

ALTAMIRANO, Magdalena. *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, 382 pp.

La relación de Miguel de Cervantes con sus coetáneos –en especial con aquellos con los que tuvo algún encuentro literario– es asunto que, por más que los cervantistas escriban, estudien y publiquen, aún está muy lejos de agotarse. Tal lo prueba la publicación en pleno 2020 de *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero*, tomo firmado por la doctora Magdalena Altamirano y que viene a explorar, precisamente, la relación que hay entre los tres *Quijotes* con base en la intercalación de piezas poéticas –romances en este caso– en la prosa de ficción; práctica, como es bien sabido, más que habitual entre los narradores del Siglo de Oro. Para su autora, es en esta conjugación de materiales donde uno puede encontrar no solo claves para atender la evolución del mismo pensamiento cervantino –poniendo en diálogo los dos tomos auténticos– sino, y sobre todo, para indagar en las diferencias –más que notables, por cierto– que hubo entre el manco de Lepanto y su apócrifo continuador, Alonso Fernández de Avellaneda. Diferencias, como bien se nos avisa desde la introducción, que no solo afectan al sentido del humor sino que tocan de lleno la forma en que ambos autores entendieron el mundo, la vida y la literatura.

El estudio, sobrio en sus planteamientos y minucioso en su desarrollo, se inscribe de entrada en la línea que ya

abrieran Iffland (2001) y Gómez Canseco (2014) al poner en valor la obra de Avellaneda por sí misma, atendiendo a sus méritos literarios al margen de su condición de texto apócrifo y, por supuesto, dejando de lado el más que discutido asunto de la autoría. Se trata, a fin de cuentas, y así se nos anuncia desde el mismo pórtico del libro, de «analizar el papel desempeñado por el género poético en los *Quijotes* y el segundo tomo»; ni más ni menos. Objetivo del que emana, casi como por inercia, ese otro de «establecer los *corpora* romancísticos de las tres novelas» (14). A ello se dirigen, pues, los tres extensos bloques que estructuran el libro –uno por cada uno de los *Quijotes* que se publicaron en el siglo XVII– y el apartado final que, a modo de apéndice textual, trae el censo completo de los romances trabajados.

El acercamiento al romancero del *Quijote* de 1605 arranca bajo el rótulo «Un terreno para la experimentación», pues si algo se ha dicho siempre de este primer *Quijote* es que fue, precisamente, un laboratorio en el que se ensayó la fórmula narrativa que, con el tiempo, el propio Cervantes iría puliendo hasta consagrarle como el primer autor de las letras universales que es. La pregunta clave, la que atraviesa de principio a fin todo el capítulo, es la de por qué intercalar romances antes que cualquiera de las formas poéticas que también camparon a sus anchas por el panorama literario áureo. Habla aquí Altamirano de auténtica moda romanceril, tendencia que no solo ocupó el centro de la vida

literaria sino de toda la vida social. El romance se empezaría a consumir por escrito hacia 1550 –quizá desde antes– con la publicación del *Cancionero* de Martín Nucio, y hacia 1605 seguía en pleno auge con la publicación de la segunda parte del *Romancero general*, de Madrigal. Aun en 1614, fecha de la publicación del *Quijote* apócrifo, seguía editándose y consumiéndose con gran demanda: para entonces se había asimilado y filtrado en el imaginario popular de tal manera que, en la conversación cotidiana, llegó a utilizarse a modo de comodín para todo (29). No dejan de interesar a la autora los distintos mecanismos de interpolación con los que Cervantes va ensartando esos mismos romances al hilo de su trama: casi siempre de forma oral, en voz de don Quijote, algunas veces se cita textualmente, otras se modifica ligeramente con un fin claramente paródico; algunas se recuerda su argumento sin recurrir a la cita textual. Lo que es claro es que Cervantes echó mano de todo este universo romancístico no para dar a su obra una extensión más acorde a lo que ya empezaba a intuir como “novela” –alejándose del relato breve que entonces se consideraba como tal– sino también para definir los rasgos que debía tener su héroe protagonista: «Mis arreos son las armas» introduce el canon caballeresco en el ejercicio de las armas (49); «Nunca fuera caballero» vendría a sumar a esa condición de hombre de armas la de gentil y cortés en el amor, siempre según la receta caballeresca en la composición del personaje (52); la traída a colación del «Marqués de Mantua», romance popularísimo en la época, introduce –si bien que con un fuerte pulso paródico– el juramento que todo buen caballero debe realizar al comenzar su

aventura. Trata la autora, a fin de cuentas, de vaciar el libro de sus romances para sopesar el grado de implicación en el marco novelesco en que aparecen, tanto a efectos de estructura como del mismo contenido y evaluar, en fin, el papel que jugaron en la elaboración de todo el conjunto. Encontramos así que el grueso de romances interpolados se halla fuertemente condensado en la primera mitad de la novela y mucho más diluido en los capítulos finales; he aquí otro de los rasgos de vacilación compositiva, propia de aquellos devaneos experimentales llevados a cabo por un Cervantes todavía inexperto.

«La imitación de Avellaneda» es el rótulo del segundo bloque, dedicado a lo que hoy se conoce por ‘segundo tomo’ y que alude no a la legítima segunda parte sino, ya se sabe, al que compuso Avellaneda y que, aun hoy, sigue siendo un cúmulo de incógnitas para los especialistas. Incógnitas que Altamirano no pretende esclarecer, a no ser que analizar el uso del romancero en el texto de Avellaneda sirva para apuntar en una u otra dirección. «No lo sé» (104), reconoce ella con prudencia, aunque sí se atreve a decir con razón –y buenas razones– que «las peculiaridades del manejo del género y, sobre todo, la selección de textos y versiones confirman la adhesión de Avellaneda a las modas poéticas del momento» (*idem*). Que ello sirva para descartar o añadir candidatos, sean los expertos en autoría quienes lo digan; la doctora Altamirano no pierde el enfoque y avanza en el estudio de esa imitación avellanadiana y de su deseo de sobresalir por encima de su modelo, estableciendo para ello lo que aquí da en llamar «su propia práctica romanceril» (116). La relación de ambos autores, en lo que toca al aprovechamiento del romancero, pivota siempre alrede-

del *Entremés de los romances*. Que el Bartolo protagonista de esta pieza teatral está en la misma génesis del planteamiento cervantino es algo que nadie pone en duda; pero allí donde el entremés ensartaba romances para ilustrar el delirio febril del personaje, Cervantes introduce orden en la locura, equilibrio en el enajenamiento o, en las que serían palabras del propio escritor, “propiedad” en el “desatino”. No así Avellaneda, que calcaría el modelo entremesil alejándose del original cervantino, dándonos a un Quijada que recita romances «sin ton ni son», haciendo de ese género de verborrea «el rasgo distintivo de su locura» (119). Del mismo modo el «Marqués de Mantua», en el que se percibe, aún más a las claras, el uso paródico que sendos autores dieron al universo caballeresco: allí donde el primero dio una parodia equilibrada, con grandes dosis de homenaje, el segundo hizo una burla mucho más obvia, “unidimensional” por ponerlo en términos de la estudiosa, un escarnio dirigido sin más a dar una instantánea de la locura sin doblez de Quijada. Así se desmarcaba Avellaneda de su modelo cervantino, en un giro que, hoy lo sabemos, no quedaría sin respuesta: la publicación del segundo tomo en 1614 provocaría la reacción sobre el texto de un Cervantes que, a la sazón, ya se encontraba enfrascado en la escritura de su segunda parte auténtica.

En el tercer –y último– bloque del grueso teórico, el más extenso de todo el libro, se ilustra cómo Cervantes, autor ya mucho más autoconsciente, se supera a sí mismo y a Avellaneda no solo en la cantidad de romances interpolados –unos treinta frente a los once del primer *Quijote* y los veinte del tomo apócrifo– sino en la forma de combinarlos y de jugar con ellos sobre el texto. La cita, ya célebre entre los cervantistas, que Menéndez Pi-

dal dedicara al *Quijote* de Avellaneda, aquella que decía que fue una de esas «fuentes inspiradoras por repulsión» (1943, 41) es, para Altamirano, punto de partida en el estudio del diálogo –enfrentamiento más bien– que sostuvieron los dos autores. Cervantes reaccionaría a Avellaneda, por supuesto, pero también se dejaría inspirar por sus aciertos: al fin y al cabo, hablamos de un autor que, en los diez años que median entre un *Quijote* y otro, se muestra interesado por la recepción de su obra, constantemente atento al pulso del público lector. Siendo esto así, para la doctora Altamirano resulta innegable que el complutense ya tenía claro su planteamiento romancil para la segunda parte: aumentaría el número de romances insertados y les daría una mayor organicidad dentro de la novela, una distribución más cabal y equilibrada. Ello, que ya tenía que andar por las mientes cervantinas mucho antes de Avellaneda, se vería confirmado por la publicación del *Quijote* apócrifo (200). Dos objetivos tendrá, pues, Cervantes, hacia 1614: seguir con su intención inicial de superar el primer *Quijote* y, al hacerlo, desmarcarse, distinguirse y despuntar, como sea, del publicado por Avellaneda. Y es que el romancero, en esta segunda parte auténtica, no solo es más abundante, sino que configura un muestrario más completo de los principales géneros de la época: en ella aparecen ejemplos de «las principales categorías temáticas del romancero viejo y varias de las más importantes del nuevo» (202). Ejemplos aparte, Cervantes hace gala de una visión de conjunto mucho más ambiciosa, pues, insistimos, no solo aumenta el número de romances, sino que los distribuye con mejor tino, poniendo unos en boca de don Quijote, otros en boca de Sancho, y no pocos de ellos en la voz de cualquiera de

los personajes que desfilan al hilo de las aventuras del hidalgo. El resultado se distancia, muy eficazmente hemos de decir, del soliloquio romancil de Quijada – que fue el síntoma principal de su locura–, pues en esta segunda parte auténtica cualquier personaje, literalmente cualquiera, puede despuntar citando los versos de cualquier romance. Por si esto fuera poco, se incluye en esta obra un mecanismo de interpolación que en ninguno de los *Quijotes* anteriores se había dado: la teatralización, más que palpable en el capítulo del retablo de maese Pedro (II, 26). Tenemos aquí, en fin, a un Cervantes inquieto, mucho más jugón que el que empezara a escribir en 1605, un autor maduro, autoconsciente y en constante experimentación que aquí no solo tensa la cuerda romancística del relato, llevando al límite la convivencia entre prosa y verso, sino que lo hace explorando, incansable, nuevas formas de conjugarlos sobre el cuerpo de su novela.

Y así concluiría el recorrido por el romancero de estas tres novelas. El libro se cierra con el aparato bibliográfico que es de rigor en este tipo de publicaciones, un muy útil índice onomástico y, en fin, tal y como se prometió al principio, con un listado completo de los romances rastreados a lo largo de estos tres *Quijotes*. Todo al servicio, como la propia autora dice en sus conclusiones, de recuperar, por un lado, el estudio del *Quijote* apócrifo como un valor literario en sí mismo, al margen de quién fuera realmente el tal “Avellaneda” y, por otro y muy especialmente, de rescatar el romancero de la desatención que sufre todavía entre la crítica especializada pues, y con esto termina, «el género se lo merece» (351).

JUAN CEREZO SOLER

AYALA, Francisco. *La invención del Quijote. Indagaciones e invenciones cervantinas*. Madrid: Sial-Pigmalión, 2020, 326 pp.

La editorial Sial Pigmalión inaugura con este volumen la Colección Cervantes, bajo la atenta dirección de José Manuel Lucía Megías. Creo que no se podía elegir mejor manera de presentarse en sociedad que con las reflexiones y creaciones cervantinas de uno de nuestros más granados escritores.

Se nos presenta, bien enjaezado, con un prólogo preciso, solvente, y muy cercano, de la profesora Carolyn Richmond, que pespuntea tenuemente de breves motivos biográficos el arco de indagación cervantina que jalona la obra de Ayala, en sus dos vertientes, la creativa y la académica, en tanto que profesor en varias universidades americanas, hasta su jubilación en Nueva York y regreso definitivo a España. De hecho, si dividimos la vida y la obra del escritor granadino en tres grandes periodos: antes de la guerra, el exilio, el regreso, podemos advertir sin mucha dificultad que buena parte de la obra literaria de Ayala está imbuida de una “manera” cervantina de ver e interpretar la realidad.

Empezando por su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), con la que un Ayala maduro puede que no se identifique, obra de juventud, apegada a inercias realistas decimonónicas, sin embargo, podemos advertir ya en ella una mirada aguda y un punto de vista tácito, sostenido por un sorprendente ocultamiento del narrador, que solo se resuelve en las últimas páginas. Y es un sentir general de la crítica que, tras la guerra y el forzado exilio, el largo silencio creativo de Ayala se rompe con dos entregas magistrales de “novelas” (en el

sentido boccacciano, vale decir cervantino), una histórica y otra apegada a la tragedia reciente, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* (ambas entregas de 1949), a la que siguen dos novelas, continuación *sui generis* la una (*El fondo del vaso*, 1962) de la otra (*Muertes de perro*, 1958) en que de nuevo el uso del punto de vista, el papel del narrador, el perspectivismo y ciertos temas existenciales deben mucho al magisterio y la prosa narrativa de Cervantes, por quien Ayala siente una profunda deuda y al que ha dedicado, como demuestra este volumen, numerosos y acertados análisis.

Pero es que tras sus tímidos regresos estivales, a partir del año 60, el mejor Ayala se nos resuelve en recreador de una “historia intercalada” al final del *Quijote* de 1605. En efecto, *El rapto* (otra magistral *novella*, de 1965) proclama de nuevo la raigambre cervantina de la literatura ayaliana, en este caso explícitamente, pues se trata de una reescritura contemporánea del cuento quijotesco, ubicado en la España rural de la incipiente emigración a Alemania, simbolizada por esa moto que exhibe Vicente de la Roca, y en la que los protagonistas, como subraya el autor en su prólogo, ni siquiera habían nacido cuando estalló la guerra civil. Sin el estupor de Max Aub en su *Gallina ciega*, el granadino advierte en seguida que la España de los sesenta, a la que él se asoma con un interés y querencia creciente que culminará en su regreso definitivo, no está por la labor de vivir de las heridas del pasado y prefiere abonarse a un futuro esperanzado de apertura.

El colofón a su carrera de creador se cifra en ese bello retablo que fue germinando durante años con nuevas hornacinas: *El jardín de las delicias*, en cuyo interior se nos ofrece una bella estampa nimbada de melancolía, que la propia

Carolyn Richmond tanto valora, *Un caballero andaluz* (1992), en la que un Ayala otoñal establece una bellísima fusión mítica con el Álvaro de Tarfe cervantino y avellanescos, al que imagina, tras conocer a don Quijote en una venta, de regreso a su Granada natal, sabedor de la edición de la novela, ávido lector de la misma y embargado por la emoción al leer y constatar la muerte de don Quijote. Del verdadero caballero manchego.

Estos dos textos, *El rapto* y *Un caballero andaluz*, se nos ofrecen para nuestro deleite en el apartado *Invencciones*; antes, la editora nos compendia, tras su preámbulo y una entrevista con García de la Concha, en *Indagaciones*, y de manera cronológica, todo el caudal de prospecciones sobre la obra de Cervantes que llevó a cabo Ayala a lo largo de más de cincuenta años. Atinadas reflexiones sobre su teatro, muy sagaces comparaciones entre diversos textos, como el ejemplar análisis que establece entre *El curioso impertinente* y *El viejo celoso*, verificando en uno y otro los modelos extremos de insania conyugal. Un muy oportuno y preciso análisis, en clave de amargura antifilipina y genio poético, sobre el famoso soneto al túmulo sevillano, o afiladas impresiones sobre la técnica de la composición en Cervantes, en donde no solo trasluce el profesor y académico, sino el colega novelista que estudia al admirado maestro para ver de fajarse con sus mismas armas (y letras).

Con respecto al ensayo que da título al volumen, *La invención del Quijote*, texto de 1947, cercano pues a la fecha de publicación de sus ejemplares “novelas” sobre el poder como usurpación, el cainismo y las perversas consecuencias humanas de la guerra civil, Ayala saca a relucir su estilete analítico para diseccionar la determinación heroica («yo sé

quién soy») de un hidalgo que decide actuar como caballero y que, tras los múltiples contrastes entre su idealismo caballeresco y el tosco pragmatismo que le rodea y del que surgen la mayor parte de las acciones grotescas que protagoniza, termina por rendirse con un “no puedo más”, pronunciado a mitad de su tercera salida, tras la aventura del molino de harina, que lo empapa de una lenta, implacable y creciente melancolía.

Ayala, a ese respecto, distingue tres planos o esferas de realidad, la *realista*, en la que se mueven los personajes ajetreteados en su vivir cotidiano; la *idealista*, en la que se agitan personajes a impulsos de intereses espirituales o eróticos (Marcela, Grisóstomo, Cardenio, Dorotea, Zoraida...) y una tercera que Ayala califica de *trascendental*, que escenifican e interpretan el mito quijotesco.

El volumen se cierra, en fin, con dos discursos, el de aceptación del premio Cervantes (quizá junto al de Torrente Ballester, otro inmenso escritor cervantino, el que mejor cuadra al escritor galardonado con su denominación), en 1992; y el último, escrito por un Ayala casi centenario, para celebrar la inauguración del III Congreso Internacional de la Lengua Española, en donde alude al último (hasta la fecha) y vertiginoso *Quijote*: el de Pierre Menard que soñara Borges.

ÁNGEL GARCÍA GALIANO

Universidad Complutense de Madrid

CANAVAGGIO, Jean. *Diccionario Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2020, 509 pp.

El profesor Jean Canavaggio, maestro de cervantistas, nos sorprende nuevamente con un libro editado con primor

por el Centro de Estudios Europa Hispánica. Lleva por título *Diccionario Cervantes* y responde, como dice en su advertencia, a una moda muy extendida en Francia y mucho menos en España, la de los diccionarios dedicados a autores literarios, que en el país vecino ha producido obras similares centradas en Apollinaire, Flaubert o Proust, entre otros. Estos libros tienen su espacio, por cuanto no suponen la especialización en el lector que exigen otras obras, como por ejemplo en nuestro caso la *Gran Enciclopedia Cervantina* (en proceso de edición actualmente).

En lo que se refiere a lo puramente material, el libro que reseñamos es de una belleza destacable. Su impresionante factura, el diseño de su portada (un dibujo de Hernán Cortés del supuesto retrato de Cervantes conservado en la Real Academia Española), la calidad del papel y las reproducciones están en perfecta consonancia con el contenido de la obra, y todo ello transmitido con un estilo elegante y sobrio, como corresponde al maestro francés. Después de las entradas por orden alfabético (hasta la p. 488), el libro incorpora un Cuadro genealógico de los Cervantes (490), una Cronología del autor (491-494) y una Bibliografía actualizada (495-505), que combina las referencias de las obras literarias que se citan con las últimas aportaciones sobre el autor del *Quijote* y su obra. La referencia de donde se toman las capitulares (506-507), los créditos fotográficos (508-509) y hasta la ilustración escogida para el colofón nos dan idea del mimo con que está impreso este libro, que ha cuidado hasta los detalles más pequeños.

Este tipo de obra busca a un lector que «no quiere conformarse con una narración regida por los imperativos de la cronología» (11), lo cual hace referencia,

claro es, a las múltiples biografías de Cervantes, una de las más importantes justamente firmada por el profesor Canavaggio. A diferencia de las anteriores, una obra de tipo lexicográfico como la que ahora reseñamos supone una organización del mundo por orden alfabético, pero el tipo de diccionario que presentamos ha escogido una parte de ese mundo para que el lector pueda «vagabundear» (11) por él e ir saltando de un tema a otro, dentro de la riqueza que supone Cervantes y su obra. El autor reconoce que no pretende la exhaustividad, lo cual sería casi imposible en el caso del autor del *Quijote*, sino poner al día una serie de cuestiones tan amplias como la biografía de Cervantes, las ciudades que visitó, los miembros de su familia, sus obras, la trascendencia en otras literaturas o en otros medios y un largo etcétera. Es evidente que los diccionarios no se leen página por página y seguramente el lector del que reseñamos tampoco escoja esta manera de acercarse a él, porque preferirá ir saltando las voces de las ciento treinta y tantas entradas en que se organiza, desde Acquaviva al *Viaje del Parnaso*. Todo ello trufado con una gran cantidad de reproducciones de gran calidad a veces a página completa (documentos, grabados, partituras, fotografías, portadas de libros...) que contribuyen a hacer más atractiva la obra.

El autor no ha pretendido ofrecer en este libro novedades sobre Cervantes y su obra, pero sí un «estado de la cuestión despojado de leyendas» (12), una puesta al día en tantos y tantos temas que siguen teniendo interés: la familia del autor, sus ciudades, su vida de soldado, las prisiones que tuvo que soportar, su formación intelectual y, por supuesto, su producción literaria y las atribuciones. Se ha privilegiado todo lo que tiene que ver con la

recepción de dicha obra en los diferentes medios artísticos: cine, danza, teatro, música, pintura; pero especialmente con la recepción literaria: en la que un buen número de autores de ámbitos diferentes aparecen convenientemente estudiados bajo la óptica de la influencia cervantina en su obra. Así, en las entradas dedicadas a Azorín, Borges, Américo Castro, Galdós, Ortega o Unamuno, que se vieron atraídos de una u otra manera por el estudio de la figura de Cervantes, Canavaggio intenta deslindar lo que se les debe y la manera de mirar al manco de Lepanto. Y también en las que se dedican a todos aquellos autores extranjeros que se vieron influidos por su obra, particularmente por el *Quijote*: Borges, Chesterton, Defoe, Dickens, Diderot, Dostoievski, Flaubert, Kafka, Melville, Molière, Shakespeare, Thomas Mann, Walter Scott Sterne o Mark Twain. Sin contar, por supuesto, aquellos otros no literarios: pintores como Dalí o Picasso, músicos como Falla, ilustradores como Doré o Lagniet, etc. Otros artículos se plantean la influencia de la obra en la Música, el Cine, la Ópera, el *Ballet* o el Cómic en general.

En lo que toca a los aspectos biográficos, muy bien documentados en el *Diccionario*, Canavaggio discute interpretaciones bastante asentadas en la biografía cervantina, como que el autor del *Quijote* no fuera en realidad el personaje que hiere en Madrid a Antonio de Sigura (17) y otras menos aceptadas, desprovistas además de una prueba documental, como que Acquaviva y Cervantes fueran amantes (*ibid.*). Pone al día la biografía de la familia de Cervantes y de otros personajes que tal vez tuvieron que ver con él en diferentes momentos de su vida, como Agi Morato (Hayyi Murad), quien tal vez permitió al autor escapar del suplicio en Argel (25). Sobre su origen converso da

una opinión matizada: el que su origen fuera converso «quizá podría iluminar tal o cual aspecto de su universo mental, pero no nos daría la clave de su creación» (134), contra la opinión de otros estudiosos anteriores, como Américo Castro.

Y en lo referido a las obras atribuidas a Cervantes, el autor admite la autenticidad de algunas, como la *Epístola a Mateo Vázquez* y *La conquista de Jerusalén*, según las últimas investigaciones, pero no otras piezas como el entremés *Los habladores* o el auto *La soberana virgen de Guadalupe*, por no citar sino dos títulos. El autor expresa su opinión ponderada o menciona a otros estudiosos para afirmar o negar la autoría sobre obras atribuidas como *La tía fingida* y otras que se han ido allegando a su pluma.

Nos parece muy certera la opinión que tiene el autor sobre los diferentes géneros que cultivó Cervantes: la poesía, el teatro o la novela (corta o extensa). Canavaggio sitúa en su justo lugar el teatro de Cervantes, que buscaba su lugar frente a la comedia de Lope, o su labor como poeta, despojada de viejas «leyendas» que simplemente venían a recordar su escaso papel en la evolución de la lírica, cuando tantos romances suyos se publican sin nombre de autor. Es exacta, a nuestro juicio, la apreciación sobre la influencia de las *Ejemplares* en otros autores (como Tirso o Zayas, por ejemplo), a la que acaso se podría haber añadido a ese único epígono cervantino que se llamó Ginés Carrillo Cerón, autor de una pobre continuación del *Coloquio de los perros* (1635). Y también está muy puesta en razón, por ejemplo, la opinión sobre el influjo Cervantes entremesista sobre los autores posteriores, que no consiguieron captar el espíritu del genial creador de *El retablo de las maravillas* (167).

En lo que se refiere a los imitadores y seguidores de Cervantes, me parece extraordinaria la apreciación de que Avellaneda convierte a los protagonistas del *Quijote* en monigote y bufón y repite mecánicamente los comportamientos estereotipados, en un diálogo de sordos, que no es más que «un perpetuo vaivén de dos soliloquios redundantes y verbosos» (40) de la genial creación cervantina. No cree el autor que esté demostrada la identificación del falsario con Pasamonte, opinión que refuta consistentemente, ni tampoco la de Baltasar de Navarrete. Parece sugerir que hoy por hoy a lo más que se puede llegar es a poner entre comillas el nombre de Avellaneda, como hace Luis Gómez Canseco en su edición de la obra en la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.

Puestos a pedir, hubiese estado muy bien aludir a la amplísima difusión que la persona de Cervantes y todo lo relacionado con él se encuentra en la novela contemporánea que más o menos merece el calificativo de «histórica», obras como las de Juan Eslava Galán, *El comedido hidalgo* (1994) y *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* (2015); Andrés Trapiello, *Al morir don Quijote* (2004) y *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014); Alfonso Mateo Sagasta, *Ladrones de tinta* (2004); Luis García Jambrina, *La sombra de otro* (2014); Carlos Luria, *El hidalgo que nunca regresó* (2016); Álvaro Bermejo, *El ingenioso hidalgo* (2016), por no citar sino unos cuantos títulos de los últimos años, que muestran bien a las claras la pujanza que tiene el autor en ese género narrativo. Acaso podría haber tenido entrada un artículo dedicado a las falsificaciones cervantinas, que Canavaggio menciona a propósito de los retratos del autor o de algún documento (la carta al arzobispo Sandoval y Rojas, que se con-

serva hoy en la Real Academia Española); y quizá también se podría haber hecho lo mismo con obras como el *Buscapié* de Adolfo de Castro y otras. Seguramente, al lector le habría gustado encontrar reproducido el documento descubierto hace relativamente poco sobre la licencia y privilegio del *Quijote*, escrito por Francisco de Robles y firmado por el autor de la obra (Fernando Bouza: *Dásele licencia y privilegio*, Madrid: Akal, 2012).

Por mor de añadir algo a obra tan completa, acaso se podría haber añadido también la influencia que tuvo en la literatura portuguesa del XVIII: desde el *Entremés de don Quijote* de un tal Nuño Nisceno Sutil, a la *Vida de don Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Panza* (una especie de ópera con títeres representada en Lisboa en 1733), de Antonio José da Silva, o Judeu, por no poner sino dos ejemplos. Y quizá se podría haber citado a esa primera mujer cervantista que es Mary Shelley (1797-1851), a propósito de la biografía de Cervantes que escribió y de las relaciones que su obra y en particular la más famosa, *Frankenstein* (1818), tuvo también con el autor de *Don Quijote*.

Pero es cierto que es imposible abarcar todo y puede que algún lector eche en falta también otras entradas, como posiblemente la dedicada a Ascanio Colonna, al que se alude sin embargo en la p. 28 y a propósito de *La Galatea*, pero entendemos que no pueden tener cabida todos los personajes que tuvieron relación con Cervantes. También en lo referido a los lugares otra dedicada a Nápoles, la ciudad que Cervantes alabó tanto y en la que quizá pudo haber tenido un hijo, el mencionado como Promontorio. Acaso también una entrada dedicada a la Real Academia Española, una de las instituciones que más han hecho por preservar la memoria del

autor, no solo por conservar su supuesto retrato (que Canavaggio ratifica que es falso), sino también por las múltiples ediciones, de éxito, desde la de Ibarra hasta la del centenario de 2004 y publicaciones dedicadas a Cervantes (todas las citas de esta obra se remiten a las ediciones que acaba de publicar la RAE, es decir, las incluidas en la Biblioteca Crítica). Pero es evidente que el autor ha tenido que seleccionar, y ya advierte en el prólogo que su propósito no es exhaustivo.

Canavaggio no elude ninguno de los temas espinosos relacionados con el autor y así por ejemplo opina que la posición de Cervantes ante problemas como el de la expulsión de los moriscos es bastante valiente, demostrando el drama humano que tuvieron que soportar los moriscos españoles, según el conocido episodio de Ricote. Las palabras favorables a la expulsión en el *Coloquio de los perros* resultan hábilmente contrastadas con el sentimiento humano de la pérdida. Pone también en su sitio a los que creen haber encontrado en uno concreto «el lugar de la Mancha» porque no quiere acordarse de empresas quijotescas como esta.

En obra tan abarcadora como la presente, se desliza muy pocas veces alguna errata: en la p. 83, bajo la entrada «Cautiverio», se nos dice que la galera el *Sol*, donde volvían a España Cervantes y su hermano Rodrigo, en 1575, «fue abordada por los corsarios» el 20 de septiembre; pero en la p. 99, en la entrada «Cervantes, Rodrigo (hermano)» se menciona que «el día 26, a la vista de las costas catalanas, la galera fue sorprendida por unos corsarios», fecha que coincide con la que se da en la p. 376, bajo la voz «Prisiones». También se señala que *El gallardo español* nos hace revivir «El asedio que padeció Orán en 1564» (118), en lugar de 1563. Mínimas erratas, como digo (corre-

gidas –además– en hoja aparte que amablemente me ha hecho llegar su autor), en un maremágnun de nombres y fechas tan desmesurado como contiene la obra.

Nos quedamos con el magnífico ejercicio de erudición, accesible además a cualquier lector que busque una puesta al día sobre tantos temas relacionados con Cervantes. En suma, este *Diccionario* es un monumento al saber y esfuerzo de síntesis de lo que se ha escrito sobre el autor del *Quijote*, y no podemos sino felicitar a su autor por tomar esta iniciativa, que bien podría extrapolarse a otros autores de nuestra literatura.

ABRAHAM MADROÑAL
Universidad de Ginebra

ESCUADERO BUENDÍA, Francisco Javier y HAGEDORN, Hans Christian (coords.). *Nuevas perspectivas cervantinas. Fuentes, relaciones, recepción*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2020, 253 pp.

El volumen coordinado por Francisco Javier Escudero Buendía y Hans Christian Hagedorn, profundiza en varias líneas de investigación cervantina muy interesantes poco investigadas hasta la fecha. En esta publicación colectiva se analizan, en primer lugar, la geografía de la Mancha y su historia como fuentes de inspiración de Cervantes. En segundo lugar, se estudian las relaciones entre las obras cervantinas y las de otros autores de la literatura española e internacional. Finalmente, se avanza en la investigación de la recepción de la obra de Cervantes en la cultura internacional de los siglos XX y XXI.

Las contribuciones del volumen están muy bien documentadas y los artículos aportan multitud de datos hasta ahora des-

conocidos. Por otra parte, la edición se ha realizado escrupulosamente, destacando la coherencia de los estudios presentados, todos ellos muy bien redactados.

El libro incluye nueve estudios cervantinos. El primer trabajo, titulado “Viaje con Cervantes, parte segunda: con permiso de Azorín”, de la profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha Esther Bautista Naranjo es, precisamente, uno de los más originales e interesantes que incluye este volumen. En este estudio, la autora continúa la línea investigadora por la que ya es conocida en los últimos años, en la que examina crónicas de viaje por la ruta de don Quijote. Aquí, Bautista Naranjo demuestra la importancia del sustrato local que el territorio de la Mancha infunde en autores actuales como Jorge Bustos o Julio Llamazares. Su objetivo es, fundamentalmente, analizar la manera en la que funciona el intertexto de Azorín en la preparación del viaje por la Mancha en estos autores del siglo XXI. La autora reevalúa la trascendencia y pervivencia de la novela de Azorín escrita en 1905 en los mencionados autores contemporáneos y concluye cómo el relato azoriniano les sirve de modelo e intertexto que imitar y seguir. Como en Azorín, los textos de Bustos y Llamazares muestran una preocupación constante por la importancia que tiene el sustrato local de la Mancha sobre el personaje de don Quijote.

El segundo trabajo es obra del profesor de la Universidad de Calgary, Keneth Brown, titulado “El Donoso, poeta entreverado, Rocinante, Don Quijote de la Mancha y Miguel de Cervantes: cuatro conversos retajados en uno, y dos sorpresas más”, y estudia los numerosos juegos de palabras que utiliza Cervantes en las dos décimas de cabo roto con las que comienza el *Quijote* de 1605.

El tercer estudio se titula “Escenarios apocalípticos: *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega y *La Numancia* de Cervantes” y es obra de Moisés R. Castillo, profesor de la Universidad de Kentucky. El trabajo examina las concomitancias existentes entre el populismo ultraderechista actual, que emplea la retórica apocalíptica para garantizar la identidad nacional, y el imperialismo español (también proteccionista, ultranacionalista y patriótico) entre finales del siglo XVI y principios del XVII. El estudio demuestra cómo ambos emplean la misma retórica xenófoba para defender la identidad nacional e imperial.

El profesor estadounidense William P. Childers, del CUNY Graduate Center de la City University de Nueva York, nos ofrece un estudio interesantísimo, titulado “Entre el *Quijote* y la Mancha: hacia un *Persiles* del siglo XXI”. Este trabajo ahonda en una obra cervantina poco estudiada hasta la fecha, quizás por la omnipresencia del *Quijote* en los estudios académicos. Childers demuestra hasta qué punto ambas obras se parecen y cómo el análisis de las diferencias entre ellas sirve para profundizar en su estudio. Para el autor, el *Persiles* puede leerse como una “trastienda cervantina” que ayude a comprender la lectura del *Quijote* que, a su vez, sirva para entender mejor el *Quijote*. El profesor neoyorkino examina, además, una vez más, la importancia geográfica de la Mancha en Cervantes.

El artículo firmado por Francisco Javier Escudero Buendía, investigador del Archivo Histórico Provincial de Cuenca, se titula “Fuentes documentales para la construcción del personaje de don Quijote en el entorno de El Toboso (1569-1591): ¿arquetipo del decadente hidalgo manchego o modelos reales?”. En este estudio, excelentemente documentado en los archivos históricos nacionales, se re-

visa la teoría de los “modelos vivos” para la creación del personaje de don Quijote, que el autor considera como superada.

El siguiente estudio se titula “Amores y desamores en tiempo de Cervantes” y está escrito por el profesor Miguel Fernando Gómez Vozmediano, de la Universidad Carlos III de Madrid y del Archivo Histórico de la Nobleza. En este trabajo, Gómez Vozmediano examina el tema del amor y cómo este se describía a finales del siglo XVI y principios del XVII, momento en el que se publicaron *La Galatea*, el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*. Los resultados del estudio son muy relevantes, pues el autor ha realizado un trabajo de documentación muy minucioso en los archivos históricos nacionales.

Hans Christian Hagedorn, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, escribe el séptimo estudio y vuelve a sorprender al lector con otro de sus análisis sobre la recepción cervantina en la música de jazz. Si bien el autor ya había destacado en anteriores publicaciones por analizar las huellas cervantinas en el jazz en personajes como Sancho Panza, Hagedorn se centra aquí en el rocín manchego y titula su trabajo “Rocinante a ritmo de jazz”. Este sugerente estudio demuestra, una vez más, cómo los mitos literarios cervantinos han inspirado gran interés en la música de los siglos XX y XXI. Es elevadísimo el número de composiciones de jazz inspiradas en personajes de la obra del manchego. En el caso de Rocinante se trata, además, de piezas especialmente complejas y profundas, de una indudable calidad compositiva, en su mayoría pertenecientes al siglo XXI.

El siguiente trabajo, de Jorge Francisco Jiménez Jiménez, de la Escuela de Arte Cruz Novillo y de la Fundación Amelia Moreno, se titula “Realidad y ficción en la

Mancha cervantina: Quintanar, Miguel Esteban, Locker e Inglis” y analiza la férrea línea que separa la relación entre la Mancha literaria y geográfica desde la publicación del *Quijote* en 1605.

Finalmente, es muy destacable y de gran interés el trabajo de la cervantista canadiense Rachel Schmidt “Palimpsestos en la España de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes: referencias a la cultura ibérica precristiana”, pues en este estudio se demuestra que Cervantes maneja un mapa cultural de España cuyas referencias abarcan nada menos que la cultura ibérica precristiana.

En definitiva, el volumen *Nuevas perspectivas cervantinas. Fuentes, relaciones, recepción* es, sin duda, un libro de recomendable lectura, pues llena un vacío científico muy importante en la investigación cervantina.

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA
Universidad de Alcalá

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y REP, Miguel. *Conferencias cervantinas ilustradas*. Madrid: Sial Pigmalión, 2019, 152 pp.

Las *Conferencias cervantinas ilustradas* son el producto más reciente de la sinergia entre el afamado cervantista José Manuel Lucía Megías y el reconocido dibujante y humorista gráfico Miguel Rep, también ilustrador del *Quijote* (primero para el matutino argentino *Página 12* y luego para la edición preparada por el mismo Lucía Megías para Castalia). La colaboración entre ambos, surgida hace más de diez años al calor del Festival Cervantino que se celebra anualmente en Azul, ciudad cervantina de la Argentina,

ha dado lugar a un modo singular de recrear la obra de Cervantes y propiciar su conocimiento y disfrute, del que este libro resulta un buen testimonio. Se trata de una serie de conferencias basadas en su producción literaria y en documentos autógrafos, conferencias matizadas también por interludios ficcionales en los que Lucía Megías se permite recrear la voz del escritor alcalaíno y que fueron ilustradas en vivo por Rep al compás de la exposición. El presente volumen compila y ofrece ahora por primera vez los textos e imágenes resultantes de esos encuentros.

El prólogo de Juan Diego Vila introduce desde el comienzo al lector en el rito que dio origen a las conferencias, pues narra la actuación conjunta de Lucía Megías y Rep desde la perspectiva de quien estuvo allí presente cada vez. Su comentario se remonta a la ocasión inaugural, la señera conferencia del año 2011 sobre la vida de Cervantes, que se realizó en el parque municipal de Azul proyectando las imágenes sobre una pantalla. Vila recupera incluso el asombro del público, que tardó cierto tiempo en comprender que no se trataba de un video, sino de dibujos que el artista realizaba en el momento. Esta cualidad de artefacto vivo, *haciéndose* en el momento mismo en que los receptores participan de él –algo muy a tono con las escenas de creación de los prólogos cervantinos evocadas por Lucía Megías en muchas de las conferencias–, confiere una singular vitalidad a esta recreación de la obra del escritor y la destaca entre las iniciativas de difusión cultural llevadas adelante en el marco del Festival Cervantino de Azul.

En efecto, si bien dos de las conferencias no se desarrollaron en Azul (una fue pronunciada durante el Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas en Sao Paulo, en 2015; y la otra tuvo

lugar en Tandil, en 2016, en ocasión de la conmemoración de los 400 años de la muerte de Shakespeare y Cervantes), todas se hallan estrechamente ligadas al contexto que las vio surgir, pues tanto Lucía Megías como Rep han sido pilares fundamentales en la gestación de la identidad cervantina que se ha dado a sí misma esta ciudad de la pampa argentina. Tras el nombramiento otorgado por la UNESCO en 2007 en reconocimiento a la colección de ediciones del *Quijote* de la Biblioteca Ronco, Azul ha llevado adelante un sinnúmero de actividades culturales y educativas en el seno de un festival que, bajo los auspicios de la inmortal obra de Cervantes, se propuso dar al arte un lugar primordial en la vida de la comunidad. Y ciertamente, mucho ha tenido que ver en ello el impulso infatigable de Lucía Megías, “padrino” del Festival y gestor principal de varias de sus actividades. Así pues, como expresa Vila en su prólogo, «estas conferencias azuleñas son también el cuaderno de bitácora de cómo la vida azuleña mejoró gracias a don Quijote y Sancho y a tantísimas otras criaturas que Cervantes soñó» (19). El presente libro, entonces, permite también que algo de esta singular experiencia llegue ahora a lectores de todo el mundo.

La primera conferencia, “Escenas ejemplares”, tuvo lugar en el Teatro Español de Azul en noviembre del año 2012, como parte de las actividades tendientes a promover la lectura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes a poco de conmemorarse los 400 años de su publicación. Ante el desafío de transmitir la propuesta de la colección de novelas de un modo atractivo para un público amplio, y sin dejar por ello de ser fiel a la poética de Cervantes, Lucía Megías opta por un recorte estratégico: se detiene en las dos primeras novelas, *La gitanilla* y

El amante liberal, a las que enmarca en un prólogo y un epílogo en los que ficcionaliza la escena de creación cervantina. Nos acerca entonces las reflexiones de un autor viejo, cansado, escaso de tiempo y lleno de proyectos, y destaca en particular la imagen cervantina de la “mesa de trucos”, que será también un hilo conductor de las escenas que hilvana la conferencia. De *La gitanilla*, además de rescatar pormenores de la historia, varios de los poemas insertos y, por supuesto, la belleza de Preciosa, la protagonista —que en el dibujo de Rep aparece ocupando el centro de una escena dividida entre sus enamorados y las otras mujeres envidiosas—, Lucía Megías pone énfasis en la originalidad del rol que la novela inaugural de la colección le da a la minoría gitana: «¿Quién ha escrito sobre gitanos antes que Miguel de Cervantes? Nadie. Algún personajillo secundario en alguna obra insignificante de Lope de Vega, alguna que otra alusión en relatos de pícaros, pero nada más... Pero Cervantes no nos va a hablar de cualquier gitano, sino de la más hermosa gitana que conoció el mundo» (41). El juego de máscaras e identidades cambiadas de *La gitanilla* acompaña también el relato que filólogo y dibujante hacen de *El amante liberal*: palabras e imágenes se detienen aquí especialmente en las escenas en que Cervantes pone en juego los deseos cruzados de los personajes, para luego destacar cómo todos, al final de las aventuras «fueron quienes eran, sin engaños ni cautiverios» (65). El epílogo, finalmente, vuelve a la imagen de Cervantes en su escritorio, evocando los títulos y temas de las otras diez novelas, y en particular el cierre de la colección, del que el escritor se muestra particularmente orgulloso: «¿Y qué mejor que hacer hablar a dos perros para entender la vida?» (69). Así,

la conferencia busca ser a la vez una puerta de entrada y una incitación a leer las *Novelas ejemplares*.

La segunda conferencia, “Un juego y tres autógrafos para Miguel de Cervantes”, fue pronunciada en la Universidad de Sao Paulo en el marco del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Desarrolla el motivo del juego a partir del soneto cervantino que aparece en los Preliminares de la *Filosofía cortesana moralizada*, de Alonso de Barros (1587): Lucía Megías imagina a Cervantes jugando con su mujer y amigos en torno al tablero ilustrado que acompaña el libro, una suerte de juego de la oca que sigue la dirección del comportamiento cortesano. Ello le sirve para enmarcar el tema de la conferencia: las frustradas pretensiones de medro del escritor y, en particular, su sueño de obtener un puesto en América, petición que finalmente los funcionarios reales desestiman con un gélido «Busque por acá donde se la haga merced». Los autógrafos que luego comenta –dos del propio escritor, de 1582 y 1598, que lo muestran a la espera de la merced que nunca llega, y la licencia de impresión del *Quijote* firmada por Antonio de Herrera en 1604– jalonan el relato de esos años de cárcel y penurias, en un registro que oscila entre la tercera persona y la voz del propio Cervantes. Los dibujos de Rep siguen de cerca el recuento de dificultades: se muestra al autor en el escritorio, afanándose en sus peticiones, dormido y soñando con una vida mejor y, finalmente, desolado contando los días en prisión. A su vez, acompañan la modulación irónica de la voz del protagonista: mientras el escritor encarcelado por cobros y deudas se queja en el texto de Lucía Megías al grito de «¿Cuentecitas a mí? ¿A mí cuentecitas y a tales horas?» (95), Rep lo dibuja tras las rejas

declarando: «Yo sé quién soy. ¡Un desastre!». La conferencia se cierra con la evocación –en palabras e imagen– del inicio del viaje de don Quijote y Sancho, periplo que se abre a partir de la licencia de impresión de 1604 y que cambiará definitivamente la suerte del escritor.

La tercera conferencia, “Miguel de Cervantes y William Shakespeare ante el espejo de la escritura”, tuvo lugar en Azul en 2016 y conmemoraba los 400 años de la muerte de ambos autores. El texto propone un juego de inversiones entre el tramo final de las vidas de los dos ingenios: de un lado, un soldado hidalgo y pobre; del otro, un actor y empresario teatral próspero y rico. Tal como destaca Lucía Megías, «nada tendrán que ver sus entierros, sus testamentos, su recuerdo y memoria a los pocos años de su muerte» (108). Los dibujos de Rep representan asimismo este contraste, dándonos incluso la imagen de un diálogo en el que Cervantes le pregunta al dramaturgo: «Che, William, ¿cuánto te pagan por adelantado? ¿Quién es tu agente? ¿La Balcells?» (111). El anacronismo creativo, un dispositivo usado con frecuencia por el dibujante, ofrece aquí una muestra de su potencia a la hora de actualizar y revitalizar las imágenes que construimos en torno a los clásicos.

La conferencia final, “Don Quijote cabalga de nuevo por América”, se llevó a cabo en Tandil en 2017, y en ella se presentan cuatro escenas recortadas al modo de viñetas cervantinas sobre tema americano. La primera se titula “El hombre: Cervantes, que nunca vino a América” y vuelve sobre el sueño trunco del alcaíno, que no logró realizar el viaje anhelado. La segunda nos traslada del hombre al libro, y narra cómo ya en el mismo año 1605 partieron flotas hacia América llevando ejemplares del *Quijo-*

te, recientemente editado, hacia la tierra que nunca alcanzó a ver su autor. La tercera evoca la sortija de Pausa (Perú) de 1607, en la que uno de los caballeros participó bajo el nombre y disfraz de “El caballero de la Triste Figura”, lo que constituye el primer testimonio de don Quijote cabalgando por tierras americanas. Finalmente, la cuarta y última se titula: “La ciudad: Azul. El festival cervantino ‘Soy Quixote’”. Con ella se cierra además el volumen, que no en vano termina volviendo al punto de partida de estas conferencias: Azul, la ciudad cervantina de la Argentina, y el Festival Cervantino que la distingue y constituye, de tal modo, un último avatar quijotesco en tierras americanas.

En suma, estamos ante un libro valioso, que mediante la conjunción de palabra e imagen permite recrear una experiencia única y calibrar el valor humanista que puede tener la difusión cultural de la obra cervantina, cuando se hace de modo ameno, pero siempre fiel al espíritu del escritor. En el apartado sobre la experiencia azuleña, Lucía Megías concluye destacando de los textos de Cervantes «el valor del diálogo para solucionar los conflictos, el respeto al que es diferente [...] y la voluntad de ser» (151). No en vano el lema del Festival es “Soy Quixote”: en esa mezcla entre arte y vida que irradian sus textos, nada hay más cervantino, a fin de cuentas, que una comunidad dándose a sí misma una nueva identidad tras el hallazgo de una maravillosa biblioteca. Así pues, Cervantes no llegó a América, pero allí fructificó su obra, tal como lo atestiguan ahora estas conferencias cervantinas ilustradas.

CLEA GERBER

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de General Sarmiento

MARTÍNEZ MATA, E. y CARVAJAL PEDRAZA, P.J. (eds.). *Recepción e interpretación del Quijote*. Madrid: Visor, 2019, 200 pp.

La *Biblioteca Filológica Hispana* nos ofrece esta interesante colección de ensayos, que reúne una selección de las comunicaciones presentadas al “Congreso Internacional Recepción e Interpretación del *Quijote*”, celebrado en 2016 en Salas (Asturias). La parte del león se la lleva la literatura en lengua inglesa y es de lamentar la ausencia del mundo germánico. Van ordenados con criterio cronológico.

Una “introducción” expone la premisa común a todos los estudios: el *Quijote* como factor decisivo en el nacimiento de la novela moderna y aun posmoderna «y [...] de casi cualquier corriente novelesca que medie entre ambas». En la introducción, resúmenes apretados de cada aportación, que harían casi superflua la reseña.

Dos ensayos me parecen de particular trascendencia: el de Martínez Mata, porque proporciona el esquema respecto del que se pueden ordenar todos los demás; y el de Gratchev, porque nos abre un mundo del que sabíamos muy poco o nada.

La intervención de Díaz Migoyo, “La escriptura del *Quijote*”, abre la colección justificadamente, por ver en el propio *Quijote* un ejemplo de recepción e interpretación. Propone el concepto de escriptura como clave de la composición de la obra. El editor escribe para nosotros su lectura de la traducción del morisco, que exige sea fiel, aunque él mismo se toma amplias libertades con ella. Los personajes lo que hacen es transcribir en su conducta lecturas previas. Esta es, pues, la clave de la obra.

Siguen dos artículos dedicados al tramo temporal entre el Barroco y la Ilustración en Italia y Francia. Agapita Jurado

Santos se fija en una invariante, la “locura especular”, fecunda para el tránsito de la obra cervantina a sus versiones dramáticas. La que se da entre don Quijote y Cardenio inspira a Guillén de Castro, Pichou (1628) y Gigli (1693), a la que Sánchez Jurado presta particular atención. Esther Bautista Naranjo se centra en el Barroco francés, en concreto en tres autores, Sorel, Scarron y Furetière, que parodiaron en sus anti-novelas el preciosismo. Concluye que se apropian de los recursos cervantinos para subvertir el género desde una estética realista.

La contribución de Emilio Martínez Mata nos sirve de pórtico a las dedicadas al mundo anglosajón. El cambio del *Quijote* de libro de burlas a la visión romántica no se explicaría sin la interpretación satírica que se produce en Inglaterra entre finales del XVII y principios del XVIII. Favorecido por la actitud crítica y el propósito moral de la Ilustración, el *Quijote* deja de ser en Inglaterra la obra de burlas que arruinó el espíritu caballeresco español y se convierte en modelo de sátira irónica y amable, encaminada a discutir los valores del Antiguo Régimen y a entronizar una nueva conciencia que persigue la “felicidad pública”.

Abandonamos con el anterior los ensayos referentes al mundo anglosajón. Empezando por el humor y la comicidad en las traducciones inglesas del siglo XVIII, a cargo de Cristina Valdés Rodríguez, Motteaux, Jarvis y Smollett presentan ejemplos de funcionalismo para recrear el efecto humorístico original en otra lengua, otra cultura y otro momento histórico. Por su parte, Alfredo Moro Martín se ocupa del interés de Sir Walter Scott por Cervantes, que se centra en la crítica de la romanización de la realidad. Hay un desplazamiento hacia el quijotismo espiritual, esto es, la sátira y parodia del exceso religioso,

sobre todo en *Waverley* (1814), *Old Mortality* (1816) y *The Heart of Midlothian* (1818), en dos versiones: la más amable y la oscura, vinculada a los conflictos civiles en Escocia. Ya en el s. XX y justificando la visión del *Quijote* como antecedente de la narración posmoderna, Pablo José Carvajal Pedraza estudia *Mason & Dixon* de Pynchon: la pareja protagonista; su empresa, quijotesca absurda; los tres niveles diegéticos de la ficción autorial con su historiador metaficcional; y el mecanismo de los relatos interpolados. Finalmente, María José Álvarez Faedo estudia otro ejemplo del privilegio posmoderno del contexto sobre el texto. Stephen Greenblatt escribe su *Cardenio* e invita a dramaturgos de todo el mundo a “contextualizarlo” en sus propias coordenadas. En España, Jesús Eguía Armenteros acepta el reto, pero, además de tener en cuenta al propio *Quijote* y a Greenblatt, se hace eco de la polémica de la crítica inglesa sobre el posible descubrimiento del *Cardenio* shakespereano (no Shakespereano, como leemos en repetidas ocasiones).

Los demás ensayos forman una miscelánea que, volviendo a la cronología, es como sigue.

En plena Ilustración, el Santo Oficio portugués acaba con la vida de Antonio José da Silva (1705-1739), que representaba un interesante avance para la dramaturgia del país vecino. Maria Augusta da Costa Vieira reivindica esta figura trágica. Frente al escaso desarrollo previo del teatro cortesano, jesuítico o popular, Da Silva, con su ópera joco-seria de títeres, la *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Panza*, explora las posibilidades del melodrama de origen italiano.

A Rusia, según nos informa Slav N. Gratchev, el *Quijote* llega de la mano de Pedro el Grande, no antes de 1716, y en forma de cartón para tapiz. Trediakovsky

(1747) es el primero en apreciar el texto como ejemplo de conversación natural; es destacable que mientras los científicos del XVIII ruso leen el *Quijote* con el mayor interés, los literatos lo ven sin más como un tipo divertido. La primera traducción directa del español será la de Masalsky (1838) y, por fin, Belinsky (1811-1848), al ver en la novela la presencia de “la idea”, abre paso a la visión romántica. A partir de Belinsky, el *Quijote* de Herzen; el de Turgenev, contrapuesto a Hamlet; y, por fin, el de Dostoyevski, en cuyo *El Idiota* se aprecia bien la huella cervantina.

Finalmente, Arnau Pla Novoa se ha ocupado de la huella de Cervantes en *La Regenta*. Comienza repasando la actividad cervantista de Clarín, aun no considerándose tal, sobre todo en “Del *Quijote*” (1899). Y se fija luego en los rasgos cervantinos de *La Regenta*: el peso de lo literario se revela en la construcción de personajes y situaciones, y seguir ese hilo permite repasar la novela entera.

En conclusión, un panorama rico y variado de obras y momentos históricos que se deja articular en torno al giro hacia la visión romántica, prólogo de la actual.

FERNANDO ROMO FEITO
Universidad de Vigo

MARTÍNEZ MATA, Emilio, FERNÁNDEZ FERREIRO, M.^a y MARIGNO, Emmanuel (eds.). *Recreaciones teatrales del Quijote. Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales*. Madrid: Visor, 2019, 187 pp.

Este segundo volumen de la *Biblioteca Filológica Hispana* complementa el consagrado a *Recepción e Interpretación del Quijote*, del mismo año y colección: la

suma de los dos compone un panorama amplio de la recepción europea del *Quijote*. Recoge los trabajos de los dos primeros seminarios (Oviedo y Lyon, 2018) del proyecto *Q. Theatre. Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*. Una breve introducción da una idea precisa del contenido de cada trabajo.

El libro está estructurado en tres partes: “Planteamientos teóricos”, “Reescrituras del *Quijote* en diferentes idiomas” y “Perspectivas teatrales”. Advertimos que las dos primeras partes, a pesar de sus títulos genéricos, están consagradas, como la tercera, a la recepción teatral.

En la primera, dos intervenciones, de María Fernández Ferreiro y Emmanuel Marigno. Fernández Ferreiro distingue adaptaciones, parciales o globales y recreaciones, más libres, y ejemplifica ampliamente con el teatro español contemporáneo, fijándose en particular en los procedimientos de adaptación. Marigno plantea los problemas para trazar el corpus de las recreaciones francesas entre 2010 y 2018 y recoge hasta cuarenta reescrituras. Las estudia concluyendo la preferencia francesa por el lado cómico, sin excluir ejemplos de otras posibilidades, y termina preguntándose por el estatus de don Quijote como mito, figura universal, prototipo ficcional...

La segunda parte examina tres ejemplos de reescrituras: alemana (por fin), inglesa e italiana. Lioba Simon Schuhmacher se ocupa de *Cardenio y Celinde o los amantes desafortunados* (1648), de Andreas Gryphius (1616-1664), interesante personaje del Barroco alemán. Nos introduce en la vida y obra de Gryphius y, a continuación, deteniéndose en su *Cardenio y Celinde*, nos hace ver su proximidad con *La fuerza del desengaño*, de Pérez de Montalbán. Schuhmacher subraya esta, aun sin descartar la posible relación indirecta con

el original cervantino. Por su parte, Aaron M. Kahn estudia los problemas para traducir de vuelta al español *The Comical History of Don Quixote*, de Thomas D'Urfey (1694). Se detiene en las alteraciones de la trama y sus rasgos anticatólicos y discute las fuentes. Los problemas que suscita la traducción son también el objetivo para Guillermo Carrascón, en este caso del *Don Chisciotte* de Gherardi (1891-1949), autor italiano corresponsal de Unamuno, que acabaría como guionista de cine, colaborador de De Sica. Es un examen minucioso que tras abordar el aspecto histórico desciende a la letra del texto: traducir del italiano solo en apariencia es fácil.

El resto del libro está organizado con criterio cronológico. Emilio Martínez Mata examina las fiestas y mascaradas que recrearon el *Quijote* a lo largo del s. XVII, cuando todavía no hay tan apenas repercusiones narrativas. Es un recorrido por comedias, fiestas (conocidas por las *relaciones* de ellas) y mascaradas, que llegan desde Pausa, en Perú (1607) hasta Manila, en Filipinas (1625). Todas comparten el carácter cómico y les es común que los rasgos plásticos de los personajes cervantinos son los que facilitan la vida de estos fuera de la novela.

Maria Fernanda de Abreu vuelve sobre el *Quijote* de José da Silva, O Judeu (1733), pero advertimos que el enfoque es muy diferente al del trabajo incluido en el otro libro de la colección. En este caso se examina en detalle, deteniéndose sobre todo en las ideas de Roger Chartier y José Oliveira Barata, si la obra de O Judeu se explica en función de su condición de judaizante, así como el alcance de la censura inquisitorial.

También complementa el trabajo correspondiente del otro volumen el de María José Álvarez Faedo, de nuevo sobre

el Cardenio de la escena inglesa, que, para estudiar la recreación de Gregory Doran en 2011 de “la mejor historia de Cardenio posible”, repasa con extensa bibliografía la complicada historia de los antecedentes, desde la obra perdida de Shakespeare y Fletcher hasta las diferentes versiones y adaptaciones de D'Urfey (1694) y Theobald (1727).

Una segunda aportación de Aaron M. Kahn en este volumen versa sobre la relación entre Cervantes y Shakespeare. De hecho, se centra en una comparación entre *Enrique V* y *La Numancia* de Cervantes, sobre todo en el posible sesgo maquiavélico apreciable en la presentación del rey Enrique y del Cipión cervantino. Ambos personajes –se concluye– hacen pensar en *El príncipe* de Maquiavelo.

Agapita Jurado Santos, también con muy extensa bibliografía, estudia la huella de la figura de Sancho Panza en el teatro europeo: “Sancho loco, Sancho listo, Sancho justo” es el título elocuente. Sánchez Jurado define la privación de comida, la sabiduría o necedad de Sancho y el asalto a la ínsula como los tres núcleos temáticos que repasan muchas de las obras. Se repasa la tradición del personaje en España, Italia y Francia y además se examina históricamente, lo que permite acercarse a problemas como la equiparación de la locura de amo y criado, si Sancho –en vena ilustrada– es susceptible de educación y aprendizaje, y la justicia de Sancho y fidelidad a su amo.

Finalmente, Domingo Ortega Criado, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, cuenta con bastante minuciosidad su experiencia en el montaje de *Er DeQu*, en 2004. Es evidente que esta intervención tiene un carácter diferente a las otras del libro, pero las complementa, pues a partir de ella nos acercamos a los problemas con los que las gentes del teatro

se enfrentan a la hora de montar espectáculos basados en el *Quijote*, lo que ayuda a imaginar los del pasado.

FERNANDO ROMO FEITO
Universidad de Vigo

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Sevilla: Edición de Renacimiento, Col. Los Cuatro Vientos, 2020, 2 vols., 984 y 1028 pp.

Estamos ante una nueva edición del *Quijote*, fuera de toda fecha onomástica, lo cual nos hace ver que es consecuencia del interés y del afán del estudioso por profundizar en una de las obras más emblemáticas de la literatura española. Por otro lado, supone también, para el autor de la edición, el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Córdoba, un reto singular al enfrentarse a la tradición cervantina, al extenso y complejo mundo de los estudios sobre la obra y el escritor, como se aprecia en la introducción; esto nos sitúa ante un crítico que parte de un significativo bagaje cultural y filológico, desde el que enfrenta esta nueva publicación, ofreciendo nuevas lecturas de la obra.

Se trata de una edición crítica, en la que se coteja el texto de las príncipes –1605 y 1615, y la de 1608 para la Primera parte– hasta las ediciones recientes. No incluye ilustraciones. Contiene un detenido análisis de todas las ediciones anotadas del *Quijote* desde sus orígenes hasta hoy, con especial atención a las que se publicaron en los siglos XVIII y XIX, para justificar de ese modo la fijación textual que ofrece de la obra. Posee un amplio aparato crítico, con calas de relieve en los aspectos más relevantes de las notas de Pellicer y Clemencín.

Hay también notas explicativas de tipo léxico; y otras en las que se elucidan diversos aspectos relacionados con el pensamiento de Cervantes, con comentarios extensos acerca de la obra y su sentido. Las interpretaciones que ofrece se basan en el peculiar concepto de la relación entre ideología y literatura, que define la metodología propia del autor de la publicación.

La edición se inicia con un significativo *Proemio a un Quijote diferente*, subtítulo: “Preliminar sobre ideología, el tiempo de la impostura, y otros tiempos”. En esta introducción, comienza definiendo lo que entiende por ideología: «Todo sistema de pensamiento –lógico o intuitivo, implícito o explícito– con representación social, y que se refleja en la cultura y en la sociedad, y previa o subsiguientemente en la filosofía y en el pensamiento político» (p. 7). Pero una ideología llevada al terreno de la literatura, es decir, del pensamiento y la palabra que hace presente a Cervantes reflejando tanto su visión del mundo como su forma de ser. El profesor Martínez Torrón establece la consideración de unos razonamientos que pueden y deben ser rigurosos pero no científicos. Lo destaca en la página 14 del prólogo: «Las humanidades pueden ser sólidas, profundas, enriquecedoras... pero no científicas, aunque valga la pena intentarlo, al menos tratando de ser rigurosos».

Continúa el proemio con una concreción de esos planteamientos anteriores bajo el título “Notas sobre significado e ideología de la obra”, por tanto penetrando en el cosmos del pensamiento cervantino realizando «una reflexión personal [...] incitando a hacer pensar [...] una hermenéutica de contenidos, desde un punto de vista diferente y propio» (p. 19). La intrahistoria es importante, nos dice, y eso busca el estudioso de esta novela, que representa el punto álgido de la capacidad

narrativa escrita en nuestra lengua, vinculando lo literal de una historia fácil de seguir con lo simbólico, un universo literario lleno de vida y de verdad. Y lo aprecia el lector en el apartado “Cervantes y la ideología del momento”, es decir, «en la existencia de un claro *sentido democrático y social* en el *Quijote*» (p. 21).

La fidelidad textual de la edición se observa bajo el título “Cervantes y la imprenta”. Ha tenido en cuenta las abundantes anotaciones sobre la obra; mantiene el respeto y admiración por las ediciones de Francisco Rico, si bien en algunos aspectos concretos difiere de su fijación textual, con anotaciones precisas al respecto. Ofrece una puntuación radicalmente diferente a la de las ediciones de la obra desde la príncipe hasta hoy, por cuando todas las formas en aposición, proposiciones adjetivas, primera parte de las condicionales, y oraciones en gerundio, las sitúa entre comas. De este modo, ofrece un concepto lógico en la puntuación, frente a lo que considera que es un uso propio de la entonación y lectura en voz alta de la época. También dispone los párrafos separados por ideas, como no se había hecho, haciendo el texto más legible. Si Rico demostró que no había que cerrarse excesivamente en torno a la príncipe, que tantas correcciones sufrió desde el manuscrito hasta el texto impreso, esta edición quiere adecuar dicho texto a los usos modernos, manteniendo a la vez la fidelidad al original. Por otro lado, ha tenido en cuenta además de las ediciones desde Pellicer y Clemencín las aportaciones de Vicente Gaos, con significativas referencias a las ediciones de Hartzbusch, Schevill y Bonilla, Américo Castro, Rodríguez Marín, sin olvidar a José María Merino y su contribución a la narrativa cervantina en *A través del Quijote* (2019); cita, por tanto, otras ediciones notables tenidas en cuenta a la hora de

enfocar su estudio, de fijar su texto y de anotararlo. La transmisión textual del *Quijote* es rica y notable, como también reiterativa en algunas ocasiones, de tal forma que errores iniciales se han ido transmitiendo edición tras edición; sin embargo, Martínez Torrón ha reflexionado y ha hecho una selección que evita esa repetición que se ha ido sucediendo, y esto lo refleja bajo el título “Nuestra edición”. El bagaje filológico de la obra se aprecia en el apartado “Cervantes fuente del Diccionario de la Real Academia Española”. En este sentido, hay que destacar el cuidado y el criterio que lleva a cabo en la “Puntuación y la ortografía”, renovando y ofreciendo «una nueva manera de entender el ritmo de la prosa del *Quijote*» (p. 32), ya que «si el texto que Cervantes entregó al cajista, según la costumbre de la época, carecía de puntuación ortográfica [...] ¿qué sentido tiene entonces respetar hasta en el mínimo detalle la puntuación de las príncipes...?» (p. 33). Así, la puntuación que ofrece esta edición del *Quijote* se basa, por vez primera desde la príncipe hasta hoy, en criterios de lingüística lógica. Intenta por ello respetar el sentido del texto, con una puntuación más acorde a las formas actuales, para hacer la obra más legible al lector.

Esa mirada atrás y seguir el recorrido de las múltiples ediciones de la obra cervantina ha permitido recuperar el saber extraviado; así se observa, y es el objetivo de “Autores, críticos y leyendas”, donde plantea que su interés radica en hacer una edición para el lector contemporáneo del siglo XXI, lógicamente diferente de las anteriores, pero recogiendo las aportaciones valiosas que ha incorporado a la suya, sin duda para mejorarla. La introducción acaba en el apartado “El *Quijote* y los sueños”, como él señala, «comprender a Cervantes desde la perspectiva de un testigo del último tercio del siglo XX, y que

vive muy a gusto en los inicios de este inescrutable siglo XXI» (p. 37).

En esta edición el texto va seguido, y las notas ocupan un largo espacio al final de los volúmenes. En el segundo, además se incluyen diversos ensayos de investigación del autor, algunos ya publicados y agotados, y otros nuevos e inéditos. Entre los ya publicados destacan los dedicados a “El lirisimo del *Quijote*”, “La polémica de Díaz Benjumea” y “La locura de don Quijote”. Entre los nuevos “Los *Quijotes* de antaño”, con un recorrido pormenorizado por todas las ediciones anotadas previas, comentándolas. Sus aportaciones a la *Gran Enciclopedia Cervantina...*; que han contribuido a esta enriquecedora edición de la novela.

Las abundantes notas de los volúmenes, 2323 en el primero y 2645 en el segundo, se realizan tanto sobre el significado como sobre la ideología de la obra, es decir, se pueden entender como pequeñas reflexiones de carácter ensayístico, en ocasiones, que adaptan la obra a la situación actual, al lector contemporáneo, o dicho en palabras de su autor: «Solo pretendo que se lea bien el *Quijote* con ojos modernos» (p. 29). En general, la anotación, con un criterio diferente, se ocupa ante todo de cuestiones relativas al pensamiento de Cervantes, que se interpreta y demuestra como profundamente moderno y avanzado para la época. Al mismo tiempo recoge un rico bagaje de documentación, que comenta de modo personal. Recogen, también, las aportaciones que en la ecdoica de la obra han realizado ediciones anteriores; destacando cómo han ido mejorando las ediciones desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Los diversos problemas textuales que tradicionalmente se han venido debatiendo en la tradición cervantina los resuelve de acuerdo con los criterios comúnmente aceptados hoy día. Por ello, sobre el “pasaje más

oscuro”, en el capítulo VI de la Primera parte, que detectó Shelton, acepta la corrección que introduce la edición de Rico. También por ejemplo en la “Aprobación” de la Primera parte, según el texto encontrado en 2008 en el Archivo Histórico Nacional. El tan manido pasaje del robo del rucio, que la edición de Rico lo da en adenda aparte, lo incluye dentro del corpus del texto cervantino, indicando en nota el inicio y final de los párrafos que añade Cervantes en la edición de 1608. De este modo, se quiere recuperar la intención original del autor en su corrección, a la vez que se facilita la fluidez en la lectura del libro.

ANTONIO ARROYO ALMARAZ

Universidad Complutense de Madrid

STOJANOVIĆ, Jasna. *Temas literarios y escritores de España en el espejo de las letras serbias*. Belgrado: Facultad de Filología, 2019, 553 pp.

En el libro de la profesora Jasna Stojanović se recopilan sus artículos publicados durante la última década y media. La colección se dedica a un tema tan interesante como poco reflejado en el hispanismo fuera de los Balcanes: la imagen de España en la literatura serbia, que surge de influencias directas y como resultado de ciertos paralelos tipológicos de índole cultural e histórica. A pesar de la distancia geográfica, los paralelos en el camino histórico de los dos países contribuyeron mucho a su comprensión cultural, y no es por casualidad que el libro de Stojanović se publique en dos idiomas a la vez, el serbio y el español, dirigiéndose tanto a la audiencia nacional como a los hispanistas de todo el mundo.

Los quince artículos recogidos en el libro trazan los vínculos literarios serbo-

españoles desde la Edad Media hasta el día presente. Sin embargo, no ha de extrañar que once de ellos estén dedicados a la cervantina serbia. Esto no es solo un reflejo de los intereses académicos de la propia investigadora, sino un hecho objetivo: en Serbia, la literatura española (y España como tal) fueron percibidas y reinterpretadas desde una perspectiva “cervantina” y/o “quijotesca”. La primera traducción completa de *Don Quijote* al serbio no se publicó hasta 1895-1896, pero los intelectuales del país ya conocían la novela cervantina en traducciones a otros idiomas europeos a principios del s. XIX, y los ecos quijotescos en la prosa serbia decimonónica son bastante numerosos. Sin embargo, la investigadora encuentra las primicias de la influencia cervantina en la literatura serbia en una época más temprana, es decir, ya en la obra del padre de la literatura serbia moderna, el gran ilustrado Dositej Obradović (1739-1811). El héroe de su «libro a medio camino entre autobiografía y novela» (28), llamado *Život i priključenija (Vida y aventuras, 1783)*, intenta reproducir en la vida cotidiana los hechos de las vidas de los santos del mismo modo como don Quijote sueña con repetir las hazañas de los héroes caballerescos. En la tradición novelesca serbia que surgió y se desarrolló en el s. XIX, los motivos e imágenes “quijotescos” ocuparon enseguida un lugar importante. Las referencias a la obra maestra de Cervantes se utilizaban con fines de parodia, sátira y crítica social, y la literatura serbia cuenta con toda una galería de los «primo[s] del Quijote» (35), idealistas incorregibles poseídos por sueños nobles pero utópicos, descritos en clave burlesca o tragicómica.

La fascinación de la cultura serbia por el héroe de Cervantes no se limitó al cam-

po de las bellas letras. Como señala la autora, sus huellas se pueden encontrar en casi todos los géneros del sistema literario serbio: «En la literatura de ficción (novela, cuento, poesía), en la crítica y el ensayo, en la literatura infantil y juvenil, en la traducción» (XI). La literatura infantil merece una esfera particularmente curiosa de la presencia de *Don Quijote* en la cultura serbia. Cabe destacar, en particular, que el periodista y escritor Djordje Popović-Daničar (1832-1914), el primer traductor de *Don Quijote* al serbio, comenzó con una adaptación para niños (1882) y solo más de una década después siguió con una traducción completa “para adultos” (1895-1896). Las ilustraciones de *Don Quijote*, incluso sus adaptaciones en forma de cómics, también son una parte vital de la cultura visual serbia del s. XX. Fueron los artistas emigrantes rusos Konstantin Kuznětsov (1895-1980) y Vladimir Žedrinški (1899-1974) que hicieron una mayor contribución a este dominio. El interés de Žedrinški (a quien se dedica en la colección un artículo separado) por la cultura española se expresó en su obra con ilustraciones graciosas e ingeniosas de la novela cervantina e, *inter alia*, en el escenario que realizó para las producciones de obras clásicas como *Fuenteovejuna* y *La dama duende* y de las obras de teatro, *ballets* y óperas “temáticamente españolas” (por ejemplo, *Ruy Blas* de Victor Hugo o *Don Giovanni* de Mozart).

La imagen de las relaciones literarias serbio-españolas esbozada por Stojanović no deja de fascinar fuera de los límites de *Don Quijote*. El artículo *Lope y Calderón en las escenas serbias* recorre la historia de 22 representaciones de obras de los dos ingenios auriseculares desde 1874 hasta 2016; algunos de ellos (por ejemplo, la *Fuenteovejuna* de 1951) se convirtieron en verdaderos hitos del teatro ser-

bio. Cabe señalar que la propia Stojanović actuó como traductora de los clásicos dramáticos españoles, poniendo, en colaboración con Zoran Hudak, a disposición de los lectores serbios su versión de los entremeses de Cervantes (1994).

El artículo final de la colección, *El personaje del musulmán en los cantos heroicos castellanos y serbios*, es el único artículo basado en el material medieval, y emplea comparaciones tipológicas de las tradiciones épicas de los dos pueblos, unidos por su historia del enfrentamiento de la Cruz y la Media Luna. Como las figuras del Cid Campeador y Fernán González encarnan la memoria de la duradera Reconquista ibérica, los personajes de Marko Kraljević y los héroes de Kósovo reflejan los cinco siglos de la lucha de los serbios contra la dominación otomana. La autora cita paralelos curiosos entre las dos epopeyas, tanto en las esperadas características negativas aplicadas al adversario mahometano como en los episodios de *pobratimstvo* (fraternización de dos guerreros rivales), que son característicos de la épica serbia y tienen ciertas analogías en la española (250).

Los artículos recopilados en la colección combinan una gran cantidad de hechos e ilustraciones histórico-literarios con un análisis sutil, conciso e ingenioso, dando una noción clara del material que todavía suena “exótico” para la mayoría de los hispanistas mundiales. Fruto de muchos años de arduo trabajo, esta publicación es al mismo tiempo una especie de conclusión y una invitación a un diálogo continuo. Las tendencias de la percepción de la literatura española en Serbia descubiertas por la investigadora sugieren ciertos paralelismos con otras literaturas eslavas (en particular, la rusa y la polaca). Entre otras posibilidades, sería también interesante integrar la tradición serbia de ilustraciones

de *Don Quijote* en el contexto de la cultura visual mundial. Pero todo esto es cuestión de una investigación futura, cuyos autores estarán profundamente endeudados a la obra de Stojanović.

ARTEM SEREBRENNIKOV

*Universidad Nacional de Investigación
“Escuela Superior de Economía”
(Moscú)*

VALERA, Francisco José y ANGUIX, Álvaro. *Un lugar de la Mancha. La patria de don Quijote al descubierto*. Albacete: Uno Editorial, 2021, 166 pp.

Poco desencaminado iba Cervantes cuando, apenas muerto el ingenioso hidalgo, se dio cuenta de que el pícaro Cide Hamete no quiso desvelar el nombre del lugar de don Quijote para provocar las luchas y controversias entre los pueblos manchegos. En estos bien cumplidos cuatrocientos años, muchos han sido los sitios y variadas las teorías que han ahondado en el problema de la patria de Alonso Quijano. El intento más reciente para solucionar este caso lo han llevado a cabo dos hombres, abogado uno y cartógrafo el otro, que sustentándose en la hipótesis de que la primera oración del *Quijote* encierra un acertijo, aportan una serie de pruebas mediante las que –según ellos– «se ha resuelto el mayor enigma literario que han visto los siglos» (166).

En principio, ni esta aseveración ni la cuestión que implica son cosa baladí – como señalan los propios autores–. Este “enjundioso ensayo” se encarga de descifrar no solo el nombre del lugar de don Quijote, sino también la razón que llevó a Cervantes a no querer acordarse de él. Uno y otro ingrediente son el origen de una incierta espiral que, prueba tras prueba, se

va ampliando hasta conformar una figura cuya línea de investigación siempre gira en torno al mismo centro, pero de manera más remota cada vez. No falta, sin embargo, arrojo quijotesco en estas páginas, pues desde el mismo inicio se afirma cómo sus pruebas no solo «confirman la identidad del lugar», sino que además «invalidan aventuradas justificaciones de emplazamientos varios que han ido proponiéndose a lo largo de la historia» (20).

Para entrar en materia, los escritores parten de una premisa que profundiza en la psicología del mismo Cervantes. Según ellos, el manco de Lepanto era víctima de una especie de trauma que lo empujó a no querer recordar el nombre de ese lugar que, paradójicamente, sí aparece de manera críptica al comienzo de la novela. Esta intuición, que los ensayistas dicen haber confirmado tras «las lecturas y relecturas de las dos partes que componen la novela» (20), culmina en la sentencia de que «es el nombre, lo que significa, no el lugar, lo que el autor no quiere recordar» (31). ¿Y qué es aquello de lo que Cervantes quería evitar acordarse? Sus deudas, a las que estuvo encadenado de por vida tras su cautiverio en Argel.

Prosiguiendo con este razonamiento, del conjunto de pueblos de la Mancha el único lugar cuyo topónimo puede evocar el significado ‘deudas’ es Munera, municipio situado al noroeste de la provincia de Albacete, dentro del Campo de Montiel. Es en este momento cuando, de esa inicial premisa psicoanalítica, se pasa a las distintas pruebas que soportan la teoría; unas pruebas –sobre todo las filológicas– que son tan peregrinas como don Quijote.

En primer lugar, llama la atención cómo ninguno de los investigadores que se habían acercado al origen del topónimo Munera, entre los que se cuentan Jaime Oliver

Asín y Joan Coromines, dieron nunca con el significado que propone la pareja ensayista. Según ella, Cervantes evocó «lo que el común de los mortales de cierta cultura (como curas, frailes, escribanos y escritores) pensaban, que Munera venía del latín *munus, muneris*, que en plural significa oficios, obligaciones, cargos» (49). Sin entrar a valorar el grado de sabiduría latina que Cervantes y ese común de mortales mencionados pudo llegar a tener, la misma traducción de *munus, muneris* como deuda suscita problemas. Y aun aceptando el supuesto de que Munera pudiese evocar a Cervantes dicho significado, la siguiente razón que los autores aducen para probarlo resulta, filológicamente, un disparate.

Para sustentar este primer acertijo latino, Cervantes tuvo la deferencia de colocar un jeroglífico en lo que los autores llaman primera edición del *Quijote* (lo que para nosotros, filólogos, viene siendo la prínceps). En la página que contiene el conocido inicio de la novela (es decir, el folio 1r –A1r–), los ensayistas advierten la peculiaridad de que en la primera línea tras la letra capitular solo hay tres letras mayúsculas, NVM, que, «usando un sentido de lectura sinistroverso» (65), conforman la secuencia *mun*. Esta, unida al dibujo de la E capitular, cuya base se apoya sobre una era (?), da como resultado la solución del secular enigma. Para más inri, además, «sobre la respuesta al jeroglífico leemos *Quijote de la Mancha*» (65). No hace falta ser un sabio en bibliografía material para desechar esta prueba, ingenioso jeroglífico desde el punto de vista de cuatro ojos legos, completo absurdo para media lente filológica. Excusado es recordar entre nosotros cómo en estos menesteres de la imprenta los escritores áureos poco o nada tenían que ver; mucho menos en cuestiones ex-

traliterarias como las aquí aducidas, que atañían únicamente a los componedores.

Pero este rizo, que acaba en bucle, no termina aquí: también en el dibujo de la capitular Cervantes dejó, según los ensayistas, tres figuras que, junto a la supuesta era, dan pistas para resolver el sutil acertijo: «una casa o hacienda, quizá la de nuestro protagonista, tras la cual se adivina lo que podría ser la representación de un castillo y la torre de una iglesia» (63). En sendas notas a pie de página, se explica cómo el paraje donde se asientan las ruinas del castillo de Munera recibe el nombre de “Los Casares”, denominación que también evoca la presencia de esa casa. Tras esta, además, aparece la imagen del campanario de Munera; un campanario que (lamentablemente para esta teoría) sufrió una importante reforma en el siglo XIX. Pero no haría falta tener el conocimiento histórico de un munerense, como el que suscribe, para ir tan lejos en este punto. Sí hubiera sido bueno, no obstante, que los autores se hubiesen preocupado en descubrir mínimamente el funcionamiento de las imprentas de la época. Las ilustraciones no se solían grabar ex profeso para cada publicación; mucho menos en una tirada tan rápida y descuidada como la de la príncipes del *Quijote*. En este caso particular, esa E enmarcada, con la misma ilustración, ya había sido utilizada con anterioridad en la imprenta de la que salió la universal novela. Así lo atestigua, por ejemplo, una obra publicada en 1590 en lo que en aquel entonces era el taller de Pedro Madrigal. Concretamente, dicha E ilustrada aparece en la hoja 6v (¶¶2v) de *El caballero determinado*, traducción de Hernando de Acuña del francés *Le Chevalier Délibéré*.

Sobre las mencionadas razones, sin duda las más jugosas del ensayo, se asientan una serie de pruebas más relati-

vas a las rutas, distancias y tiempos, posición del sol, etc. que, aunque muy trabajadas, tienen su base en otra falacia filológica: los autores han querido demostrar un realismo matemático en la ruta de don Quijote que Cervantes nunca se planteó. Para materializar literariamente esa preocupación faltaban aún en nuestro país más de dos siglos y medio. Intentar aplicar al *Quijote* un análisis de este tipo, por tanto, resulta un anacronismo aceptable desde un punto de vista turístico o folclórico, pero insostenible en un ensayo que pretende ser científico.

Es posiblemente en esta cuestión, la del género literario, donde radica el fallo de los autores: lo errado de su libro quizás no sea tanto el contenido que aborda como el género en que ha sido escrito. Como argumento para una novela histórico-detectivesca contiene valioso material. Como estudio de investigación carece de toda validez.

La aparición de este tipo de obras, que suelen suscitar la atención mediática y tienen una amplia acogida por parte del público (como ha sido este caso), debería hacernos reflexionar a los filólogos hasta qué punto hoy en día nuestro trabajo es valorado, entendido o incluso respetado por el común de la sociedad. Quizás a los filólogos de hoy nos toque conquistar ese espacio de legitimación que la filología se ganó el pasado siglo en el ámbito científico, pero que sigue siendo desconocido o infravalorado en general. Necesario lo cree este joven investigador de pueblo, después de haber tenido que soportar carros y carretas del común de sus congéneres por defender, con pleno derecho, que a la luz de la ciencia muchas veces los gigantes no son más que molinos.

FRUCTUOSO ATENCIA REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

