilidad la puso en tela de juicio Canavaggio en su *Cervantes* (Madrid, Espasa-Calpe, última edición de 2003); más recientemente, Pedro Duque en *España en Shakespeare* (Deusto, Universidad de Deusto, 1991) ha enfatizado la falta de pruebas que lo constatan. La cuestión ha adquirido categoría de leyenda, hasta el punto de que el famoso escritor británico Anthony Burgess se tomó en 1989 la molestia de publicar un relato corto titulado «A Meeting in Valladolid» en que relataba la supuesta entrevista entre los dos literatos.

Entre Cervantes y Shakespeare no trata la controvertida y laberíntica cuestión de *Cardenio* (aunque sí se refieren a ella algunos capítulos). Lo verdaderamente importante es que la publicación de este volumen constituye un hito para el cervantismo por cuanto, por vez primera, contamos con un estudio de conjunto sobre Shakespeare y Cervantes. El volumen de Luis-Martínez y Gómez Canseco, producto de un simposio celebrado en 2004, se estructura en dos partes: una primera de título «Cruces de caminos/Crossroads» y la se-

gunda «Sendas paralelas/Parallel Paths». La primera, concebida como una índole de aproximación a lo que ha sido la influencia de Cervantes en Inglaterra, ofrece cuatro capítulos. La segunda parte consta de siete capítulos centrados en Shakespeare y Cervantes.

Comienza la primera parte con el capítulo de Richard Wilson titulado «To Great St Jacques Bond: *All's Well that Ends Well* in Shakespeare's Spain», un sugerente ensayo en que se escrutan las menciones a España en la obra de Shakespeare y el conocimiento que en Inglaterra se tenía de España, merced a los católicos ingleses. Aun cuando Wilson advierte de la hipotética adscripción de Shakespeare a círculos proscritos católicos, concluye que la presentación en *Richard II* de John of Gaunt, de su peregrinaje a Santiago, revela el ánimo irónico del dramaturgo inglés. En «The Man who Made *Don Quixote* a Classic», Daniel Eisenberg diserta en torno a la figura de John Bowle, considerado por muchos, a raíz de los trabajos de R. Merritt Cox y de Eisenberg, como el primer cervantista de la historia. Eisenberg expande aquí sus ideas acerca de Bowle y presenta una lista de veintiuna innovaciones críticas hechas por Bowle en su edición del *Quijote*, aparecida en 1781. Eisenberg cierra su estudio con un análisis de la polémica que Bowle sostuvo con Baretti. Para el anecdotario queda el tercer capítulo, de Pedro Javier Pardo García, «La tradición cervantina de la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray». Pardo García se refiere a G[arrido]. Ardila como «García Ardila»; paradójicamente, los editores confunden el nombre de Pardo, quien en el índice aparece como José Javier. Llama asimismo la atención la primera nota a pie de página de este artículo, un amplio comentario sobre algunas publicaciones en torno a la influencia de Cervantes en Inglaterra. En esta glosa ruedan cabezas por doquier, y mientras que algunos trabajos publicados en forma de ar-

tículos quedan condenados por, según el parecer de Pardo, «no realiza[r] ninguna aportación sustancial» (p. 74), otros, en las mismas circunstancias, reciben graciosa exoneración «por razones obvias de espacio» (ibíd.). Cierra esta primera parte José Montero Reguera con «Luis Astrana Marín, traductor de Shakespeare y biógrafo de Cervantes», donde se reclama la obra de Astrana por sus muchas innovaciones en el campo de las críticas cervantina y shakesperiana.

Roland Greene abre la segunda sección del volumen con el capítulo «Shakespeare, Cervantes, and Early Modern Blood», un análisis detallado de la relevancia que a la sangre toca en las respectivas obras del inglés y el español. Reflexiona Greene en torno a los avances científicos respecto de la sangre, debidos en gran parte al español Miguel Servet, y el modo en que se convirtió en un tema literario de interés y excepción. En el caso de Shakespeare, Greene analiza aquel drama donde la sangre mayor significación cobra: *The Merchant of Venice*. Ilustra Shakespeare cómo, según se entendía, la sangre portaba la virtud de dotar a las personas de una mayor o menor calidad humana. Del lado español, Cervantes no escapa a la obsesión de su época por la sangre, pero se distingue de sus contemporáneos en que en sus obras presenta la sangre como una sustancia real en lugar de un concepto metafísico. Las implicaciones de esta teoría, bien argumentada por Greene, no son pocas. «En torno a dos personajes festivos: el shakesperiano Falstaff y el cervantino Sancho Panza» de Agustín Redondo demuestra «La dimensión cómica y las perspectivas abiertas por los textos en que se insertan hermanan [...] a Falstaff y a Sancho» (p. 164). Redondo arguye que ambos personajes provienen de las tradiciones carnavalescas de España e Inglaterra. Este entronque común explica las similitudes entre ambos. Redondo se apresura a clarificar

que nada debe Cervantes a Shakespeare, puesto que las coincidencias que los vinculan responden a coincidencias en las culturas populares. Por ello concluye: «Lo que les hermana es que hunden sus raíces en la misma tradición carnalesca y en las mismas prácticas de la buhonía cortesana» (p. 182). En «Cada loco con su tema: perfiles de la locura en Shakespeare y Cervantes», Valentín Núñez Rivera acomete un análisis de la demencia en las obras de los dos autores, resaltando el valor que a la locura se dio en el Renacimiento por dotar a quienes la sufrían de una perspectiva lúcida de los problemas existenciales y porque, como adujo Castiglione, la locura es inherente al género humano. Este capítulo presenta una completa y actualizada revisión del tema de la locura en la obra de Cervantes antes de analizar la demencia de Hamlet y del rey Lear. «Entre rostros ficticios y textos reales: écfasis y emblema en Cervantes y Shakespeare», de Jorge Casanova, se centra en el soporte emblemático en las obras de estos autores hasta concluir que así la écfasis como el emblema arraigan en ellas por cuanto se trata de dos características fundamentales de la cultura de la época. Elena Domínguez Romero trata en «Montemayor, Shakespeare y Cervantes: Sendas paralelas o caminos de ida y vuelta» el uso de las tradiciones amorosas en España e Inglaterra. Demuestra esta el modo en que Shakespeare subvierte las concepciones filigráficas heredadas de Petrarca. De igual modo, Cervantes, como fue tónica reforzada por la moral católica de la época, trató en *La Galatea* de tomar distancia de la tradición pastoril. Zenón Luis-Martínez acomete en «Preposterous Things shown with Propriety: Cervantes, Shakespeare, and the Arts of Narrative» las características narratológicas comunes a Cervantes y Shakespeare, en la etapa última del dramaturgo, cuando sus obras propenden hacia lo narrativo. En su aportación,

Luis-Martínez se esfuerza por apuntar similitudes entre los estilos de estos dos autores y aboga por soslayar las diferencias que los distancien. «Razones para las sinrazones de Apuleyo: Cervantes y Shakespeare frente al *Asno de oro*» de Luis Gómez Canseco y Cinta Zunino Garrido traza el influjo del *Asno de oro* en las literaturas española e inglesa del Renacimiento. Explican estos críticos el influjo de Apuleyo en el *Quijote*, *El casamiento engañoso*, el *Coloquio de los perros* y el *Persiles*, así como en obras de Shakespeare, tal que *The Merry Wives of Windsor*, todo lo cual constata el común entronque cultural de los dos autores.

No es el objeto de *Entre Cervantes y Shakespeare* probar lo que quizá sea improbable: la influencia de un autor en otro, más allá del cervantino *Cardenio* de Shakespeare, sino situar a ambos literatos en un marco común, que fue la Europa renacentista. En los siglos XVI y XVII, los países europeos compartieron una cultura común, pese a las muchas diferencias que los enfrentaban políticamente. Y así lo demuestran las obras de Shakespeare y Cervantes, en su tratamiento de la sangre, su uso de las tradiciones carnalescas, su respeto a autores clásicos como Apuleyo o su recurrencia y posterior reacción ante la tradición pastoril.

J. A. G. ARDILA
University of Edinburgh

Antonio Rey Hazas y Juan Ramón Muñoz Sánchez (eds.), *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum, 2006, 487 pp.

Los editores de esta antología de textos sobre Cervantes y el *Quijote* en el siglo XVIII comienzan su trabajo confesando el poco entusiasmo que en principio les producía tener que trabajar con materiales

de esa época, debido a los prejuicios que aún existen sobre la literatura del Siglo de la Ilustración. Sin embargo, confiesan que, pronto, ese desánimo se convirtió en «entusiasmo» al conocer la importancia de las aportaciones que aquella centuria hizo al conocimiento de la obra y la vida del mayor escritor español.

Tras los trabajos realizados por pioneros como Cotarelo y Mori y, más cerca en el tiempo, Francisco Aguilar Piñal y otros, este libro es un excelente compendio y estado de la cuestión para comprender las características y derroteros de un estudio que conoció en el Setecientos su despegue. Unas veces entendido como sátira de la literatura caballerescas, otras como instrumento de crítica, y otras como la primera novela moderna, el *Quijote* se convierte en el siglo XVIII, y no solo en España, en uno de los espacios de reflexión sobre los tiempos modernos. Dentro de nuestras fronteras pronto se empiezan a dar los pasos para intentar comprender una obra que, además, en el sentir de muchos, es la expresión de los valores españoles, aunque otros la consideraran una burla de esos valores.

Como se sabe, uno de los momentos más importantes en la historia de la interpretación de la novela lo constituye la biografía de Mayans, publicada en 1737, aunque hubo otras iniciativas institucionales importantes. En todo caso, aunque se dieron actuaciones institucionales previas, la aceptación de la obra como emblema de la cultura española recibe un espaldarazo cuando la Real Academia Española hace la edición de 1780 y asume así al autor y a su obra. En la edición, además de cuidar el texto y limpiarlo de impurezas, sin conseguirlo, y además de incorporarle importantes estudios preliminares, participaron los mejores artistas y grabadores del momento. Puede verse el proceso de elaboración en reciente libro coordinado por Elena de Santiago, *De la palabra a la imagen: el Quijote de la Academia de 1780* (2006).

Se iniciaba la conversión de Cervantes en poeta nacional, como sucedía en los diferentes países europeos con otras figuras que desde entonces se convirtieron en las cumbres de sus respectivos Parnasos. Los estudios sobre Cervantes y sus obras no hicieron más que crecer en el siglo, llegando a ser objeto de pirateo investigador, apropiación indebida y polémica saber quién fue el descubridor de la partida de bautismo del autor alcalaíno, episodio sobre el que se detienen los antólogos, tras las investigaciones de José Luis Pensado y Antonio Mestre. Ese y otros aspectos se estudian en otro libro aparecido en 2006, *El Quijote en el Siglo de las Luces*, trabajo de conjunto dirigido por Enrique Giménez.

El libro de Rey Hazas y Muñoz Sánchez se inicia con un estudio preliminar que da cuenta de la historiografía cervantina en el siglo, deteniéndose en las figuras señeras de Mayans, John Bowle, Vicente de los Ríos, Eximeno y algunos otros. Antonio Eximeno responde al recrudescimiento de la corriente crítica del *Quijote*, que hacía sangre de los errores y despistes cervantinos, algo que se había empezado a destacar, en el siglo, en los tiempos de Montiano y Nasarre, si bien, como se sabe, es cosa antigua. Quizá habría sido interesante, por completar esa línea crítica que en el XIX tuvo su desarrollo, que, en la selección antológica, se hubieran incluido algunas de las páginas que Nicolás Pérez dedicó a este asunto en 1805, en su libro *El Anti-Quijote, obra crítica contra la excelente novela de Don Quijote de la Mancha*, de la que solo apareció un tomo, a pesar de los seis que anunciaba su autor.

La selección antológica se divide en dos partes: una, de «textos completos»; otra, de «textos breves o fragmentarios». En el primer grupo se presentan la biografía de Mayans, el prólogo de Nasarre a las comedias de Cervantes, la carta de John Bowle, el juicio crítico de Vicente

de los Ríos, el discurso número sesenta y ocho de la revista *El censor* y la apología de Eximeno. En el segundo figuran obras o fragmentos de Addison, Montiano y Luyando, doctor Johnson, Martín Sarmiento, Tomás de Iriarte, Cadalso, Juan Antonio Pellicer, Juan Andrés, Juan Pablo Forner, Masson de Morvilliers, Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Schiller, Friedrich Schlegel y Schelling.

Ya se sabe que toda selección implica dejar fuera unos textos y elegir otros, y que todo depende de quién la haga y de los criterios de que se sirva. Pero creo que los que recoge este libro permiten al lector tener una recopilación útil, que da una buena panorámica de las líneas de investigación y de los intereses de los autores del siglo XVIII, puesto que, además, como se ha visto, los antólogos no se reducen al territorio ni a la lengua española, y ofrecen aportaciones de ingleses y alemanes, que fueron quienes mejor entendieron la novela, ya que los franceses, en su mayoría, pensaban que el *Quijote* de Avellaneda era superior al de Cervantes. (Sobre el mundo inglés, puede verse el trabajo de Diego Martínez Torrón y Bern Dietz [eds.], aparecido en 2005, *Cervantes y el ámbito anglosajón*). El nacimiento del cervantismo permite profundizar en los diferentes aspectos que se trataron en la época, en muchas ocasiones por primera vez, al tiempo que sirve para darnos cuenta de que no todo comienza en el siglo XIX, con el Romanticismo o el Realismo; que sin los hombres que trabajaron en la centuria anterior no se podría haber avanzado como se hizo. El prejuicio y el estigma, al que se referían Rey Hazas y Muñoz Sánchez, deberían desaparecer y trabajos como este suyo contribuyen a ello.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
*Consejo Superior de Investigaciones
 Científicas*

Scott Paul Gordon, *The Practice of Quixotism. Postmodern Theory and Eighteenth-Century Women's Writing*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, 240 pp.

Scott Gordon ofrece en *The Practice of Quixotism* el primer estudio monográfico en torno a novelas *quijotescas* de autoría femenina publicadas en el siglo XVIII. El objeto de este libro no es tanto informar sobre la nómina de novelas quijotescas en lengua inglesa, como diseccionar ciertas obras cuyo quijotismo aún no se había escrutado. La práctica del quijotismo por parte de las autoras de finales del Dieciocho no se limitó a las novelas que hasta la fecha hemos reconocido como tales, sino que también emplearon la fórmula quijotesca, si bien de modo alternativo, Sarah Fielding en *David Simple*, Mary Wortley Montagu en *Reasons that Induced Dr S[wift] to Write a Poem call'd «The Lady's Dressing Room»*, Sophia Lee en *The Recess* y Anne Radcliffe en *The Mysteries of Udolpho*. El libro se compone de una introducción, dos capítulos en torno al contexto literario de la época, otros cuatro capítulos dedicados respectivamente a las antedichas obras, además de un epílogo.

Titula Gordon su introducción «The Quixote Trope» [el tropo del quijote], que define como la ridiculización de una postura (veteada de quijotismo) a fin de demostrar la corrección de otra contraria. Como se indica en el capítulo 1, *Quixote* es una etiqueta que un grupo social asigna a otro grupo que le es antagónico. Por ejemplo, en la Inglaterra de finales del siglo XVIII se concibieron quijotes que exaltaban los ideales de la Revolución Francesa con el fin de menoscabarlos y subrayar la superioridad moral y social de los principios liberales ingleses. En esto consistió fundamentalmente el quijotismo en el siglo XVIII y principios del XIX, y a las obras que lo reflejan denomina Gordon

«orthodox tales» (p. 5) o narraciones (quijotescas) ortodoxas. Por otro lado señala Gordon la existencia en ese mismo periodo de narraciones quijotescas que trascienden la norma ortodoxa. En estas novelas se difumina la línea divisoria que separa lo real de lo imaginario, produciéndose así una literatura epistemológicamente radical, que pone en tela de juicio los presupuestos según los cuales la sociedad y la moral entienden que algo es realidad en lugar de fantasía. El primer capítulo reseña las principales narraciones que se adecuan al tropo del quijotismo. Señala el autor acertadamente que la imitación del *Quijote* en las letras inglesas se remonta al menos a 1640, pero que adquirió una robustecida actualidad en el Setecientos. A fin de mostrar qué obras se atienen al quijotismo más convencional, Gordon alude a las narraciones donde la distinción entre lo real y lo imaginario se expresa mediante un personaje de psicología quijotesca: *Angelina; or, L'Amie Inconnue* de Maria Edgeworth y *Memoirs of Modern Philosophers* de Elizabeth Hamilton. Análisis más detenido se dedica a las interesantes coincidencias entre el pensamiento de Francis Bacon y el calado filosófico del *Quijote*, cuestión merecedora de una monografía. El segundo capítulo ofrece un estudio de *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, la imitación quijotesca por excelencia. Comienza Gordon recordando al lector la apropiada inclusión en la categoría quijotesca de *Female Quixotism* de Tabitha Tenney, *The Heroine* de Eaton Barrett, además de las antedichas novelas de Edgeworth y Hamilton. Mediante un análisis de estas obras, Gordon determina las características principales de las novelas quijotescas de autoría femenina que él califica de ortodoxas: 1) ausencia de la madre, 2) lectura de libros perniciosos que propician una percepción errónea de la realidad, 3) presencia del padre, que concierne un matrimonio para la protagonista, 4) identificación de lo real por parte del

narrador, lo que propicia que el lector implícito no se identifique con la protagonista y 5) cura de la protagonista en el desenlace. Dedicó Gordon un amplio apartado de este capítulo a contrariar a quienes han presentado las novelas quijotescas del periodo como literatura feminista. La postura de Gordon es clara: constituye una incongruencia leer feminismo en estas obras cuando por medio del personaje quijotesco se está menoscabando precisamente la literatura y, por añadidura, los principios feministas: Arabella, protagonista de *The Female Quixote*, pierde la razón al saturarse el intelecto de novelas (sentimentales) de corte feminista, que parodia precisamente al comportarse según los parámetros de esa tradición literaria; al recobrar la razón, Arabella se inserta en el orden social que las feministas reprobaban. Se cumple así, en los términos de Gordon, el tropo del quijote: un grupo se vale de un personaje quijotesco para ridiculizar a otro grupo.

El resto de los capítulos de *The Practice of Quixotism* se centra en el conjunto de obras que, aun cuando recurren al personaje quijotesco, revierten el tropo. El capítulo 3 analiza *The Adventures of David Simple* y su continuación *The Adventures of David Simple: Volume the Last*, de Sarah Fielding, hermana de Henry Fielding y predilecta de la crítica feminista. En ambas novelas acomete Sarah Fielding un tratamiento del orden social establecido y presenta el cuestionamiento del mismo como una suerte de quijotismo. Ambas obras merecen la categoría de novelas de tesis, consistiendo la tesis en la importancia de adoptar la duda metódica como procedimiento cognoscitivo. En los textos de Fielding, los personajes quijotescos asumen la maldad de otros personajes, cuando en realidad (los quijotes) desconocen su propia naturaleza, que procuran imponer a los demás. Arguye Gordon que el propósito de Fielding consiste en proclamar la imposibilidad de entender lo real

como real. El capítulo 4 escruta *Reasons that Induced Dr S[swift] to Write a Poem call'd the «Lady's Dressing Room»* de Mary Wortley Montagu, otra autora obligada en toda nómina del feminismo. Esta obra relata la visita de un «dean» a una prostituta y adopta el punto de vista de la meretriz. Montagu pretendió, como el título de su escrito refleja, glosar cierto poema misógino del conservador Swift. El mérito de esta escritora reside en demostrar que un mismo motivo puede adquirir significados dispares en textos de diferente intención social. La sátira dista mucho de la objetividad que sacralizaban las obras quijotescas de corte ortodoxo. En este sentido, Gordon quizá hubiese robustecido sus argumentos mediante el cotejo con la hondura satírica del *Quijote* (analizada por James Parr). El capítulo 5 se encarga de analizar *The Recess, or a Tale of Other Times*, de Sophia Lee, texto que en apariencia podría adscribirse al grupo de narraciones quijotescas convencionales, en que las dos protagonistas, Matilda y Ellinor, se comportan como quijotes hasta que se curan de su monomanía llegado el desenlace. Sin embargo, Lee logró valerse en *The Recess* del quijotismo para construir una narración de propósito considerablemente más complejo que el resto de sus contemporáneas. Lee presenta el quijotismo de tal suerte que el lector lo identifica con lo real. En el capítulo 6 se analiza *The Mysteries of Udolpho*, una de las obras mejor conocidas del género gótico, cuya autora, Ann Radcliffe, ha pasado a la historia de la literatura como el principal autor de novela gótica. Gordon demuestra muy acertadamente que bajo la obvia trama de quijotismo ortodoxo —puesto que la protagonista se cura de su monomanía fantasiosa— se oculta otra muy distinta —el rechazo de un quijotismo y la imposición de otro—. En el epílogo conviene Gordon que todos somos, en mayor o me-

nor medida, quijotes que percibimos el mundo a través de un prisma cultural del cual no tenemos constancia. A esto denomina «Universal Quixotism» (p. 172) o quijotismo universal. Gordon se apoya en las investigaciones de Barthes en torno a la mitología y de otros como Gadamer y Habermas que sugieren eso mismo.

Merced a *The Practice of Quixotism* conocemos mucho mejor la medida en que la lectura del *Quijote* supeditó la literatura inglesa. Se muestra aquí a los lectores que las prolongaciones del influjo cervantino en las letras europeas se expanden hasta extremos hasta hace muy poco tan ignotos como insospechados. Antes bien, el valor intrínseco al trabajo de Gordon reside en dos aportaciones de capital importancia. Primero, Gordon nos recuerda que existió un nutrido grupo de autoras que, en lengua inglesa y durante el siglo XVIII (y también en los primeros años del XIX), supeditaron su creación al modelo temático del *Quijote*, y demuestra que —y en esto reside su aportación— algunas subvirtieron el tropo del quijote distinguiendo de este modo sus obras de las narraciones ortodoxas. Segundo, que las novelas de quijotismo ortodoxo no pretendían en modo alguno respaldar la corriente literaria feminista. Tiene importancia que Gordon deje esto sentado, porque el supuesto quijotismo feminista es un sinsentido fraguado en los años setenta al que se han sumado varios críticos en fechas recientes. Y, lo que quizá entrañe mayor trascendencia, que precisamente esas narraciones quijotescas de Sarah Fielding, Mary Wortley Montagu, Sophia Lees y Anne Radcliffe, difieren del quijotismo más conocido (i.e. *The Female Quixote* de Lennox y *Northanger Abbey* de Austen) en que, en lugar de someterse a las convenciones sociales, reflejan las respectivas ideologías de sus autoras.

J. A. G. ARDILA

Lecturas cervantinas, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2005, 224 pp. (Serie Estudios Académicos, 43).

El escritor Rodolfo Modern, en uno de los artículos contenidos en *Lecturas cervantinas*, traduce fragmentos de un ensayo de Thomas Mann titulado *Meerfahrt mit don Quijote* (*Viaje por mar con don Quijote*). En uno de ellos habla de la «aventura receptiva» que implica la lectura de la obra maestra de Cervantes: esta es una expresión acertada para definir el conjunto de trabajos que componen la obra que reseñamos, por cuanto nos presentan el testimonio de la frecuentación de la gran obra, tanto por parte de los académicos autores de los trabajos, como de otros lectores privilegiados. La fecha de publicación de esta obra es muy importante: el año 2005, fecha del cuarto centenario del clásico.

Lecturas cervantinas consta de una «Introducción» a cargo de la estudiosa mendocina Emilia Zuleta; la investigadora cierra las palabras iniciales señalando: «En un año de tantos acosos científicos y bibliográficos, quizás estas *Lecturas* de un grupo de académicos argentinos aporten sugerencias renovadas desde nuestro lejano Sur». Entre los autores de los artículos, además de Zuleta, se hallan Alicia Jurado, Horacio Castillo, Rodolfo Modern, Oscar Caeiro, Federico Peltzer, Pedro Barcia, entre otros.

Los ensayos abarcan experiencias de lectura del *Quijote* desde la niñez, como en el artículo «El *Quijote* y yo», de Alicia Jurado; la frecuentación por los sitios que recorrió el personaje, en «Por la ruta de don Quijote», de Horacio Castillo; el homenaje a don Quijote a través de un poema, la «Epístola a don Alonso Quijano el Bueno», de Adolfo Pérez Zelaschi o la reminiscencia de lecturas de la obra de autores tan consagrados como Thomas Mann, Miguel de Unamuno o Arturo Marasso. Dos artículos exploran el humor en el *Quijote*: «El humor en la narrativa de Cervan-

tes», de José Edmundo Clemente, y «El *Quijote* o la clave del humor moderno», de Oscar Caeiro.

Federico Peltzer analiza la figura de Sansón Carrasco, personaje cuya importancia ha sido desestimada por la crítica, en el artículo «Un opositor ambiguo: Sansón Carrasco», cuya función consideramos importantísima en la obra, pues es el verdadero opositor de los designios del héroe.

El tema de la intertextualidad aparece una y otra vez en las conferencias, no obstante, se le dedican dos artículos: «El río dilatado», de Teresa Girbal, y «Ficciones cervantinas contrafácticas», de Pedro Luis Barcia. En el primero, se rastrean las fuentes de Cervantes en una obra que, en palabras de Américo Castro, puede definirse como un «taller de intertextualidad». En el segundo, la perspectiva es la contraria, puesto que Barcia explora las ficciones surgidas a partir de la obra maestra, por lo que va del hipotexto a los hipertextos. Las ficciones contrafácticas no son solamente «lecturas anticanónicas o revulsivas», sino «*rifaturas* o *rifacimento*, como dicen los italianos, que modifican el curso de los acontecimientos del relato, la índole de los personajes, la dirección de la acción, los finales, etc., imaginando otras salidas y soluciones posibles». Barcia da como equivalente a esta manera de ficcionalizar la acepción de lo «conjetural». El *Quijote* de Avellaneda sería la primera obra contrafáctica, a la que seguirán otras de autores españoles y latinoamericanos, que el académico reseña.

Finalmente, nos referiremos a «Cervantes entre moros y cautivos», de Jorge Cruz, trabajo que analiza el impacto del mundo musulmán en Cervantes y su obra. Ensalza, además, el espíritu democrático de Cervantes, quien a pesar de haber sufrido el cautiverio, pinta positivamente el mundo de sus captores.

Lecturas cervantinas ofrece multiplicidad de perspectivas de abordaje del texto

cervantino, con mayor o menor novedad, «expresiones del placer de la lectura en un momento dado», como sostiene la autora de la «Introducción».

M.^a LORENA GAUNA

Enrique Jiménez (ed.), *El «Quijote» en el Siglo de las Luces*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, 246 pp.

La Universidad de Alicante se sumó a las conmemoraciones cervantinas de 2005 con varios ciclos de conferencias que han dado lugar a diversas publicaciones; entre ellas este *El «Quijote» en el Siglo de las Luces* editado por Enrique Jiménez que ha de sumarse a la ya no escasa bibliografía sobre el cervantismo en el siglo XVIII, de tan singular importancia como se ha venido resaltando desde hace tiempo. En ese mismo año Antonio Rey Hazas y Juan Ramón Muñoz Sánchez publicaron el libro *El nacimiento del cervantismo (Cervantes y el «Quijote» en el siglo XVIII)* (Madrid: Verbum, 2006); la Universidad de Córdoba publicó el volumen *El Quijote (1605-2005)*, con un capítulo dedicado íntegramente a la cuestión, y el más reciente número doble de *Ínsula* (727-728, julio-agosto de 2007) sobre *Raros, locos, visionarios y embusteros: el cervantismo*, incorpora trabajos de Jesús Cañas Murillo, Concha Herrero Carretero y Joaquín Álvarez Barrientos sobre diversos temas dieciochescos.

El volumen que ahora comento, bellamente editado, viene precedido de una introducción a cargo del editor en la que se indica que el libro es consecuencia de las conferencias impartidas en la Facultad de Filosofía y Letras entre el 16 y el 21 noviembre de 2006 sobre el tema general que sirve de título.

En un riguroso orden alfabético se publican los trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos («El *Quijote* de Avellaneda en el

siglo XVIII», pp. 13-41); Pedro Álvarez de Miranda («La estela lingüística del *Quijote*», pp. 43-77), Françoise Étienvre («Lecturas postmayansianas del *Quijote*», pp. 79-107); Antonio García Berrio («Nueva estética de la novela moderna: el comentario de Vicente de los Ríos sobre la poética del *Quijote*», pp. 109-180), Darío Manfredi («Un ensayo cervantino de Alejandro Malaspina: *La Carta crítica sobre el Quijote* y el *Análisis* de Vicente de los Ríos», pp. 181-220); y Antonio Mestre Sanchís, «Valores literarios y política en la *Vida de Cervantes* de Gregorio Mayans», pp. 221-244).

Sus autores, reconocidos especialistas en la materia, vuelven sobre trabajos previos que ahora complementan: Mestre Sanchís, a quien se debe la primera edición moderna y anotada de la biografía de Mayans; Étienvre, autora de un interesante trabajo poco difundido («De Mayans a Capmany: lecturas españolas del *Quijote* en el siglo XVIII», VV. AA., *Actas del coloquio cervantino* [Würzburg, 1983], Theodor Berchem y Hugo Laitenberger [eds.], Münster, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1987, pp. 27-47); Álvarez de Miranda («Una palabra fantasma del *Quijote*: el artículo “amarrazón” en el Diccionario Histórico», BRAE, 71, 253, 1991, pp. 221-244); etc.

Álvarez Barrientos abre el volumen con una interesante aportación en la que estudia cómo Avellaneda, «a su pesar» (p. 35), colaboró de manera efectiva en el proceso para convertir a Cervantes en un «escritor nacional»: «Imitadores y continuadores, utilizando la obra de Cervantes en su propio beneficio, conseguían un efecto secundario de magnitud notable, pues hacían de Cervantes un héroe de las letras y de la vida, y de su obra un referente ineludible y mundial» (p. 35).

La huella lingüística que el *Quijote* ha dejado en el acervo idiomático español es objeto de cuidado análisis por Pedro Álvarez de Miranda, de acuerdo con un esque-

ma bien organizado: 1) palabras resultantes de la conversión en nombres comunes de los nombres protagonistas de la novela; 2) voces derivadas de esos mismo nombres propios; 3) creaciones léxicas («voquible», «baciuelmo»); 4) su incorporación como autoridad en el primer diccionario académico; 5) frases de la novela y muletillas que «han devenido proverbiales», e incluso, alguna frase apócrifa (pp. 54-55). También se acerca a otras lenguas (francés, inglés, alemán, italiano), para mostrar que «la huella del *Quijote* en nuestro patrimonio lingüístico ha sido y sigue siendo ancha y profunda, y en particular que el siglo XVIII contribuyó no poco a que lo fuera» (p. 69).

La contribución de F. Étienvre examina la huella de la biografía cervantina de Mayans, que constituye «el primer hito de un proceso de consagración y de recuperación del *Quijote* por los literatos españoles» desarrollado a lo largo del siglo XVIII. En ese camino, la centuria dieciochesca profundizará en la biografía del escritor, pero mostrará también la necesidad de privilegiar el texto sobre el conocimiento de aquel, y, consecuentemente, su anotación. Todo ello en un contexto histórico-cultural, Francia al fondo, que consiguió que el *Quijote* se granjeara el aprecio «de la mayoría de los literatos españoles que transformaron una novela, leída por el vulgo, en obra clásica, asumiendo —con notables excepciones— su carácter de símbolo nacional» (p. 103).

Antonio García Berrio y Darío Manfredi se centran en el comentario de Vicente de los Ríos, fundamentado en la rígida preceptiva neoclásica. Manfredi ofrece un análisis sobre una curiosidad bibliográfica, la *Carta crítica sobre el Quijote* que el marino italiano Alejandro Malaspina escribió durante su prisión en La Coruña en 1795 y que constituye un detenido estudio del *Análisis* de Vicente de los Ríos, en el que se extiende también García Berrio.

Antonio Mestre Sanchís, en fin, ofrece un trabajo minucioso documental y erudito que sigue el camino de sus numerosos estudios sobre Mayans, ahora para constatar no solo el éxito de la *Vida* de aquel, sino para mostrar también cómo en su pensamiento estuvo siempre y se mantuvo hasta el final de sus días la idea de continuarla, para lo que reunió varios centenares de notas y apuntes que hoy conserva la biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo el título de *Apuntamientos para añadir en sus lugares respectivos a la Vida de Cervantes*.

El lector hallará en este volumen una importante variedad de temas y materiales, análisis certeros y documentación precisa que ayudan a comprender el valor que nuestra centuria dieciochesca tuvo para el reconocimiento de la obra cervantina.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad de Vigo

J. A. G. Ardila, *Cervantes en Inglaterra. El Quijote en los albores de la novela británica*, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue, vol. 83, number 5, 2006.

Es siempre una alegría comentar y dar a conocer una obra de la calidad y de la ambición como la que el profesor Ardila ha escrito alrededor de un tema del que es uno de los especialistas más reconocidos: *Cervantes en Inglaterra*. Una obra que es más que la recopilación de artículos publicados entre 1998 y 2005 sobre el tema, ya que ofrece un ensayo estructurado y homogéneo sobre un tema fascinante y fundamental no solo para entender la recepción del *Quijote* y de la forma de novelar de Cervantes en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, sino también porque será en este momento cuando se pongan las bases de la novela moderna británica, de la concepción actual que tenemos del género li-

terario más popular y prestigioso en nuestra sociedad.

Antes de continuar, me gustaría rescatar las primeras líneas de las conclusiones del ensayo del profesor Ardila: «En ningún otro país ha ejercido el *Quijote* mayor influencia que en Gran Bretaña. Este influjo tuvo notable efecto en el idioma, el pensamiento, la politología y, naturalmente, la literatura. Pecará de impreciso quien restrinja o encumbre el influjo cervantino al siglo XVIII, porque la obra de Cervantes se canonizó también en otras muchas épocas, v.g. a principios del Seiscientos, en el Romanticismo e incluso en el siglo XXI por Julian Braston. [...] En esa centuria [el siglo XVIII], cuando la novela moderna aún no había cuajado en lengua inglesa, quienes en Gran Bretaña aspiraban a moldear el género novelístico tomaron unánimemente el *Quijote* como modelo a seguir y emular» (p. 156). En estas frases, que parecen sacadas de cualquier manual de recepción de la obra cervantina, y que después de leer el libro de Ardila se presentan como verdades irrefutables, escriban, a mi modo de ver, los dos gigantes críticos a los que ha tenido que enfrentarse nuestro autor con la armas de la filología, del estudio sin prejuicios y el conocimiento de la obra cervantina: por un lado, el gigante desaforado de la enorme cantidad de obras, de influencias —de muy diversa naturaleza— que el *Quijote* ha dejado en la literatura inglesa; y por otro lado, y lo que me parece aún más encomiable, la dificultad de atacar al gigante de la anglística, que ha tendido a buscar en los propios textos ingleses los cimientos sobre los que levantar el impresionante edificio de la novela moderna inglesa del siglo XIX. El tema no es novedoso (tan solo hace falta recordar las referencias bibliográficas de la primera página de la Introducción, o las decenas de páginas de la bibliografía final), pero sí que lo es la nueva mirada que se ofrece sobre el mismo, realizada por un especialista en los dos campos, que no su-

pedita uno a otro: la literatura inglesa y la obra cervantina. Uno de los aciertos del libro es el no haberse dejado llevar por la fuerza del péndulo a la hora de encontrar influencias quijotescas y cervantinas en casi todas las páginas de la literatura mundial, tendencia también de algunos cervantistas que entienden la obra del alcaíno como una isla en medio de un océano de incomprensión y de salvajismo. *Cervantes en Inglaterra* de John Ardila es un estudio medurado, preciso, concienzudo, inteligente y bien trabado y escrito que permite rastrear —con datos y no con impresiones subjetivas— la influencia tanto del personaje don Quijote como de la forma de novelar de Cervantes en algunas de las obras más representativas —y menos estudiadas— de autores de la talla de Fielding, Tobias Smollet, Charlotte Lennox o Jane Austen, algunos de ellos reivindicados en los últimos años como los grandes novelistas que fueron en su tiempo. Las reglas del juego se ofrecen claras desde un principio, desde las primeras líneas de la Introducción, en que se plantea la finalidad del estudio: «Aún así, la originalidad de este trabajo no reside en la elección de tierra, época y género, que ya fueron objeto de un libro y de no pocos artículos. Luego de explicar la percepción que de la narrativa áurea se tuvo en la Gran Bretaña del Setecientos, este libro aspira a revelar y cifrar la naturaleza cervantina de la novela británica más importante de ese siglo y de las dos mejores obras de uno de los principales novelistas de esa centuria, además de restituir otras dos novelas a la alcurnia hispánica que les había negado la crítica feminista. Toda vez que el cervantismo de *Joseph Andrews* de Fielding y *Tristram Shandy* de Sterne ha sido estudiado suficientemente en un sinnúmero de estudios, me centraré en *Tom Jones*, de Henry Fielding, *Humphry Clinker* y *Roderick Random* de Tobias Smollett, así como *The Female Quixote* de Charlotte Lennox y *Northanger Abbey* de Jane Austen, no-

velas cuya inclusión en la tradición cervantina no ha sido argumentada con la contundencia precisa. Presento este volumen, pues, como *Cervantes en Inglaterra*, con el propósito de insuflarle nueva significación, ya que el influjo de Cervantes se percibe especialmente en los autores cuyas obras examino» (pp. 1-2 de la Introducción). Se puede decir más alto, pero no más claro. Veamos ahora algunos de los hallazgos, herramientas, precisiones terminológicas y conclusiones que hacen de esta obra un ensayo esencial para todo aquel que quiera acercarse al tema, y que remueve, como un terremoto, las bases metodológicas y críticas de la anglística sobre el asunto.

A la hora de establecer las relaciones y el influjo de la obra cervantina y del *Quijote* en concreto en la novela británica, los especialistas han utilizado diferentes etiquetas, no siempre usadas con la misma intención: *Cervantic fiction*, *Quixote fiction*, *Cervantean model*, *Quixotic characters*, *Quixote madness* o *Cervantean narrative*... Siete serán los aspectos temáticos y estilísticos del *Quijote* que más han llamado la atención a los novelistas británicos, como especifica Ardila en la p. 27 de su estudio:

1. el empleo de un protagonista quijotesco, i. e. un *excentric good-doer* que sufre una demencia similar e inspirada en la de don Quijote;
2. la imitación de personajes, fundamentalmente don Quijote y Sancho;
3. ciertos pasajes;
4. su comicidad;
5. su carácter paródico (y satírico);
6. su estructura narratológica (i. e. urdimbre diegética y metafictional);
7. su hibridismo genérico, que le confiere calidad de contragénero.

Partiendo de esta amalgama crítica, que en ocasiones complica las posibilidades de encontrar relaciones entre la obra cer-

vantina y las novelas británicas de la época —ya que se limita los retos quijotescos a unos rasgos muy pobres y concretos—, Ardila defiende una nueva terminología que a lo largo de las páginas del libro dará cuenta de su utilidad, ya que limita las posibles influencias —en una curiosa red de posibilidades— de don Quijote y Sancho a tan solo dos posibilidades: por un lado, la *Quixotic fiction* en la que se agrupan «las narraciones que presentan a un quijote (v.g. *The Political Quixote* y *The Spiritual Quixote*)». Y este «quijote» no lo hemos de entender como un simple loco, sino algo más: «[un] personaje incapaz de distinguir la ficción de la realidad y que parodia los romances involuntariamente cuando se esfuerza en vivir la realidad de acuerdo con normas de conducta poéticas. Al basar su comportamiento en los modelos extraídos de la ficción literaria, el quijote compone versos, imita el lenguaje de los romances, asigna a los demás personajes identidades ficticias típicas de esta tradición literaria y, por supuesto, actúa de acuerdo a los cánones de conducta que rigen el código de honor caballeresco» (p. 27). Dentro de este grupo, se engloban diferentes obras, muchas de ellas de escaso valor literario, pero que gozarán de un enorme éxito, mostrando, una vez más, el triunfo de la propuesta narrativa de Cervantes a la hora de crear un determinado modelo de personaje.

Por su parte, la *Cervantean fiction* «aglutina los textos partícipes de los rasgos formales que hacen del *Quijote* una novela (en lugar de un romance); i.e. su carácter paródico (v.g. *Joseph Andrews*, *The Female Quixote* y *Northanger Abbey*), su trazado narratológico (v.g. *Tom Jones* y *Roderick Random*) y su hibridismo genérico (v.g. *Humphry Clinker* y *Roderick Random*)» (p. 28). Será precisamente este influjo el que menos ha sido valorado por la anglística que, antes de mirar a la obra cervantina, ha intentado encontrar en las propias obras inglesas del si-

glo XVII y principios del XVIII las bases teóricas y prácticas para descubrir los nuevos caminos que andará en los siguientes años la novela británica. Y seguramente es así por el error de la anglística, criticado al final del capítulo primero del estudio («Recepción de la narrativa áurea en la Gran Bretaña Setecentina»), que entiende el *Quijote* como una *picaresque fiction*.

El segundo capítulo del estudio («Traducción y recepción del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII», pp. 32-48), estará dedicado a una pregunta esencial: ¿qué *Quijote* leyeron los novelistas, los propios lectores de las continuaciones e imitaciones en inglés? A la búsqueda de respuestas convincentes John Ardila ha dedicado algunos estudios de gran calado en los últimos años, cuyos argumentos y conclusiones se recogen en estas páginas, y el más importante —por la estrecha relación que se establece con la composición de nuevas obras en inglés— habla de las tres fases de la recepción del *Quijote* en Inglaterra, a partir del análisis de sus traducciones y de los paratextos que incluyen: «No obstante las críticas de Fielding y lo que a algunos críticos recientes se les antoje suponer, lo cierto es que, al contrario que las imitaciones quijotescas, la fama y la admiración que el *Quijote* despertó en Gran Bretaña perduraron consistentemente durante tres siglos, a lo largo de los cuales su lectura se adecuó al horizonte de expectativas y reflejó siempre las inquietudes de cada una de las tendencias literarias vigentes: en el siglo XVII se consideró un libro de caballerías; en la primera mitad del XVIII, una parodia de los libros de caballerías; en la segunda mitad del siglo XVIII y por los románticos del XIX, una ejemplar exaltación de los valores caballerescos» (p. 32).

Sobre estas bases teóricas y terminológicas, que hablan de un doble influjo de la obra cervantina en Gran Bretaña (la del personaje y la de una nueva forma de entender la novela), de ahí que este se pueda concretar en dos términos (*Quixotic fic-*

tion y *Cervantean fiction*), Ardila dedica los siguientes capítulos de su libro al análisis de obras concretas, verdaderas obras maestras de la literatura británica, para así situarlas, de una vez por todas, en la órbita de influjo de Cervantes y de cómo fue leído y comprendido el *Quijote* en los primeros siglos de su recepción. El capítulo tercero estará dedicado a la obra de Henry Fielding, *Tom Jones*, de 1749 («La horma narratológica: *Tom Jones* de Henry Fielding», pp. 49-79), en la que, frente a lo que sucedía con su repetida *Joseph Andrews*, que lleva por subtítulo «Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of *Don Quixote*», parece que se aleja de los principios narrativos del autor complutense, para abrazar los postulados de la regularidad épica de Le Bossu, cuyas reglas de 1685 fueron traducidas y publicadas en inglés en 1719, como en título de *Teatrise on the Epic Poem*. Y así lo habían visto hasta ahora algunos investigadores, que además se habían basado en las críticas vertidas por Fielding para calificar la estructura del *Quijote* de «inconsistente e imperfecta». Nada más lejos de la realidad, como ya pusiera en claro Alexander Parker en un artículo de 1956, cuyas tesis ahora se recogen, en que se marcan claramente las diferencias estructurales de la obra de Fielding y de las de tantos autores castellanos del XVI y XVII: «Evidentemente, los objetivos de los novelistas españoles del Siglo de Oro no eran los mismos que los de Fielding: mientras que el inglés aspiraba a naturalizar la regularidad épica en la prosa inglesa, el autor del *Lazarillo*, Alemán y Cervantes, principalmente, trataron de crear una estructura trabada merced a la evolución psicológica de los protagonistas» (p. 53).

El cuarto capítulo («La novelización del romance: *Humphry Clinker* de Tobias Smollett», pp. 80-101) está dedicado al estudio de la que se considera la mejor de las novelas de Smollett —traductor del *Quijote*—, publicada en 1771. Y su promeno-

rizado análisis le permitirá al profesor Ardila adentrarse en una de las características de la novela cervantina: su capacidad de asimilar todos los géneros anteriores, de darle nueva forma y naturaleza en la estructura ahora diseñada; y de este modo, ver cómo los episodios intercalados —como así sucede con la obra de Smollett— tiene una función narratológica de unidad narrativa, en una visión bien opuesta a la que han defendido eruditos cervantistas, dando carta de verdad a las críticas vertidas al *Quijote* en los primeros capítulos de la segunda parte.

El quinto capítulo, sin duda, es uno de los más interesantes y logrados del libro («La parodia de géneros: *The Female Quixote* de Charlotte Lennox y *Northanger Abbey* de Jane Austen», pp. 102-132). En este caso, el estudio narratológico debe compartir protagonismo con el deseo de demostrar lo erróneo de dos posturas críticas: por un lado, el hecho de intentar encontrar en la propia tradición inglesa las fuentes de las grandes obras de la novelística del siglo XIX, con lo que se había establecido un vínculo directo de la obra de Austen y la exitosa novela de Lennox; y por otro, la crítica feminista que las ha tomado para su corpus, alejándolas de su primera finalidad, que no es otra que la de la parodia de dos variedades de romances, el sentimental y el gótico, respectivamente. De este modo, en sus páginas se irá analizando el carácter quijotesco en la configuración del personaje de Arabella, la «Female Quixote», así como el «sanchopancismo» de Lucy, la criada de Arabella. Así, la obra de Lennox gana en detalles y en influencias quijotescas, más allá de las procedentes del título y de algunos detalles inconexos aducidos por la crítica anterior.

Y por último, el profesor Ardila dedica el capítulo sexto a una de las obras de Smollett menos analizadas desde la perspectiva del influjo cervantino, y que para él, como indica en el título, uno de sus re-

presentantes más emblemáticos: «Un ejemplo señero de la *Cervantean fiction*: *Roderick Random* de Tobias Smollett» (pp. 133-155). Se cierra de este modo el círculo crítico, ya que en la reivindicación de la *Cervantean fiction*, antes que en incidir en la anécdota de la *Quixotic fiction*, creo que estriba uno de los grandes e importantes aportes de este libro. En poner los puntos sobre las íes de la enorme influencia que sobre la evolución de la novela tuvo el ejemplo de Cervantes, más allá del éxito de su personaje, convertido ya en mito en aquel momento. Frente al ejemplo de la picaresca —que se ha sublimado por parte de la anglicista, llegando incluso a considerar el *Quijote* uno de sus exponentes—, el edificio teórico y práctico de Cervantes se alza ahora con toda su rotundidad y su grandeza, como así lo expresa el profesor Ardila al final de este capítulo: «En definitiva, las características cervantinas que pueden hallarse en *Roderick Random* demuestran que, si bien Smollett se fijó en la tradición picaresca, *Gil Blas* no satisfizo sus perspectivas al procurar un modelo de novela, ya que Lesage “prevents that generous indignation which ought to animate the reader, against the sordid and vicious disposition of the world”. En el *Quijote* halló, empero, la novela que trascendió definitivamente el romance —además de un compendio de los más egregios valores humanos así como un satírico y cómico reproche a la humanidad que se deja regir por la máxima hobbesiana *homo homini lupus*» (p. 154).

Y la *Cervantean fiction* es aquella que conseguirá pasar de una concepción medieval de la novela a una más moderna, lo que en el libro se expresa con dos términos: el *romance* y la *novela*, que quizás habría que replantearse, dado que «romance» en español ya tiene un significado bien diferente al que conserva en la mayoría de las lenguas románicas, que permite diferenciar dos modalidades novelísticas diver-

sas. Y en este apasionado viaje que conduce a la consolidación de un nuevo modelo de novela —que dará sus frutos primero en Gran Bretaña y luego en la Francia del realismo y del naturalismo—, no sólo estará en sus orígenes remotos el ejemplo del *Quijote* cervantino, sino que en su consolidación tendrá mucho que ver lo que Ardila llama la *Cervantean fiction*, es decir, aquellas obras que pondrán la base real de este nuevo género a partir del ejemplo cervantino, que no se lee como una novela antigua, un referente culto, sino que es un texto nuevo, actual, comprometido en cada momento, y ahí que la labor de los traductores en este proceso de actualización sea imprescindible. Traductores que, en ocasiones, son también los autores de estas obras, como le ocurre a Tobias Smollett, quien alterna la traducción de los primeros capítulos del *Quijote* en 1748 (aunque su traducción no se publique hasta 1755) y la redacción de su novela *Radick Random*.

El libro del profesor Ardila, *Cervantes en Inglaterra* nos devuelve uno de los momentos cruciales en este apasionante viaje literario, del que todavía somos herederos. Un viaje en sí mismo fascinante, ya que le ha vuelto a dar luz a obras que, por haber quedado fuera del análisis de la influencia cervantina, habían sido relegadas a las esquinas de las incomprensión. Una obra que devuelve a la literatura británica un esplendor que una crítica nacionalista había negado, por considerar que todo lo que no nacía del influjo directo escrito en las islas no tenía sentido. Una obra, en fin, fundamental para comprender uno de los capítulos más gloriosos, más exitosos de la difusión del *Quijote*, que comenzó a respetarse, a leerse más allá de un texto de entretenimiento en los salones ingleses.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
*Universidad Complutense de Madrid/
 Centro de Estudios Cervantinos*

Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007, 787 pp.

El interés que ha venido suscitando en los últimos años el estudio de las recreaciones musicales de la obra cervantina ha dado algunos frutos de especial relevancia entre los que brillan con luz propia las autorizadas aportaciones de Begoña Lolo. La necesidad de esta línea de investigación que pone en valor las fecundas relaciones entre la música y la literatura es muy clara, teniendo en cuenta, además, que se mantiene en buena hora el ritmo de publicación de nuevas versiones de las obras musicales inspiradas en el universo literario cervantino, y muy especialmente en el *Quijote*. Si nos referimos a la ópera, hace pocos meses se ha publicado el *Don Chisciotte* de Manuel García bajo la dirección de Juan de Udaeta. A tiempo de escribir estas líneas tenemos noticia de la aparición en DVD del *Don Quichotte* de Jules Massenet bajo la dirección de Dwight Bennet, y no tardaremos, a buen seguro, en saludar la aparición en el mercado discográfico de nuevas grabaciones que harán las delicias del melómano y proporcionarán objeto de estudio al musicólogo.

Este libro, que ya es una obra de referencia para cualquier estudioso de las recreaciones musicales del *Quijote*, recoge los trabajos expuestos en el Congreso Internacional *Cervantes y el Quijote en la Música* celebrado en Madrid en 2005 entre los muchos encuentros científicos convocados en todo el mundo con motivo del cuarto centenario de la publicación del *Quijote*. La riqueza y pertinencia de sus contenidos quedan perfectamente reflejadas en su estructura: una primera parte se dedica a la recepción de Cervantes y su obra en el ámbito creativo y recreador de la literatura; el segundo y el tercer apartado plantean un recorrido histórico a través

de las recreaciones musicales del *Quijote* desde el siglo XVII hasta el XX; el cuarto se centra en la música compuesta para la danza y el ballet, y el quinto, especialmente acertado y revelador, da cuenta del criterio y la experiencia de los representantes del mundo de la creación en sus diferentes ámbitos estéticos.

En el primero de los estudios de la primera parte (pp. 21-38), Jean Canavaggio analiza la recepción inmediata del *Quijote* a lo largo del siglo XVII, cuyas primeras manifestaciones son las traducciones de Thomas Shelton al inglés en 1612 y de César Oudin al francés en 1614, seguidas de la que François de Rosset publica en 1618 de la segunda parte de la obra y de la versión íntegra publicada en 1677 por Filleau de Saint-Martin. También en Francia se dan pronto las primeras recreaciones pictóricas nacidas del pincel de Jean Mosnier y Jacques Lagniet y alguna recreación literaria como la del poeta Saint-Amant, complementada más tarde en Inglaterra por la paráfrasis burlesca de Edmund Gayton, sin olvidar alguna aportación ensayística de tono crítico como la suscrita por Pierre Perrault en 1679. El teatro también se nutre con la inspiración cervantina, tal como demuestran las obras escritas por el español Guillén de Castro, los franceses Pichou y Guyon Guérin de Bouscal y el inglés Thomas D'Urfey ya casi al final de la centuria. No hay que olvidar los resultados de la inspiración libre en el modelo, que alumbra en Inglaterra comedias como la de John Fletcher y Francis Beaumont y poemas épico-burlescos como el de Samuel Butler y novelas como la de Charles Sorel en Francia. En todas estas recreaciones del siglo XVII, en fin, se hace evidente la percepción de don Quijote como un personaje cómico que alumbró una cosmovisión sustentada en la dialéctica de la verdad interior y el mundo real.

En su estudio sobre don Quijote y las leyendas de los caballeros errantes, y a través de las obras de Massenet y Strauss,

Claudia Colombati (pp. 39-60) demuestra que la esencia poética del personaje cervantino, reflejo del mundo de sueños y libertad de su autor, es íntimamente musical no en el sentido que Kierkegaard proponía para el *Don Giovanni* de Mozart, sino en la medida en que la experiencia emocionante de la simbología caballeresca en su eterna condición errante trasluce la esencia profunda de la poesía y de la música.

Florencio Sevilla (pp. 61-87) demuestra con una detallada y sólida argumentación que nuestro autor más universal es, sin embargo, un auténtico desconocido, toda vez que su vida y su obra siguen planteando a los estudiosos un buen número de problemas pendientes de resolución. Por una parte, la biografía de Cervantes presenta zonas de oscuridad e incertidumbre; por otra, la transmisión de sus obras adolece de problemas textuales tales como la falta de una edición canónica, entre otros igualmente significativos, y en tercer lugar su creación literaria, que ofrece logros únicos en la historia de la literatura, no se presta fácilmente al encasillamiento en buena medida por la singular concepción de lo literario que tiene el autor, especialmente evidente en el *Quijote*, cuyas principales primicias son el perfecto ensamblaje de sus dos partes, la propiedad con que se mantiene el desarrollo de la historia, la original concepción de la locura de su protagonista, las dificultades que afectan al punto de vista a través de la compleja estrategia narrativa, las manipulaciones del tiempo y la difícil y esmerada elaboración estilística.

La conversión de Cervantes en «escritor nacional» es analizada por Joaquín Álvarez Barrientos (pp. 89-114). El proceso se inicia en el siglo XVIII de modo paralelo, curiosamente, al contrario, representado por una corriente anticervantista principalmente representada por los académicos Nasarre y de Montiano, pero sus consecuencias positivas son más importantes, como demuestran la edición del

Quijote por parte de la Real Academia Española y la consolidación de su autor al ser introducido en las historias de la literatura, entre otros hechos. En 1905 es fundamental la conmemoración del tercer centenario de la publicación de la novela. Unos y otros son hitos de la conversión de Cervantes y su principal obra no sólo en un emblema identitario de España sino también en un símbolo cultural de trascendencia universal, estímulo de diferentes lecturas y muy diversas apropiaciones, desde políticas hasta esotéricas.

La segunda parte del libro, dedicada a la presencia de Cervantes en la música desde el siglo XVII al XIX, se abre con las reflexiones que plantea Begoña Lolo (pp. 118-150) acerca de la dificultad de esta recepción, especialmente escasa y poco significativa en el siglo XVII salvo excepciones como la representada por *La insigne, entretenida, y celebrada fiesta...*, de Rafael Seugon, representada y editada en Barcelona en 1633, cuyo interés radica, entre otros valores, en la combinación de música instrumental con la actuación de formaciones corales. El panorama no mejora mucho en el siglo XVIII, en el que destaca la comedia *Las bodas de Camacho* de Juan Meléndez Valdés, con música de Pablo Esteve (1784), y hay que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que la temática cervantina se asiente en la música española gracias a su importante presencia en la zarzuela. Una muestra muy significativa de esta presencia es *La venta encantada*, cuyo libreto de Bécquer bajo seudónimo (Adolfo García) alumbró la partitura de dos obras estrenadas en 1871: una zarzuela de Antonio Reparáz y una ópera de Miguel Planas.

Susana Antón Priasco (pp. 151-170) da cuenta de la presencia del *Quijote* en la fiesta con la que se acogió en Perú en 1607 el nombramiento del virrey Juan Manuel de Mendoza y Luna, en la que se celebró en la corte un torneo en el que algunos de los caballeros participantes tomaron sus nom-

bres del *Quijote*. La representación con acompañamiento musical que precedió a la quinta lanza estuvo protagonizada por varios personajes caracterizados como don Quijote, Sancho, el barbero y el cura disfrazado de princesa Micomicona según la inspiración del capítulo I, 27 del *Quijote*, obra cuyo conocimiento se entendía exclusivamente reservado a la élite cortesana que primaba en la pirámide de la sociedad virreinal. Bárbara P. Esquivel-Heinemann (pp. 171-186) se ocupa a continuación de la presencia del *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX, en cuyo seno se gestan las primeras composiciones musicales conocidas inspiradas en la novela cervantina. La primera de ellas, *Il Don Chisciotte Della Mancia*, probablemente escrito por Marco Morosini y con música de Ruggerio Fedeli, se representa en 1680. Entre otras obras estrenadas en el siglo XVIII es especialmente destacable el *Don Chisciotte de la Mancia* de Giovanii Paisiello con libreto de Giambattista Lorenzi, estrenada en 1769; a lo largo de este siglo se representan además tres óperas inspiradas en la novela intercalada de «El curioso impertinente». El siglo XIX no es tan productivo, si bien nos lega aportaciones de compositores tan famosos como Gaetano Donizetti, autor de la ópera *Il furioso all'Isola di San Domingo* sobre libreto de Jacopo Ferretti, representada en 1832. Por lo que respecta a la música alemana, Eckhard Weber (pp. 187-205) estudia la ópera *Don Quixote* de Wilhelm Kienzl (1898), que pretendió componer una obra lírica basándose en la novela entera y poniendo de relieve sus aspectos más graves, empezando por la caracterización de su protagonista como héroe trágico capaz de destruir sus mismos ideales después de una existencia que supone en sí misma un error y un engaño.

El primer apartado de la tercera parte —dedicada a las recreaciones musicales de la obra cervantina en el siglo XX—, titulado «Del mito a la desmitificación», se abre con las reflexiones que Yvan Nom-

mick (209-239) dedica a las metamorfosis, las fantasías y las nuevas visiones del personaje en la música de la pasada centuria. La obra clave en el panorama de la música instrumental es el poema sinfónico *Don Quixote* op. 35 de Richard Strauss, que pone de relieve la caracterización de los personajes con una síntesis formal de varios géneros y un uso magistral de los recursos orquestales. En cuanto a la ópera, el *Don Quichotte* de Jules Massenet sobre un libreto de Henri Cain (1910) se singulariza por dar vida a Dulcinea. Mayor hito significa aún *El retablo de maese Pedro* compuesto por Manuel de Falla entre 1919 y 1923 con una gran riqueza de fuentes, modelos y técnicas. No pueden olvidarse las recreaciones de Óscar Esplá (1924) y Maurice Ravel (1933). La segunda mitad del siglo nos depara óperas como el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter (1996-1999) sobre un libreto de Andrés Amorós y *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon, compuesto entre 1984 y 1986 sobre el texto cervantino y el cuento de Kafka «La verdad sobre Sancho Panza», y obras instrumentales como *La resurrección de Don Quijote* de José García Román, compuesta entre 1993 y 1994.

En cuanto a la presencia cervantina en la música estadounidense del siglo XX, Carol A. Hess (pp. 241-252) pone en evidencia la frontera difusa apreciable en Estados Unidos entre lo «popular» y lo «artístico» en las recreaciones vocales e instrumentales de la obra literaria original, cuyo protagonista, en su dimensión iconoclasta, ha inspirado a cantautores progresistas como Gordon Lightfoot en plena década de los setenta y a los autores de otras obras de corte populista, desde las operetas estrenadas a finales del siglo XIX hasta el ballet *Don Quixote* creado en 1965 por el compositor Nicolas Nabokov y el coreógrafo George Balanchine. También hay una lectura idealista que ha alumbrado obras como el musical *Man of La Mancha*, compuesto por Mitch Leigh sobre el libre-

to de Dale Wasserman y estrenado en 1965. Por lo que respecta a la música latinoamericana, Carmen Cecilia Piñero Gil (pp. 253-269) se centra en la obra del compositor chileno *Palabras de Don Quijote* escrita en 1970 para barítono y orquesta, ejemplo de la apropiación textual, que el mismo compositor reivindica, de varios fragmentos de la novela cervantina que se convierten en un *collage* de notable fuerza creativa por el tratamiento instrumental y su relación con la voz solista. Volviendo a Estados Unidos, la ópera *Don Quixote*, compuesta por John Eaton y estrenada en 1995 en Chicago, es estudiada por Beatriz Montes Arribas (pp. 271-284), quien da cuenta del protagonismo expresivo de los instrumentos, la dimensión dramática de los protagonistas y la captación del mundo onírico de don Quijote en esta selección de fragmentos teatrales basados en la novela y divididos en catorce escenas, un prólogo y un epílogo.

Adela Presas (pp. 285-303) se ocupa de la trascendencia musical del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, conmemorado en 1905, que estimuló un buen número de recreaciones musicales y de celebración de funciones auspiciadas por entidades tan relevantes de la capital como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Teatro Real, el Ateneo y el Conservatorio, tres de las cuales tuvieron como principal protagonista a Tomás Bretón. El saldo creativo del impulso que supuso el tercer centenario es evidente: las dieciséis obras compuestas en 1905, himnos aparte, significan más de la mitad de las que se escribieron en la segunda mitad del siglo anterior y casi la mitad de las compuestas en la primera década del siglo XX. A partir de este año decisivo en los tratamientos musicales del *Quijote* las partituras puramente instrumentales inspiradas en la obra cervantina experimentarán un aumento muy significativo.

En su trabajo sobre la música para guitarra inspirada en Cervantes, Germán La-

brador López de Azcona (pp. 307-321) hace notar la falta de obras de este tipo hasta el año 1947, año en el cual Julián Bautista compone la música incidental para la representación de dos entremeses cervantinos en Buenos Aires. En todo caso, hasta el último cuarto del siglo XX no podemos hablar de una importante producción guitarrística de partituras de inspiración cervantina dentro de la cual, a título rigurosamente personal, no puedo dejar de destacar la delicada y exquisita composición de Erik Marchelie *Don Quijote y Dulcinea* (1998) para guitarra y violoncello. Más destacada ha sido la presencia de la guitarra en las conmemoraciones del cuarto centenario, en el que se han estrenado obras de Zulema de la Cruz, Tomás Marco, Javier Jacinto Rial y Carlos Cruz de Castro.

Elena Torres (pp. 323-344) analiza las influencias literarias y musicales en el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, compuesto como respuesta al encargo que le hizo en 1918 la Princesa de Polignac. No es casual que Falla, lector asiduo de la obra de Cervantes, optase por una recreación musical de inspiración cervantina, acometiendo en solitario la elaboración del libreto a partir del capítulo II, 26, si bien introdujo algunas otras frases de los capítulos más celebres de la novela en beneficio de la coherencia y la fuerza dramáticas, siempre con un enorme respeto al modelo literario. Por lo que respecta a las influencias musicales, parece bastante claro que el compositor más influyente en la obra de Falla fue Igor Stravinsky. Más presente en las recreaciones musicales del *Quijote* es el episodio de los molinos, que inspira la composición de Isaac Albéniz a la que Jacinto Torres Mulas dedica su estudio (pp. 345-371). Los biógrafos del compositor recogen sus proyectos cervantinos, entre los que hay que poner de relieve la *Aventura de los Molinos*, una pieza dedicada al momento más representativo del capítulo I, 8 y uno de los más conoci-

dos de la obra, cuya partitura para gran orquesta se conserva en Barcelona, en el Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya. Se trata, en fin, de un proyecto que finalmente no llegó a cuajar, al igual que ocurrió con la *Folie Espagnole* que el dramaturgo francés Henri Cain preparaba para Albéniz, identificable con el proyecto operístico *Rinconete y Cortadillo* en el que el músico español pretendía trabajar según se desprende de una carta dirigida a su esposa en 1902.

La música cervantina de los Halffter centra la atención de Germán Gan Quesada (pp. 374-398). Más allá de algunos testimonios visuales de los figurines, decorados y elementos escenográficos ideados por la pintora Maruja Mallo para su puesta en escena, nada se conserva de la música y el libreto de la ópera cómica *Clavileño* op. 8 de Rodolfo Halffter, perdida en uno de los bombardeos que la aviación nacional descargó sobre Figueras en 1939. Once años más tarde retomó la recreación musical cervantina con su obra coral *Tres epítafios para coro a capella* op. 17, una de sus composiciones más difundidas, que completó en 1953. Además, Ernesto Halffter compone *Dulcinea* (c. 1943) como música incidental para la «farsa heroica» del mismo nombre del dramaturgo portugués Carlos Tavares de Andrade, pieza atrevida en algunos de sus procedimientos y concebida para un reducido conjunto orquestal. Con el tiempo, la obra acabó convertida en una *suite*, una de cuyas partes, la serenata, se editó en 1951 como obra pianística independiente con el título de *Sérénade à Dulcinée*. La aportación musical de Ernesto Halffter a las recreaciones de la obra de Cervantes se completa con la banda sonora de la película *Don Quijote de la Mancha* rodada en 1947 por el realizador Rafael Gil y con el *Nocturno y serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora* estrenada en Alcalá de Henares en 1981. El tercero de los hermanos Halffter, Cristóbal, comienza en 1987 el proyecto

de su ópera, en colaboración con Andrés Amorós, autor del libreto cuya redacción definitiva concluye en 1991. Ocho años más tarde finaliza la composición de la partitura de *Don Quijote. Ópera en un acto sobre el mito de Miguel de Cervantes*, que se estrena en 2000 bajo la dirección de Pedro Halffter Caro y que reinterpreta al protagonista como un arquetipo simbólico que encarna una utopía moral y cultural.

La primera versión del *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá, al que Lourdes González Arráez (pp. 399-414) dedica su trabajo, se estrenó en 1924. Este episodio sinfónico, inspirado en el capítulo I, 3 y compuesto en plena sintonía con los preceptos estéticos que suscribe la vanguardia española de la década, está concebido como una «meditación» —no por casualidad está dedicado a Ortega y Gasset—, no pretende ser una obra de carácter programático y requiere para su ejecución de una amplia formación orquestal. Las obras compuestas en 1947 por otro de los más grandes compositores españoles, Joaquín Rodrigo, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, son estudiadas por M.^a Consuelo Martín Colinet (pp. 415-427). La primera de ellas es la *Danza de los tristes augurios*, compuesta para ser interpretada por las mujeres numantinas en la versión de *La Numancia* de Francisco Sánchez Castañer estrenada en Sagunto en 1948. El éxito de la representación anima a Sánchez Castañer a elaborar una tragedia inspirada en los héroes de la resistencia de Sagunto, encomendando el texto a José María Pemán y la música a Rodrigo, que añade otras veinte piezas a la danza que ya había escrito para llegar a la *Destrucción de Sagunto*, estrenado en 1954. Su principal recreación musical cervantina, y una de las más importantes obras de toda su producción, es *Ausencias de Dulcinea* (1948), poema sinfónico inspirado en el que don Quijote compone en su penitencia amorosa de Sie-

rra Morena (*Quijote*, I, 26), que pone de relieve con sus constantes cambios de *tempo* y carácter la faceta más lírica de un don Quijote que convierte a la Naturaleza en testigo de su amor desquiciado.

Pedro González Casado (pp. 429-441) aprecia en el *Don Quijote en el Toboso* (1975) de Miguel Asins Arbó determinados rasgos que lo convierten en una visión contemporánea de los postulados nacionalistas de Felipe Pedrell. La obra recrea los capítulos 8, 9 y 10 del *Quijote* de 1615, permitiendo la identificación de los personajes con determinadas melodías fáciles de recordar en los que los temas musicales se relacionan con el estado anímico de los protagonistas y con la descripción del paisaje, como hiciera Felipe Pedrell en sus composiciones. Los conceptos pedrellianos aplicados a la música escénica y al sinfonismo son aplicables a la obra de Asins Arbó, heredera de la gran tradición nacionalista española que dimana de Wagner y enlaza con los postulados de Pedrell, fundador de la escuela nacionalista española.

Después de la anterior serie de aportaciones dedicadas a la música española, las recreaciones musicales de los franceses Massenet, Ibert y Ravel son estudiadas por Mara Lacchè (pp. 444-461). Según la investigadora italiana, el protagonista del *Don Quichotte* de Massenet está caracterizado por un ideal de generosidad y noble renuncia. Una concepción similar se deriva de la dimensión del amor y la religiosidad caballeresca de las *Chansons* compuestas por Ravel e Ibert a partir, respectivamente, de textos de Paul Morand y Alexandre Arnoux. Por lo que respecta a Massenet, su obsesión por la Muerte y la Mujer guarda una relación clara con la dualidad Eros-Thanatos tan presente en la recepción de lo español de una parte de la cultura francesa durante los siglos XIX y XX. En cuanto a Ravel e Ibert, se apropiaron del mito quijotesco como la encarnación de una clasicidad épica y sublime. Unos y otros se guían por la voluntad de

la cultura musical francesa de revitalizar el mito, estimulados por sus aspiraciones y reacciones artísticas frente a la tragedia de la condición humana en la primera mitad del siglo XX. Las *Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel también son estudiadas por Marie-Noëlle Masson (pp. 463-472). Originadas por el encargo que se le hizo en 1928 para la película de Georg W. Pabst sobre textos de Paul Morand, no llegaron a convertirse finalmente en la banda sonora prevista en beneficio de la partitura de Jacques Ibert. No obstante, Ravel concluyó la composición en 1934 como una obra de género vocal en cuyas tres canciones Morand refleja concisamente la cosmovisión barroca y mudable en la que se basa don Quijote. La aportación francesa sigue presente en las páginas que Stéphan Etcharry (pp. 473-489) dedica a la presencia de Cervantes y el *Quijote* en la obra del polifacético Henri Collet, cuyo compromiso con la obra cervantina comprende su faceta divulgadora como pedagogo y traductor y también su dimensión de recreador literario, presente en su novela *L'île de Barataria*. Por lo que toca a su producción musical, Cervantes inspiró a Collet tres recreaciones musicales en las que, sin embargo, resulta muy significativa la ausencia de cualquier alusión a don Quijote: *La Cueva de Salamanca* (1923), *La Gitanilla* (1929-1934) y *Cervantes à Alger* (1937).

El poema sinfónico *Don Quijote* (1897) de Richard Strauss es objeto de atención de las dos siguientes contribuciones. En la primera de ellas, José M. García Laborda (pp. 491-508) deja claro que el objetivo de Strauss al acercarse a lo español no es renovar su lenguaje musical, sino brindar nuevos temas literarios a su música programática. El compositor alemán apenas tiene conocimiento de nuestra música a tiempo de crear su obra, y los ambientes musicales de Berlín y Munich tampoco se caracterizan precisamente por la proximidad

a cualquier influencia española, de modo que su único objetivo es dotar a su obra de un argumento específicamente español impregnándola de la ampulosa estética posromántica cuyo protagonista es el héroe victorioso concebido por Nietzsche. Por otra parte, no es fácil seguir la influencia del poema sinfónico de Strauss en la música española más allá de la alusión directa del poema sinfónico de Gerardo Gombau *Don Quijote velando las armas* (1945). En la segunda de las aportaciones dedicadas a la recreación de Strauss, Kazimierz Morski (pp. 509-520) observa en sus tres poemas sinfónicos —*Don Juan*, *Till Eulenspiegel* y *Don Quijote*— una continuación del modelo listziano, si bien caracterizada por una tendencia más descriptiva, particularmente evidente en el *Don Quijote*, cuya factura musical, como ocurre en el *Till Eulenspiegel*, refleja el declinar de la ilusión, y cuya gestualidad escénica está en buena medida influida por la faceta operística de Strauss. Por lo demás, es muy destacable su capacidad de crear sugestivas innovaciones a través de los efectos sonoros.

La cuota italiana cierra esta segunda parte de la obra de Begoña Lolo con el análisis dedicado por Maurizio D'Alessandro (pp. 521-535) a la recepción de Cervantes en la obra de Goffredo Petrassi, presente en el ballet *Ritratto di Don Chisciotte* (1945) con coreografía de Aurel Millos y la ópera bufa en un acto *Il Cordovano* (1949), inspirada en el entremés *El viejo celoso* de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615. Ambas obras representan la celebración de la locura humana en sus múltiples dimensiones, en un ámbito más ilustrativo que decorativo por lo que respecta al *Don Chisciotte*, que atenúa la crueldad cervantina, y con una intención de denuncia social en *Il Cordovano*, en el que se hace presente la temática del *de vanitate vitae*.

La musicóloga y pianista Ana Vega Toscano (pp. 539-556) firma el primer es-

tudio del segundo apartado de la tercera parte, centrado en la música en el cine cervantino, rastreando la presencia de don Quijote en la radio, la televisión y el cine. En el medio radiofónico es destacable el serial dirigido por Adolfo Marsillach en 1965, con música compuesta por Alberto Blancafort. La televisión ha dado originales recreaciones, como la serie de dibujos animados de producción española, con música de Antonio Areta, proyectada entre 1979 y 1981 en la pequeña pantalla española. Por otra parte, TVE ha participado en producciones tales como la serie de Manuel Gutiérrez Aragón (1990) con música de Lalo Schiffrin y ha sido vehículo para la producción de largometrajes cuya banda sonora ha sido firmada por compositores de la talla de Michel Legrand, Antón García Abril o Aejandro Massó. Alguna banda sonora cinematográfica, como la compuesta por Daniel J. White para el reciente montaje de Jesús Franco sobre el inacabado *Quijote* de Orson Welles, contribuye al objetivo de dotar de coherencia los dispares materiales sobre lo cuales se realiza la producción. Más antiguas son bandas sonoras como la compuesta por Ernesto Halffter para el *Don Quijote* de Rafael Gil (1947), antes mencionada, o la creada por Waldo de los Ríos para *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón (1972). En 2002 José Nieto pone música a *El caballero Don Quijote*, de nuevo dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón a partir de la segunda parte de la novela original. En todos estos casos se trata de bandas sonoras de factura predominantemente tradicional, sin explotar de modo relevante las posibilidades de las técnicas electroacústicas, de las que Ana Vega Toscano puede hablar sin duda con especial autoridad por su reconocido interés por el tema.

Jaime Radigales y Teresa Fraile (pp. 557-574) vuelven a ocuparse de la música compuesta por Jacques Ibert en 1933 para la película de Pabst, cuya banda so-

nora no es especialmente reseñable más allá de las canciones del compositor francés, cuyo interés ha trascendido los límites cinematográficos hasta acabar formando parte en la actualidad del repertorio liederístico para bajo. El humor y la parodia son los principales registros de las cuatro piezas que integran la partitura de Ibert: *Chanson du Départ*, *Chanson de Dulcinée*, *Chanson du Duc* y *Chanson de la mort*.

La cuarta parte del volumen que reseñamos se dedica al seguimiento de la presencia del *Quijote* en la danza y el ballet. Bénédicte Torres, que se pregunta en el título del primer estudio de la serie (pp. 577-593) si don Quijote es un «andante caballero bailarín», observa que las referencias a la danza en el *Quijote* son bastante más reducidas que las que podemos apreciar en los *Entremeses* y las *Novelas ejemplares*. La danza está presente en las bodas de Camacho y en el encuentro con la compañía de Angulo el Malo. En otro sentido, las «zapatetas» y las «tumbas» a las que se entrega don Quijote en su penitencia de amor en Sierra Morena son un baile desfasado con la situación. Además, el protagonista es objeto de burla en el sarao que organiza la esposa de Antonio Moreno con motivo de su estancia en su casa. Para Torres, la danza diabólica del moharracho de la compañía de Angulo el Malo y la de las amigas de la esposa de Antonio Moreno conforman una suerte de exorcismo que lleva a don Quijote a recuperar la cordura. Cecilia Nocilli se centra en la presencia de la danza en el capítulo II, 20 de los tres dedicados al episodio las bodas de Camacho (pp. 595-607), en el que las tres danzas que se interpretan —de espadas, de doncellas y de artificio o danza hablada— pueden considerarse como una *morisca*, que es la revalorización de un antiguo ritual propiciatorio de la fertilidad en el que las fuerzas opuestas de la Naturaleza son enfrentadas entre sí. La versión cervantina de la *morisca* es una danza colecti-

va, a diferencia de la boloñesa, que es de solistas, y su presencia en las bodas de Camacho sintoniza en cierto modo con la crítica que Cervantes dirige contra la sociedad decadente y disoluta del principio del siglo XVII y previene al lector contra la verdadera condición social de Camacho el rico, cuya clase se considera erróneamente artífice de la renovación económica de España.

En cuanto al *ballet* inspirado en el *Quijote*, Clara Rico Osés (pp. 609-626) analiza su presencia en siete *ballets de cour* representados en Francia a lo largo del siglo XVII, siempre de acuerdo con una intención crítica para con los españoles. Desde el *Ballet de Don Guichot et des chats et des rats* (1614) hasta el *Ballet des Bienvenus* (1655), pasando por *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, de cronología incierta, que atesora todos los denuestos que merecen los españoles por parte de los franceses de entonces, los *ballets de cour* de la Francia del siglo XVII convierten a don Quijote en un instrumento al servicio de la expresión del odio hacia España encareciendo su imagen cómica, sometida a exageraciones y burlas, y obviando su trasfondo satírico y social. En el siglo XVIII Beatriz Martínez del Fresno (pp. 627-661) da cuenta en el continente europeo de veintiuna obras coreográficas inspiradas en la novela de Cervantes en las que el episodio más tratado es el de las bodas de Camacho. Se trata de obras cuya acción se presenta preferentemente en espacios al aire libre y cuyos autores se permiten con respecto a su modelo libertades tales como el añadido de personajes, la alusión a lugares exóticos y la invención de finales a veces sorprendentes. En el siglo XIX, en el que sobresale el *Don Kikhot* de Marius Petipa, tenemos conocimiento de al menos seis más que en el anterior, y el episodio más presente sigue siendo el mismo sin que deje de haber alusiones de muy diverso tipo a otros momentos —a veces combinados en la mis-

ma obra— o aspectos del modelo, que se recrea con gran libertad. En cuanto a los siglos XX y XXI, en el que la conmemoración del cuarto centenario en 2005 animó un significativo aumento de coreografías (por lo menos siete en nuestro país), el tratamiento del tema se ha orientado hacia la locura, la justicia, la fantasía y la pureza de espíritu.

La quinta y última parte, de especial pertinencia en mi opinión, permite al lector acceder a los testimonios de algunos de los creadores que se han inspirado en la obra de Cervantes. Por lo que respecta al texto que refleja la mesa redonda sobre la creación musical contemporánea a partir del *Quijote*, Alfredo Aracil (pp. 665-678) resume las intervenciones de Philippe Fénelon, autor de *Le Chevalier Imaginaire* (1984-1986), Tomás Marco, que firma cinco partituras inspirada en obras cervantinas —entre ellas la ópera *El caballero de la triste figura*, estrenada en 2005—, y Consuelo Díez, que compone *Pasión cautiva* (1997) y la pieza n.º 3 de la colectiva *Suite Imaginaria de El Quijote* (2005). Cristóbal Halffter (pp. 681-687) desvela algunos conceptos que alumbraron la creación de su ópera *Don Quijote*, en la que intenta responder a la necesidad de encontrar la vía de identificación del espectador de hoy con una acción dramática que había que traer a nuestro tiempo. A este objetivo sirve, por una parte, el valor simbólico que encarna el libro, cuya realidad física representa una utopía basada en la cultura, y por otra, la voluntad de que cada elemento de la obra pueda percibirse como un intento de conectar al espectador con el momento mismo de su representación. El autor del libreto, Andrés Amorós (pp. 689-697), justifica la elección del tema de don Quijote por su alto conocimiento por parte del público potencial, la modernidad del lenguaje de Cervantes y la doble condición del *Quijote* como obra española y universal. El libreto, en el que Amorós funde con la técnica del *collage*

citadas de todas las épocas de la literatura española, es el resultado de una lectura personal, no académica, reivindicada por dos españoles de finales del siglo XX.

José Luis Turina (pp. 699-708), autor de la música, y Justo Navarro (709-714), libretista, practican con su ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* el mismo ejercicio que hacen Halfpiter y Amorós acerca de la suya. Según Turina, la propuesta, cuya puesta en escena fue confiada a La Fura dels Baus, se plantea una triple parodia: la de la ópera en tanto género, la de la novela misma de Cervantes y la del feraz *metaquijotismo*, o sea, todo cuanto se ha escrito sobre el *Quijote* para tratar de explicarlo. El autor del libreto, por su parte, inserta el uso de la leyenda quijotesca en el juego de apéndices de la literatura caballeresca que representan películas, tebeos o videojuegos, entre otras formas de recreación, y pretende jugar con la apropiación actual del caballero loco y valiente, convertido en mito.

Por último, Juan Ángel Vela del Campo (pp. 717-736) redacta las conclusiones de la mesa redonda dedicada al *Quijote* desde otros ámbitos artísticos, cuyas intervenciones —Manuel Gutiérrez Aragón, José Ramón Encinar, Carlos Padrissa, María Muñoz y Pep Ramis— se transcriben textualmente. Por lo que toca a la danza, María Muñoz y Pep Ramis son los autores de *El atlas camino de Barataria*, influido por los estudios de Bénédicte Torres y la recreación cinematográfica de Orson Welles. En cuanto al montaje escénico, Carlos Padrissa, de La Fura dels Baus, explica el ejercicio de diversificación desde la ópera tradicional hasta el multimedia que supuso la puesta en escena de *D.Q.* de Joaquín Turina. Manuel Gutiérrez Aragón justifica los criterios que siguió en su serie de televisión sobre la primera parte de la novela, de los que

resulta de especial interés la elección del actor protagonista, Fernando Rey, que consigue con su interpretación el equilibrio entre lo ridículo y lo digno del personaje. Por fin, y desde la experiencia de la dirección orquestal, José Ramón Encinar aporta una visión panorámica de las recreaciones musicales estimuladas por Cervantes y el *Quijote*.

El libro se cierra con un útil y completo apéndice bibliográfico a cargo de Adela Presas (pp. 739-782) que resulta muy de agradecer en las obras colectivas en las que este detalle suele descuidarse justificando a veces la falta con la heterogeneidad de autores y perspectivas. En el caso que nos ocupa, desde luego, la pluralidad y la heterogeneidad esperables y deseables en cualquier ejercicio de reflexión científica sobre un determinado tema están perfectamente compensadas por una lograda coherencia reforzada por una estructura sólida y clara que facilitará la lectura y la consulta. Todo ello, insisto, hace del libro de Begoña Lola una referencia necesaria, valiosa y altamente fiable que facilitará en grado sumo el trabajo de los estudiosos de la rica presencia de Cervantes en la música culta. Ahora convendrá completar esta obra con el análisis de esta presencia en otras formas musicales de notable implantación y fuerza, como la música de banda o, más aún, la música de gran difusión popular, y muy especialmente el rock, que en modo alguno puede dejarse de lado en cualquier estudio serio y comprometido de las recreaciones musicales de la literatura. Esperamos estas nuevas aproximaciones con el mismo interés y reconocimiento con los que celebramos la publicación de *Cervantes y el Quijote en la música*.

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA
IE Universidad

Stanislav Zimic, *Cuentos y episodios del Persiles. De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2005, 280 pp.

El autor de este nuevo estudio de *Persiles* y *Sigismunda* ha publicado desde 1964 cerca de una docena de estudios importantes sobre Cervantes y la novela bizantina, entre otros trabajos de cervantismo, como el muy conocido *El teatro de Cervantes* de 1992, su *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes* de 1996, o el más reciente, y ahora reeditado, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»* (1998, 2003). Brillan entre sus publicaciones varias dedicadas justamente a las cuestiones ahora estudiadas: el amor en el *Persiles*, las relaciones de este con sus modelos griegos, la *Historia setentrional* como crítica de la novela bizantina, la estructura de las novelas cervantinas y de otras obras del Siglo de Oro como el *Lazarillo de Tormes*, y —algo muy elocuente— el bizantinismo de *La Galatea*, obra que se anuncia como en prensa.

Estamos, pues, en las mejores manos. Zimic se propone ahora demostrar en una introducción y una veintena de capítulos, centrados en diversos pasajes de esa novela póstuma, cómo Cervantes volcó en esa obra «los muchos cuentos y episodios que todavía tenía en la gaveta», y que incluso alteró la parte final de la obra haciendo que los peregrinos viajasen a pie desde Barcelona hasta Roma, para poder insertar «quizás como “novelas ejemplares” o hasta como piezas dramáticas o entremeses» materiales diversos (p. 19). Hay, por tanto, que considerar que posiblemente la tarea cervantina pudo consistir en integrar esos textos en un conjunto que quedaría lamentablemente falto de la última revisión en abril de 1616.

Suscribe Zimic, además, la conocida tesis de la redacción, en dos fases separadas, de las dos mitades de la obra. Original es, en cambio, su hipótesis de que los primeros dos libros, hasta la llegada a Lisboa y Quin-

tanar de la Orden, tienen «el carácter muy patente de una “historia” compacta y completa» (pp. 19-20). Las distintas historias se cierran ahí y sólo las esporádicas alusiones a Roma, que pudieron añadirse más tarde, aluden a los libros posteriores. Y, en efecto, el relato cambia en su segunda mitad hacia lo lineal, lo realista y lo contemporáneo y los personajes se vuelven más observadores que activos en la acción (p. 20).

Explica también el crítico norteamericano el famoso aserto cervantino de que su libro «se atreve a competir con Heliodoro» como una superación, en parte paródica, del bizantinismo tradicional y rechaza la lectura alegórica de la obra en favor de otra amorosa y humana. En realidad, aunque todo esto pueda sorprender a nuestros lectores, se trata de unas ideas que Zimic lleva madurando desde un artículo de 1970.

Tras estas importantes consideraciones generales, expuestas en la introducción, el estudioso de la Universidad de Texas analiza con cierto detenimiento, pero de forma sencilla y eficaz, numerosos episodios de la obra. En varios momentos vuelve sobre su idea inicial —y hoy señalada por algunos críticos franceses— del *Persiles* como parodia, aunque esta pueda mezclarse con lo trágico en sutil combinación (p. 56). En este punto se alinea asimismo con cervantistas como Jesús G. Maestro, A. Williamsen o M. A. Sacchetti.

Sigue la consideración de que el tema amoroso del *Persiles* se manifiesta en su libro segundo —dedicado al tema de los celos— en especial a través del cuadrado amoroso, común a otras piezas cervantinas como *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El amante liberal* (p. 59). En este terreno Zimic sugiere que ese esquema del *Persiles* procede de Aquiles Tacio (p. 60).

Pese a ello y apoyándose en la vieja y cierta intuición de Américo Castro, nuestro crítico subraya en su capítulo 7 la actitud cervantina, crítica y paródica hacia ese género, especialmente visible en el libro II de la novela de 1617 y perceptible con más cla-

ridad en la narración de Periandro. Cervantes parece haber afeado en las novelas bizantinas a las que imitaba el abuso de técnicas como las narraciones, las descripciones y las digresiones en general. Zimic llega a sugerir, siguiendo a E. C. Riley, que el alcalaíno pudo insistir deliberadamente en un relato tedioso, digresivo, artificial, inverosímil o excesivamente sentimental como una crítica a ese género de aventuras (p. 96). Y, en efecto, aunque semejante planteamiento se nos antoje sumamente discutible, puede dar la sensación de que el narrador o los mismos personajes señalaran especialmente estos defectos a lo largo del relato, como observa el erudito tejano. Concluye Zimic que Cervantes pudo tener un doble propósito al escribir la obra: componer una entretenida novela bizantina, pero hacer ver también sus escrúpulos hacia ese cauce (pp. 105-106), algo que el alcalaíno no se abstuvo de hacer en otras de sus obras, como ponen de manifiesto sus dos *Quijotes* o sus polémicas novelas «picarescas». El manco parece, además, en su *Historia setentrional* ajustar cuentas con el género bizantino a base de embutir en el relato novelitas como la de Feliciano de la Voz e incluso relatos de corte picaresco como el de la moza de Talavera, que evidencian —conjetura Zimic— un afán de prestar voz hasta a los personajes más bajos, como habían hecho los autores de la *Celestina* o del *Lazarillo* (p. 135). También en ese punto es como si Cervantes se esforzara en contradecir los presupuestos de la novela de aventuras bizantinas hasta un punto que quizás confirme una osada lectura del *Persiles* como una obra con intenciones paródicas que aparecen y desaparecen como un verdadero Guadiana crítico.

Otra parte de este nuevo libro está dedicada a intentar demostrar, siguiendo a A. Egido, que varios episodios del *Persiles* podrían proceder de piezas teatrales. Tal sucede con lo que Zimic llama el *entremés* de los falsos cautivos o con la *tragicomedia* de Ruperta y Croriano, que sería entonces una suerte de pieza dramática renacentista

más o menos disfrazada o encubierta. Pese a las razonables dudas que estas ideas puedan suscitar, acostumbrados como estamos a ver en esos episodios embriones de novelitas picarescas o góticas, el crítico norteamericano argumenta bien su lectura, con descubrimientos como, por ejemplo, el de que la voz misteriosa que comenta las acciones de Ruperta puede ser, en realidad, un coro. Y cabe añadir ahora a sus pruebas en este sentido una más: la cabeza humana que esa dama porta en una caja de plata se parece mucho a las que ruedan cortadas en tantas tragedias truculentas de la segunda mitad del XVI español.

Dedica Zimic el capítulo vigésimo de su estudio al clásico problema del sentido de la obra y sobre todo de la peregrinación romana de sus protagonistas. Esta última no parece deberse a las razones espirituales y santas que tantas veces se han esgrimido y que tanto se debaten hoy día, sino a la capacidad de Roma para que los personajes vivan en esa ciudad una experiencia rica, religiosa o no, moral o no, pero humana en definitiva (pp. 198-199); aunque quizás este punto de la exposición del profesor tejano necesitaría de más aclaraciones. En todo caso, la experiencia de la peregrinación es en sí importante y permite a Zimic desmentir tanto a los críticos que aducen una explicación idealizadora, alegórica y hasta mística del libro, como a aquellos que suponen una exclusivamente crítica y paródica, señalando únicamente los vicios de los personajes. Y aclara: «Cervantes hace representar a los protagonistas un doble papel, el propio, y simultáneamente, el paródico. Hay que percibir el hecho importantísimo de que la parodia de las novelas bizantinas es parcial, aplicada a aspectos particulares, y no a todo el texto del *Persiles*, en que se combinan elementos tan diversos, y hasta paradójicos, precisamente porque se trata de una épica del amor moderno» (p. 200). Los personajes son complejos y problemáticos, frente a los más bien aporreados seres típicos

de otras piezas bizantinas, y solo las riquísimas experiencias que viven en su larga peregrinación humana les permiten comprender «la complejísima naturaleza del amor». Su viaje parece ser también un periplo hacia el conocimiento de sí mismos, y de ahí que esa obra sea ya «una auténtica novela», mientras que las demás de la especie sean típicos *romances*, en el sentido anglosajón de la palabra (p. 201).

Finalmente, tras una breve «Despedida» del lector, de sabor muy cervantino, añade Zimic dos apéndices en los que expone a dos columnas la materialización de su idea de sendos episodios del *Persiles* como dos entremeses.

Reune, por tanto, este crítico, en su nuevo libro, varias de sus tesis esenciales acerca de la bizantina de Cervantes, tanto estructuralmente como en cuanto al sentido de la *Historia setentrional*. Acaso pueda objetarse que el libro, como la obra objeto de su estudio, tienen más de una línea central, y que el lector se ve obligado a recoger estos hilos en ovillos separados. Por otro lado, esto debería ser condición casi obligatoria de las exégesis de una novela tan

compleja como el *Persiles*, como bien demuestra Zimic a lo largo de sus casi trescientas páginas de letra apretada y sus veinte breves capítulos.

Formalmente, la obra está bien editada y cuidada y solo salen a relucir algunas ligeras erratas muy de cuando en cuando. El autor ha decidido evitar tanto el conocido sistema abreviado anglosajón para las referencias bibliográficas como el más faragoso de los muy hispánicos pies de página. Pero, en cambio, el lector debe acudir siempre a las nutridas 449 notas finales para averiguar incluso de quiénes proceden las citas sembradas por el texto. Ello tiene la ventaja evidente de aligerar la lectura, de por sí densa, pero también el inconveniente de que hay que consultar constantemente al aparato final de notas.

Estamos, en suma, ante un brillante esfuerzo más de la mejor crítica cervantina y ante otro tomo de las ya considerables publicaciones de la Biblioteca Miguel de Cervantes de Mirabel Editorial.

HÉCTOR BRIOSO SANTOS
Universidad de Alcalá