

AGUIRRE ROMERO, Eduardo. *Entrevista a Cervantes*, edición de María Fernández Ferreiro. Oviedo: Luna de Abajo, 2022, 84 pp.

Detrás de la filología o de la erudición en la que con frecuencia nos perdemos, detrás de toda la parafernalia posmoderna o de las invenciones de críticos y exégetas, siguen estando Miguel de Cervantes y el *Quijote*, quiero decir los verdaderos, esos que llevan encandilando, generación tras generación, a lectores de toda condición y pelaje. Porque parece que a veces los cervantistas obvian u olvidan el motivo por el que estudian, por el que todavía leemos y escrutamos la escritura cervantina. No me refiero a razones académicas, sino a las más profundas, a las que hacen que el *Quijote* se mantenga aún vivo cuatro siglos después. Y de eso trata este libro breve, imprescindible, deslumbrante y escrito voluntariamente desde el margen.

Eduardo Aguirre, su autor, ejerce el columnismo y la gestión cultural en la ciudad de León y escribe sobre Cervantes con la seguridad y desenvoltura que da ser, más que cervantista, un muy atento lector. En esa misma senda han precedido a esta *Entrevista a Cervantes* un par de ensayos más: *Cervantes, enigma del hu-*

mor (2016) y *Blues de Cervantes* (2018). El libro que aquí nos ocupa nace de un propósito muy suyo, como es el de traer a Cervantes al mundo real, al más común y ajeno a los pasillos universitarios. Así lo ha venido haciendo desde hace algunos años con la representación escénica de esta *Entrevista*, que la profesora María Fernández Ferreiro ha tenido la feliz idea de editar. El trabajo forma parte de la colección «El *Quijote* y sus interpretaciones», que coordina Emilio Martínez Mata desde la Universidad de Oviedo, y va precedida de un estudio en el que se da noticia del autor, de los orígenes y trayectoria de la obra, de su argumento, de los temas principales que se abordan en el coloquio, de los personajes que lo protagonizan y de Cervantes como personaje teatral. Sigue un «Prefacio del autor», en el que este expone sus razones, pues para algo había de servir eso de tener al escritor vivo y a mano; y, tras el texto, se incluyen unos anejos en los que de nuevo Eduardo Aguirre declara «Cómo interpretarme a mí (Eduardo Aguirre)» y «Cómo interpretar a Cervantes», que de algún modo forman parte del propio texto y se tornan necesarios para su interpretación. Se añaden, en fin, varias imágenes más que pertinentes para entender la trayectoria, el proceso de representación de la

obra y su escasa, pero muy relevante tramoya.

El trabajo realizado por María Fernández Ferreiro resulta por completo acertado y, desde luego, hay que encomiar y agradecer su idea de afrontar esta edición. No obstante, la clave del negocio hay que buscarla en la propia *Entrevista a Cervantes*, que cabe entender como una serie de homenajes complementarios al padre del autor, al cervantismo y al propio Cervantes. Pero antes, para comprender la obra en su justa medida, debemos partir de las circunstancias narrativas que permiten al personaje de ficción Eduardo Aguirre entrevistar a otro Miguel de Cervantes también ficcional. Se trata, eso sí, de una ficción volcada hacia la realidad, tal como se apunta en el texto «Cómo interpretar a mi Cervantes», donde puede leerse: «Su interpretación ha de ser realista. No es un ectoplasma, ni un espíritu. El *allá arriba* a que se refiere constantemente es la inmortalidad, en la que habita por haber escrito el *Quijote*» (p. 76). Hay, pues, un *arriba* del que este Cervantes procede y que se contrapone a un *abajo* temporal, desde el que habla el entrevistador. Es precisamente en ese punto de enlace entre ambos espacios donde reside el homenaje a la figura paterna, ya que en su primera intervención el periodista aclara al público: «Si no intercede mi difunto padre, no hago la entrevista» (p. 43). La confesión tiene un sentido literal que atiende al *allá arriba* que su padre comparte con Cervantes, pero este se complementa con otro sentido simbólico que alude a la mediación paterna en el acceso de Eduardo Aguirre a la obra cervantina. Y hay razón para que así sea, ya que ese padre innominado en el texto fue Joaquín Aguirre Bellver, periodista, reconocidísimo escritor de libros infantiles y juveniles y estudioso de Cer-

vantes, a quien se debe, entre otros ensayos, uno interesantísimo titulado *El borrador de Cervantes. Cómo se escribió el Quijote* y que se publicó en 1992.

Esto nos permite enlazar con el homenaje al cervantismo que atraviesa todo el libro. Una y otra vez, el personaje de Cervantes se dirige a su entrevistador identificándolo con estudiosos cervantinos de muy diversas épocas, ya sea Francisco Rico, Fernando Lázaro Carreter, José María Casasayas, Gregorio Mayans o Américo Castro. Solo en la última de esas interlocuciones lo llama por su verdadero nombre. Más allá de un elemento cómico que se subraya en el texto «Cómo interpretarme a mí» —«Solo las primeras veces que me llama por otro nombre debo mostrar una cierta contrariedad, que el espectador debe captar» (p. 75)—, también puede aquí descubrirse un cariz simbólico, pues la conversación con el entrevistador lo es al tiempo con todos los estudiosos de la obra cervantina. En ello incide la alusión directa a otros filólogos en activo como José Manuel Lucía o José Montero Reguera, o la presencia en ese *allá arriba* del propio Américo Castro, de Martín de Riquer, Nicolás Díaz de Benjumea, Anthony Close o de Luis Astrana Marín. Del mismo modo, el papel que se otorga a la Asociación de Cervantistas en la obra forma parte de ese bienhumorado reconocimiento, pues a la Asociación real, con la que Aguirre mantiene varias conversaciones telefónicas a lo largo de la representación, se añade la noticia que ofrece Cervantes sobre la existencia de una delegación de la misma *allá arriba* (p. 70), en la que sin duda estarían integrados los cervantistas difuntos que se mencionan durante el diálogo.

Pero es el homenaje a Cervantes el que encierra el sentido verdadero y último de la *Entrevista*. A pesar de proceder de *allá*

arriba, hay una voluntad expresa de humanizar al personaje de Cervantes. De ahí que el público le oiga antes de entrar en escena viniendo del servicio y quejándose de la vejiga; de ahí también que confiese su interés por el fútbol y que se muestre al tanto de cuestiones que afectan a la actualidad más inmediata, como es el uso de mascarillas, los conflictos del separatismo o el peinado de Puigdemont. De lo que se trata, en realidad, es de conectar a un personaje que se presenta como viejo y antiguo con el mundo contemporáneo, y ofrecerlo a espectadores y lectores como una figura viva y próxima. Otro elemento determinante en la descripción del personaje entrevistado son las diversas tertulias que comparte con otros escritores difuntos, entre los que se cuentan Charles Dickens, Benito Pérez Galdós, Miguel Mihura, don Marcelino Menéndez Pelayo, Azorín, Oscar Wilde, Vladimir Nabokov y hasta el mismísimo Alonso Fernández de Avellaneda. Todos, en realidad, conforman un paisaje de lecturas, por el que también transitan otras figuras no estrictamente literarias, como el rey Felipe III o Danny Rose, personaje cinematográfico por medio del cual se establece un vínculo tácito entre Cervantes y Woody Allen.

A lo largo de la entrevista, se realiza un repaso a los momentos más determinantes en la existencia del escritor calalaíno y, al tiempo, se traza una figura moral de su persona. El diálogo nos ofrece la imagen de un Cervantes bueno de suyo, risueño, aunque con conciencia crítica, atento al mundo, con cierto desencanto, pero dispuesto siempre a perdonar: «Recuerde los consejos que Don Quijote le dio a Sancho a la hora de impartir justicia en Barataria... Conducta recta y ante la duda... ¡Misericordia!» (p. 64). Es precisamente en esa capacidad de destilar

literariamente el sufrimiento donde Eduardo Aguirre pone la cifra y ser de la escritura cervantina, como refleja un diálogo esencial para la comprensión de la obra: «AGUIRRE: Con ese bagaje biográfico, ¿de donde sacó las fuerzas vitales para escribir la obra maestra universal del humor? CERVANTES: De ahí precisamente..., del dolor. AGUIRRE: ¿Su humor procede del dolor? CERVANTES: Del dolor y del amor. Cuando peor lo pasaba..., reía. Y no solo eso, era capaz de hacer reír a los demás». (p. 65). Estaríamos, pues, ante una literatura de humor, pero de un humor singular, que, más que a la carcajada, nos llevaría a la reflexión.

Resta aún tratar del *Quijotrón*, un elemento cardinal en la construcción escénica y simbólica de la *Entrevista a Cervantes*. Se trata de una máquina cuyo objeto es «detectar falsos lectores del *Quijote*» (p. 43), tal como se desvela desde la primera acotación de la obra. El artilugio permanece en escena de principio a fin, y, aunque la intención del entrevistador parece ser vendérsela a la Asociación de Cervantistas, llega finalmente a un acuerdo con el propio Cervantes, que se muestra fascinado con el trasto: «Prodigioso invento este suyo, ¡¡la máquina de detectar falsos lectores del *Quijote*...!! Esto sí que es invención y no la novela moderna» (p. 70). El quid de la cuestión consiste en que el *Quijotrón* en verdad no funciona, pues no cabe lectura obligatoria de la obra cervantina, si es que en verdad se pretende disfrutar de ella. Así lo confiesa el ficticio Aguirre: «Esa es su gracia. Hay que perder la vergüenza a reconocer que no se ha leído. Y eso sí: leerlo, pues es un libro maravilloso» (p. 68), y lo corrobora el Aguirre real: «Mi único deseo es, mediante una paradoja humorística, difundir que no se puede leer por obligación, sino por placer» (p. 75).

En su condensada brevedad, *Entrevista a Cervantes* encierra algunas de las claves mayores para entender a Cervantes. El libro de Eduardo Aguirre pone sobre la mesa el sentido más hondo y completo del *Quijote*, ese que con frecuencia olvidamos y en el que se suman sin contradicción el humor y la generosa comprensión del ser humano. No exagero al afirmar que habría de ser esta una lectura obligada –y hasta obligatoria, si me apuran– para los cervantistas, que así se dejarían de dimes y diretes y recordarían la razón última por la que consagraron su vida a Cervantes.

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

ALCALÁ GALÁN, Mercedes. «*Con esta carga nacemos las mujeres*»: discursos sobre el cuerpo femenino en época de Cervantes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2022, 366 pp.

Al recibir el Premio Cervantes en 2014, Juan Goytisolo pronunció sin ambages: «Los contaminados por nuestro primer escritor no nos resignamos a la injusticia», y es esta, incidentalmente, la perspectiva desde la que parte «*Con esta carga nacemos las mujeres*»: discursos sobre el cuerpo femenino en época de Cervantes de Mercedes Alcalá Galán. La obra del autor alcalaíno nos permite ahondar en cuestiones que trascienden por mucho los tiempos en los que le tocó vivir; y son estas agudas reflexiones las que precisamente logra la estudiosa con este importante libro. No podía haber sido en un momento más acertado, puesto que no solo presenta lecturas penetrantes de algunas protagonistas y otros personajes femeninos de la narrativa

cervantina, sino que se detiene en consideraciones agudas sobre las contradicciones del rol y el valor de la mujer en la España de los siglos XVI y XVII –en ocasiones llegando hasta el XX– y que repercuten en la manera en que se construye el sujeto femenino en la sociedad hasta hoy. Todo ello, además de apuntar a la vigencia de Cervantes, nos muestra cómo este retrata los prejuicios de su entorno aliándose muchas veces, a través de la empatía, con sus protagonistas, y presentando una perspectiva inusual de sus situaciones. Así pues, la autora expande en este libro las ideas que ya se comienzan a examinar en su excelente artículo «“Tan entera como la madre que la parió”: Maternity, Sexuality and Fiction in Cervantes», publicado en 2019 en el libro *Sex and Gender in Cervantes. Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín* en la editorial Reichenberger y del que, junto con Esther Fernández, es coeditora.

El libro que hoy reseñamos consta de seis capítulos enjundiosos mediante los que Alcalá Galán hace un repaso minucioso de la condición y valor –en el sentido más amplio y concreto– de la mujer en relación con su cuerpo en los siglos áureos, partiendo muchas veces de la exploración de algunos personajes victimizados por su condición femenina desde distintos parámetros. Para ello, la estudiosa dialoga con tratados moralistas, teológicos y médicos de la época contextualizando sus audaces comentarios. Vale destacar, asimismo, que, conforme su interés interdisciplinario por los estudios visuales, cada capítulo va precedido de un cuadro que contextualiza el análisis sociocultural y literario. En este sentido, merece especial atención el primero, ya que en este se examinan con meticulosidad algunas de las dramáticas pinturas de Rubens y Tintoretto como muestra de una

sociedad obsesionada con la violencia sexual, normalizada a través del arte, y sugerentemente revelada en las colecciones pictóricas de los hombres en el poder. De esta manera, se ponen en perspectiva mediante estas disquisiciones los casos de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, la madre de Costanza en *La ilustre fregona*, la Dorotea del *Quijote* y la Esperanza de *La tía fingida* para denunciar las injusticias a las que se sometía a las mujeres por las constantes contradicciones con respecto a su valor basado en la virginidad y el honor. La estudiosa se detiene, además, a calibrar la iniquidad en la resolución de los conflictos ocasionados por las acusaciones de estupro y violación, y las hostiles presunciones nacidas de la más cruenta misoginia. Mediante los avatares de estas figuras femeninas cervantinas y la óptica desde las que se narran, Alcalá Galán argumenta que Cervantes muestra cómo se desdican las teorías médicas de la época al llevarlas a casos concretos como los de sus inocentes víctimas.

El segundo capítulo se centra en el fascinante –si bien descuidado por la crítica– personaje de la duquesa del *Quijote* de 1615. Mediante la grotesca descripción que hace la dueña Rodríguez al hidalgo manchego de las piernas de su hermosa anfitriona, Alcalá Galán descubre un procedimiento médico generalizado en la época que acusa y subraya la presión que se ejercía sobre las damas nobles, y a la que en varias instancias denomina como «acoso reproductor», pues se entendía que el fin último de las mujeres, especialmente las de la alta nobleza, era dar herederos. En la duquesa, según la estudiosa, se da una dicotomía del cuerpo de la mujer ya que se aúnan belleza/putrefacción y atracción/repulsión. Debajo de los suntuosos atavíos late

la descarnada realidad y el sacrificio impuesto por la obligación de reproducción. Estemos de acuerdo o no con la lectura que hace de este y otros personajes, la autora nos ofrece claves de interpretación ineludibles y muy bien documentadas.

El tercer capítulo denuncia algunas de las contradicciones con respecto a la maternidad a partir del cristianismo, especialmente obsesionado con la virginidad. La autora destaca la ausencia de protagonistas madres o hasta casadas sin hijos –a menos que no sean adúlteras o acosadas, como en los casos de Camila y de Leonora–, puesto que para que haya protagonismo femenino se requiere que exista la posibilidad de que esta provoque tensión sexual, lo que lleva a la latente probabilidad de la maternidad cumplida mediante el matrimonio. Todo ello genera innumerables contradicciones con respecto al cuerpo femenino, especialmente cuando se toma como parámetro imposible el modelo de la Virgen María a quien, de por sí, se le elimina su condición corpórea con respecto a la maternidad de Jesús.

El capítulo cuarto se concentra en la enigmática Feliciano de la *Voz de Persiles y Sigismunda*. Luego de ponderar la importancia del monasterio de la Virgen de Guadalupe, Alcalá Galán estudia el episodio y el personaje desde varias perspectivas. Según la estudiosa, a Feliciano no se le define por su maternidad, más bien, este aspecto casi se oblitera en el relato tanto en su recuerdo traumatizado como en el del lector. Más importante aún, no se le culpa por su desvinculación afectivo-maternal. Su maternidad problemática se presenta como una consecuencia biológica despojada de valor emocional, que sirve solo, en primera instancia, para evidenciar su transgresión, pero para la que no hay una actitud de reprimenda ni de parte del narrador ni de los demás personajes. Es

decir, que no se le juzga en el episodio y no se la culpa por no sentir el «vínculo natural» que se espera que exista instintivamente entre madre e hijo. La autora subraya la importancia de que Feliciano utilice el apelativo «de la Voz» y no su apellido, pues, al hacerlo, destaca una cualidad inherente suya, por la que se siente orgullosa, y, en ello, rechaza el nombre del clan que la persigue y la repudia. De manera que, no solo esta característica la define muy por encima de su maternidad —que queda casi borrada en el episodio—, sino que la sublima y convierte en una criatura sobrenatural, incorpórea y pura, que solo es interrumpida por la irrupción del padre y del hermano reclamando reparar el honor familiar con su sangre. A pesar de que al final se resuelve el conflicto aparentemente a su favor, los hombres son quienes terminan manipulando su destino, y un grupo de ellos es quien la redime. Finalmente, su voz también la ata a la biología, y, por lo tanto, es tan parte de su cuerpo como su maternidad, por lo que la estudiosa muestra que este es un cuerpo proteico que se metamorfosea en distintos arquetipos femeninos. Pero, en todos los casos, este cuerpo se ve interrumpido por la violencia masculina basada en el honor. Su voz se silencia al concluir el relato y se reduce a una oración ininteligible. La maternidad termina desvinculada por medio de una transacción económica. Al fin y al cabo, la joven madre, a quien se animaliza y compara con reses, termina siendo solo el cuerpo que pare. Son entonces los hombres quienes tienen a su cargo la custodia del niño que lo convierte en un ser político-social. En el momento de la resolución del conflicto no vemos al niño en brazos de la madre, sino del abuelo.

El quinto capítulo parte de las profundas y catastróficas incongruencias con respecto a la lactancia y la labor de las

mujeres en la crianza de los niños. Los pechos femeninos se convierten en un cúmulo de significaciones simbólicas de acuerdo con el rol y el estatus social de las mujeres. Estos son a manera de sinécdoques que resumen la comercialización y el valor de los sujetos femeninos tratadas como objetos. Así pues, la autora se ocupa no solo de las madres, sino de la paradójica figura de la nodriza, necesitada y repudiada, cosificada al punto de reducirla al alimento que proporciona al niño ajeno. Injustamente, su necesidad de vender la leche producida por su cuerpo para su hijo la envilece y la hace sospechosa de filicidio. En otras palabras, no solo se ve a estas amas como agentes que pueden corromper la nobleza del niño, heredada de sus padres a través de la leche, llevándolo de esa manera a compartir la presumida vileza del sujeto que lo amamanta, sino que se les sospecha de ser malas madres por haber abandonado a su cría para criar a otra que le asegure un sueldo, si bien, paupérrimo. Asimismo, a estas se les acusa de muchísimos otros comportamientos atroces. Estas reflexiones llevan a la autora a detenerse en el horror que vivieron tantos expósitos en las inclusas de la época —y hasta el siglo XX— para darles voz a los miles de niños que fueron víctimas de las más crueles vilezas y que murieron como consecuencia de la negociación de la lactancia.

Finalmente, el sexto capítulo examina detenidamente a la protagonista de *La señora Cornelia* y los intrigantes juegos de duplicación que se esconden en esta novela cervantina. Según la estudiosa, Cornelia reúne todas las fases del cuerpo femenino que explora en los demás capítulos del libro, por lo que la bella protagonista sirve como perfecto colofón a sus comentarios. Y es que, según

nos advierte, bajo una aparente historia que se lee como un cuento de hadas, hay un lado oscuro y velado que funciona como el negativo de una fotografía, y mediante el que podemos acceder a comentarios muy perturbadores. Por medio de la paridad de la Cornelia noble con la Cornelia prostituta, y, luego, las estratagemas y bromas que la equiparan a una ama de leche y a una labradora, se va calibrando el valor que se da a este sujeto cuya importancia se circunstancia a su belleza. Así, en este espacio narrativo, son los hombres los que dan valor al cuerpo de la mujer, al que perpetuamente desean ver o, en otras palabras, poseer a través de la mirada. Esta es la cualidad que permite y da valor al cuerpo de la joven y que desemboca en una especie de transacción masculina que se efectúa al final de la novela entre el duque y su hermano, con el cura y los españoles de mediadores. Cornelia está supeditada a la decisión del duque, y esto muestra que su valor es frágil, como ya había advertido con sorna y humor la prostituta Cornelia. Así pues, basándose en cuatro aspectos de la bellísima italiana, Alcalá Galán desentraña las múltiples facetas de este personaje, todas representativas de las visiones disyuntivas del cuerpo de la mujer en la época. De esta manera se cierra este impactante libro que, como ya mencioné anteriormente, aun si no presentara aspectos interpretativos con los que coincida el lector, ofrece un caudal excepcional de fuentes y perspectivas imprescindibles y, como ya anuncia su título, abre la discusión a importantes reflexiones sobre la mujer en la España de Cervantes.

IVETTE MARTÍ CALOCA
 Universidad de Puerto Rico
 Recinto de Río Piedras

LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso. *Inspiración y Pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción*. Madrid: Iberoamericana-Verduert, 2021, 300 pp.

La dedicación de Santiago Alfonso López Navia al fenómeno de las recreaciones cervantinas y quijotescas se remonta a los años 90. Su tesis doctoral, dedicada a la pervivencia de la figura de Cide Hamete Benengeli en las continuaciones e imitaciones del *Quijote* (1990), se vio sucedida por su magnífica monografía *La ficción autorial en el 'Quijote' y en sus continuaciones e imitaciones* (1996), una auténtica referencia para todos los estudiosos de la recepción nacional e internacional cervantina y que sentaría las bases de las sendas que López Navia ha transitado a lo largo de una destacadísima trayectoria investigadora.

Lo amplio de esta ya había llevado a López Navia a compilar lo más granado de sus numerosos artículos y capítulos dedicados al tema en *Inspiración y Pretexto. Estudios sobre las recreaciones del 'Quijote'* (Iberoamericana-Verduert, Biblioteca Aurea Hispánica, 2005), volumen en el que el autor madrileño ya articulaba una estructura apoyada en cinco pilares temáticos: el *Quijote* como pretexto y como receptor paródico de determinados recursos caballerescos; las fortunas de determinados personajes del *Quijote* a lo largo de la narrativa hispánica; la pervivencia de los recursos metaficcionales cervantinos en la tradición hispánica; las recreaciones musicales del *Quijote*, ámbito particularmente caro a López Navia y, finalmente, la presencia de la figura de Cervantes en determinadas recreaciones de la narrativa en lengua castellana.

En realidad, *Inspiración y Pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra*

y su recepción (2021) continúa el camino ya iniciado por su predecesor en la editorial Iberoamericana-Vervuert, centrándose, en esta ocasión, en tres ámbitos fundamentales: la construcción de los dos pilares narrativos cervantinos, el *Quijote* y el *Persiles*, prestando especial atención a un aspecto ya clásico en los trabajos de López Navia: la pseudo-historicidad y la pseudo-autoría, en este caso en el *Persiles*, así como las particulares circunstancias narrativas de la transmisión de la historia del gobierno sanchesco en Barataria y a la muy jugosa cuestión de la identidad literaria de don Quijote; un segundo pilar más enfocado a las recreaciones del *Quijote* en la literatura hispánica, pero también en la muy esperada recreación filmica llevada a cabo por el director norteamericano Terry Gilliam (2018); para acabar finalmente con un apartado dedicado a la presencia de Cervantes como personaje literario en las novelas de autores como Alfonso Mateo-Sagasta, en el género de la novela de código o en las recreaciones surgidas al calor de las celebraciones del cuarto centenario.

Pese al carácter recopilatorio del volumen, que viene a compilar los trabajos de López Navia durante un periodo de casi veinte años, 2003-2020, nos encontramos frente a una obra coherente y con una estructura que responde a los grandes ejes temáticos de la producción investigadora del autor, si bien en este caso las recreaciones musicales se quedan fuera del volumen. En este sentido, este trabajo exhibe las características más notables del trabajo de López Navia: su precisión y finura a la hora de desgranar los complejos entramados narratológicos en los que se sustenta la urdimbre metaliteraria y metaficcional cervantina, que el autor explora con su habitual destreza en el primer apartado del volumen, en el que destaca notablemente el trabajo dedicado al *Persiles*, a veces

oscurecido y olvidado por los análisis puramente narratológicos ante la alargada sombra de la metaficción en el *Quijote*; el amplio conocimiento enciclopédico de las recreaciones cervantinas y quijotescas hispánicas, presente a lo largo de todo el segundo apartado, en el que López Navia traza un interesantísimo panorama de la recepción y recreación del *Quijote* desde su utilización política y satírica durante los siglos XVIII, XIX y XX hasta recreaciones más heterodoxas como el *Quijote Z* de Házael G. o el *Don Quijote en Manhattan* de Marina Perezagua, que parece culminar o continuar el proceso de santificación de la figura quijotesca ya iniciado por Henry Fielding en el siglo XVIII y continuado por Fiodor Dostoievski en *El Idiota*, sin olvidar *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam, que López Navia analiza con el acierto que le caracteriza; para acabar finalmente con un bloque en el que el autor aborda nuevas recreaciones del personaje de Miguel de Cervantes en la narrativa española más reciente, continuando afanes ya iniciados allá en 2001 en el que López Navia ya había analizado la presencia ficticia del autor alcalaíno en las novelas biográficas de Bruno Frank y Stephen Marlowe, camino que le llevaría a la narrativa de Alfonso Mateo-Sagasta y otros autores que han introducido a Cervantes como personaje de sus novelas.

En definitiva, estamos ante un volumen coherente que exhibe lo mejor de una destacadísima trayectoria investigadora imprescindible para cualquier estudioso del amplio y a veces proceloso fenómeno de las recreaciones quijotescas y cervantinas, camino que López Navia ha transitado con una maestría que este volumen y su predecesor de 2005 ejemplifican *in nuce*.

ALFREDO MORO MARTÍN
Universidad de Cantabria

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.). *Ideología y castas en Cervantes*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Cervantina, 13), 2023, 300 pp.

Como afirma, en unas palabras preliminares a este libro, Diego Martínez Torrón, el pensamiento de Cervantes aún no ha sido analizado con objetividad, a pesar de los muchos estudios que se han realizado sobre su figura y su obra. La ventaja con la que cuenta Martínez Torrón al abordar sus estudios cervantinos, o cualesquiera otros a los que ha dedicado su dilatada y veterana trayectoria académica, la constituye su doble condición de filósofo y filólogo, que le ha permitido profundizar de una forma singular en sus estudios sobre tantos escritores y le ha posibilitado para analizar cuestiones de contenido y pensamiento con un concepto propio en el campo de la relación entre ideología y literatura.

En el caso de Cervantes hay que partir de que es un escritor muy bien estudiado y editado. Destacan las ediciones del *Quijote* de Pellicer de Tovar, la de la Academia de 1819, la de Clemencín, la de Rodríguez Marín. Pero a Cervantes se le ha analizado habitualmente desde un punto de vista exclusivamente formalista, literario, lingüístico y de intertextualidad. Pero, como se afirma al comenzar este libro, el pensamiento de Cervantes no ha sido satisfactoriamente analizado. Por eso se aborda el asunto en el ensayo que abre este volumen. Y en este punto la figura de Américo Castro es fundamental, a través de su clásico estudio sobre el pensamiento de Cervantes. Pero Castro desarrolló una cierta fijación obsesiva por el tema de las castas, aunque de una forma limitada, como se va a demostrar en la monografía que abre el volumen.

Entre los antecedentes que hay que mencionar en relación con el trabajo de Martínez Torrón y Cervantes, hay que destacar su reciente edición del *Quijote*, publicada en Renacimiento, con cerca de seis mil notas filológicas y diferentes ensayos en torno al pensamiento de Cervantes. Pero la conclusión se ofrece nítida en el capítulo que abre el libro, titulado «Comprender a Cervantes». Cervantes no era reaccionario, no era una especie de ultraderechista evolucionado, sino que su pensamiento es eminentemente progresista, situándonos claro está en su época, en su tiempo. Pone Cervantes en tela de juicio, en el episodio de los galeotes, el código penal de la época; critica a la odiosa clase aristocrática en el episodio de los duques, que se burlan del pueblo llano; defiende la libertad de los jóvenes en la elección del matrimonio; defiende a los moriscos expulsos; aporta un nítido pensamiento feminista en el episodio de Marcela; retrata positivamente a la mujer islámica; ofrece una visión animalista en la relación de Sancho con su rucio; y muestra una avanzada ideología ecológica en la escena de la Arcadia. Todo lo señalado hay que situarlo entre otros muchos elementos que Martínez Torrón menciona en sus palabras preliminares y que desbordan el *Quijote* para ir a otras de sus obras, como las *Novelas ejemplares*, en las que podemos hallar numerosos gestos progresistas del buen Cervantes denunciando abusos, corrupción e injusticias.

El volumen *Ideología y castas en Cervantes* contiene el fruto del intenso trabajo de investigación del grupo Andalucía Literaria, del Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía, dirigido por Martínez Torrón desde 1991. El objetivo general del proyecto y en realidad el resultado de este libro

es ofrecer una serie de calas que sirvan para mejor conocer el pensamiento de Cervantes, a la luz de un sistema de investigación más moderno y avanzado, alejado del formalismo tradicional.

El extenso capítulo «Américo Castro y Cervantes» no es sino un detallado y amplio ensayo del propio Martínez Torrón, en el que lleva a cabo un intenso estudio de toda la obra filológica de Castro en busca de la justificación de su interpretación del pensamiento de Cervantes. Lo cierto es que los trabajos de Castro se alejaron pronto del habitual formalismo de la filología habitual de la época, para introducirse en cuestiones de contenido. Y para ello se basa el estudio en la cuestión de las castas en la nación española. Pero se advierte que hay algo que don Américo no trató en relación con las castas: la de los gitanos, para lo cual lleva a cabo Martínez Torrón un completo análisis en este campo en *La gitanilla* de Cervantes; y la casta de los pícaros, para cuyo análisis acude a toda la novela picaresca española, pero de una forma particular a *Rinconete y Cortadillo*, novela que por primera vez es analizada desde un punto de vista distinto y muy innovador. De ello se ocupa Martínez Torrón en el ensayo «Ideología y castas en las *Novelas ejemplares*».

Incluye también Martínez Torrón en este libro otro trabajo muy interesante que ya dio a conocer con anterioridad y que ahora muestra debidamente actualizado: «John Bowle y el cervantismo español en la Ilustración y el Romanticismo». Se trata de un amplio y pormenorizado estudio sobre el *Quijote* de Bowle. Pero quizá lo más valioso de este ensayo es que al analizar las anotaciones de las ediciones de Pellicer en el XVIII, de Clemencín en el XIX y las anotacio-

nes de Bastús, lo que ofrece realmente es un panorama analítico de la evolución de la ecdótica cervantina desde la Ilustración hasta el Romanticismo.

Sobre «Filología Hispánica, Cervantes y la política exterior» tratan en el siguiente capítulo Santiago López Ríos y Jaime Olmedo Ramos al analizar la portentosa colección de cartas inéditas de Américo Castro a Santiago Alba, ya que estas misivas dan buena cuenta en su contenido de los planes y proyectos de la acción cultural española de Américo Castro en el exterior, entre 1921 y 1924, en el marco de la Oficina de Relaciones Culturales, una institución que llevó a cabo acciones parecidas a las que Menéndez Pidal desarrolló con tanto éxito en el mítico Centro de Estudios Históricos. En su misión cultural en el exterior se descubre a un Américo Castro preocupado por las cosas públicas, y se demuestra que más, como se dijo, que ofrecer una visión europeísta de lo español, en estas cartas a Santiago Alba se advierte sobre todo su visión *internacional* de lo español.

El estudio de Antonio Varo Baena «Luis Astrana Marín. Correspondencia inédita con José Cobos Jiménez (1950-1957)» publica las cartas cruzadas entre el académico y el bodeguero, escritor y cronista de Montilla con motivo de las indagaciones que Astrana llevaba a cabo para su monumental *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, y más en concreto en torno a la relación del autor del *Quijote* con el pueblo cordobés de Montilla, en el que desarrolló unas comisiones e incluso le sirvió de inspiración para su novela ejemplar *El coloquio de los perros*.

«El *Antiquijote* y su *Examen crítico* (1805-1806)» se titula la aportación de Antonio Arroyo Almaraz, que ofrece un

estudio acerca de un curioso texto relacionado con Cervantes, publicado en el *Diario de Madrid* en 1805, coincidiendo con el segundo centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, cuyo autor era Nicolás Pérez, el Setabiense, quien aborda de manera crítica la obra cervantina a través de 57 apartados dedicados a distintos aspectos de la novela, en un volumen que alcanzó las 272 páginas. Aunque su autor la consideraba una obra inacabada, lo cierto es que se trata de un texto lleno de contradicciones. Fue contestado al año siguiente, en 1806, a través del volumen *Examen crítico del tomo primero del Anti-Quixote* por el bibliotecario real Juan Antonio Pellicer y Soforcada. Tras la descripción de ambos textos y las polémicas que suscitó, aporta finalmente unos textos publicados en el *Diario de Madrid* entre el 7 de agosto y el 7 de noviembre de 1805 relacionados con la controvertida obra del Setabiense.

Finalmente, clausura el volumen el trabajo de Beatriz López Pastor titulado «El erasmismo en Cervantes», que aporta una inteligente síntesis de lo que significa el pensamiento del humanista holandés y las ideas del propio Cervantes, y sobre todo los muchos aspectos en los que coinciden, especialmente en la visión del estado moderno, la defensa de la paz y de la convivencia, el rechazo de la guerra y de la violencia y, sobre todo, el predominio del humanismo por encima de las inflexibles y trasnochadas ideologías establecidas. Pero, mientras que Erasmo difundió la modernidad de su pensamiento a través de sus ensayos, Cervantes convirtió sus ideas de avanzada modernidad en materia literaria.

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

NEUGEBAUER, Wilhelm E. *El don Quijote alemán*, traducción y notas de Javier García Albero y Alfredo Moro Martín, introducción y estudio de Alfredo Moro Martín. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca e Instituto Cervantes, 2022, 304 pp.

¡Oh, alegre y siempre sonriente musa, tú que alentaste al gran Cervantes y al donoso Marivaux, tú, a quien Du Molinet, Scarron y Fielding honraron, muéstrame las grandes hazañas de las que Alemania fue antaño escenario; Alemania, que, encendida por la mecha de nuestros escritores, ha parido Franciones y Quijotes!

Este inicio de la obra titulada *El don Quijote alemán, o las aventuras del Marqués de Bellamonte, descritas de manera cómica y satírica; traducción del francés, en cuatro partes*, y publicada en Breslavia y Leipzig en 1753, resulta especialmente elocuente. En efecto, el autor apelea en sus primeras frases a los modelos literarios que le han inspirado para crear su «don Quijote alemán» (el título ya es revelador), y estos son, junto con Cervantes: Pierre Marivaux, autor de *Phar-samon, ou les nouvelles folies romanesques* (1713/1737); el también francés Charles Sorel (Du Molinet), autor de *La verdadera historia cómica de Franción* (1623); Paul Scarron, autor del *Roman comique* (1651-1657), obra picaresca de notable impronta cervantina; y finalmente Henry Fielding, a su vez muy influido por Scarron y otros autores franceses del XVII. Lo que aún a todos estos modelos literarios tan distintos es el común carácter paródico y satírico de sus obras, la comicidad.

Se ha tardado mucho en saber quién era el autor de este singular ‘quijote’, ya

que haciendo uso de un tópico literario también utilizado por Cervantes, él no se dice autor, sino solo traductor del francés de dicha obra, y se esconde bajo unas misteriosas iniciales que solo ahora sabemos corresponden a Wilhelm E. Neugebauer, un silesio completamente olvidado, cuya autoría se ha podido demostrar no hace mucho de modo inequívoco gracias a los estudios de Lieselotte Kurth-Voigt y Harold Jantz [*Der Teutsche Don Quijote*, 1972]. El hecho de que Neugebauer solo tuviera 17 años en el momento de escribir su obra pudo influir para su modestia, ya que le era difícil presentarse como alguien de peso al lado de los modelos tan importantes que él mismo invoca. Y, sin embargo, esta novela tan poco conocida, de un autor tan poco experimentado, se constituye en una de las primeras imitaciones alemanas del *Quijote*, así como de la novela cómica por entonces de moda en Inglaterra, además del primer caso conocido de novela alemana que alerta de los peligros de la lectura para los jóvenes desde premisas educadoras ya muy vinculadas a los objetivos de la novela formativa. Neugebauer sitúa su obra desde el mismo principio en la tradición paródica:

El sol había alcanzado ya su punto álgido y ardía desde el alto graderío del Olimpo, tal y como lo hace en invierno un ramillete de ramas secas en la estufa de leña del salón de una humilde morada campesina. En efecto, los mortales sudaban, pero no lo hacían por el fuego celestial, sino que lo hacían por el afán que manifestaban en las mesas, a donde les convocaba la campana de las doce. Por hablar de una manera algo más prosaica, era mediodía...

La burla al estilo clásico de invocación solemne a la musa para iniciar un gran

relato épico es evidente: el sol es comparado con unas triviales ramas secas en una estufa y los mortales, lejos de ser unos héroes sometidos a algún destino trágico o hazaña épica, se limitan a sudar por los efectos de su gula. Basta este inicio para situar el estilo e intención de esta divertida imitación del *Quijote*, que pretende ser un pasatiempo agradable y bienintencionado con un final feliz que lo aleja en este caso del modelo cervantino que, aunque no es propiamente trágico, sí es melancólico, puesto que don Quijote muere cerrando la posibilidad de que su recuperada cordura le pueda servir para integrarse de modo positivo en la vida real de su entorno y tiempo. El proceso de desencantamiento de don Quijote nos deja por tanto un regusto amargo, completamente ausente en la obra de Neugebauer, en donde sí existe una posibilidad de dicha para el protagonista en la vida real cuando recupera la sensatez. Es más, las aventuras vividas le sirven para curarse de su exceso de idealización y para comprobar que es mejor aprovechar la buena fortuna que le ha deparado la vida poniendo en su camino a una compañera perfecta para él en lugar de andar buscando heroínas fantásticas por el mundo. Es un final acorde con los objetivos de la novela formativa que, en principio, busca un desenlace en el que el protagonista encuentre su hueco en la sociedad, aunque para ello haya tenido que recorrer primero caminos variopintos y a veces poco convencionales (como sucederá en el *Wilhelm Meister* de Goethe). No es infrecuente que tanto los héroes de la futura novela formativa burguesa como los de estos antecedentes, respondan al modelo de lo que los alemanes llaman “Schwärmer”, una persona entre soñadora y fantasiosa. En muchos casos, y por eso es tan importante el antecedente del

don Quijote cervantino, dichos “Schwärmer” ven el mundo con las lentes de sus lecturas siempre puestas sobre sus ojos, lo que, por tanto, no les deja percibir la realidad prosaica tal cual es y puede conducir a desatinos, aunque también a una transfiguración embellecedora de la banalidad de la vida cotidiana. Pues bien, todas estas reflexiones sobre la recepción de la obra cervantina en Europa se ven mucho más reforzadas gracias al Quijote alemán de Neugebauer. Por eso, la edición que aquí comentamos abre o refuerza muchos aspectos, de los que nos centraremos solo en dos:

1. De cara a la historiografía de la recepción cervantina en Europa, es especialmente relevante el modo tan expreso en que Neugebauer hace patente desde el inicio de su obra el carácter transnacional de la recepción del *Quijote*. Debería tomarse más en cuenta de lo que se hace, porque es evidente que a Cervantes muchas veces no se le ha leído siempre en Europa de primera mano, sino a través de la recepción francesa o inglesa, no solo del *Quijote* mismo, sino de otras obras inspiradas en él. La recepción es por ende cruzada y de ida y vuelta. Ya hemos visto que Neugebauer se propone hacer un don Quijote alemán inspirándose en autores europeos que han parodiado a Cervantes, como Pierre Marivaux; pero la cosa es mucho más compleja porque su modelo inglés, Henry Fielding, escribe su *Joseph Andrews* (1742) y su *Tom Jones* (1749) por influjo de la obra del francés Scarron, basada en Cervantes, que también señala Neugebauer como modelo, de modo que su *Quijote* es producto de un intrincado juego de espejos españoles, franceses, ingleses y alemanes que se reflejan unos en otros simultáneamente. No es en absoluto la única vez que podemos asistir a un juego de reflejos tan

complejo en la riquísima recepción cervantina en Alemania; uno de los mejores ejemplos de este tipo de recepción transnacional la encontramos, a nuestro parecer, en el muy difundido personaje cervantino del ‘loco por amor’, Cardenio (caps. 23 a 47 del *Quijote*), que camina por toda Europa hasta el siglo XX, pero con estaciones muy significativas en la Alemania romántica gracias a un espectacular juego de influencias cruzadas que van y vienen entre España, Italia, Francia, Inglaterra y Alemania y nos hacen ver hasta qué punto Cardenio debería figurar entre los grandes mitos literarios de Europa [Varela, María Jesús. 1996. «*Halle und Jerusalem* de Achim von Arnim y sus antecedentes literarios»]. La necesidad de prestar atención a este tipo de recepción cruzada es uno de los puntos que pone de relieve esta edición.

2. La segunda gran aportación de la edición que aquí reseñamos es la tesis que sostiene Alfredo Moro llegando a llamar al don Quijote de Neugebauer, de 1753, «el eslabón perdido» que precede al antecedente literario alemán más conocido de *Bildungsroman*: las *Aventuras de don Silvio von Rosalva*, publicadas por Christoph Martin Wieland en 1764. El descubrimiento del manuscrito de la obra de Neugebauer en 1965 (publicada en 1972) desencadena una revisión crítica de la tradición alemana sobre la ‘novela de formación’, contradiciendo en parte las conocidas tesis de Wolfgang Kayser (*Entstehung und Krise des modernen Romans*, 1954) sobre el surgimiento de la novela moderna. Resulta sorprendente comprobar que Neugebauer recurre a fórmulas de imitación del *Quijote* cervantino casi idénticas a las usadas muy poco después por Wieland, esto es, una imitación que no es tanto de los sucesos concretos (puesto que en la obra de Neuge-

bauer los modelos literarios que han ofuscado al protagonista no son libros de caballería, sino novelas galantes francesas) como de las fórmulas narrativas, el uso del lenguaje, las historias insertadas, la comicidad, el personaje secundario de un ‘sancho’ mucho más pragmático que su señor que habla a base de refranes encadenados, amén de aventuras en mesones y casas nobles y, por supuesto, el planteamiento general de la obra: la lectura que trastorna a un protagonista que imita a sus héroes literarios. La pregunta que tendrá que hacerse ahora la crítica es si cabe la posibilidad de que Wieland pudiera tener conocimiento directo o indirecto, en 1764, de la novela de Neugebauer, de 1753.

Si el debate que genera el estudio que acompaña a esta edición es ya de una riqueza enorme, conviene señalar también que esta es la primera traducción al español –y a cualquier otra lengua extranjera– de la obra de Neugebauer, poniendo de ese modo al alcance de lectores e investigadores españoles esa joya de la literatura alemana. No queremos dejar sin mencionar la excelencia del trabajo realizado por Javier García Albero y Alfredo Moro Martín. No es nada sencillo traducir al español de hoy una obra alemana del siglo XVIII, pero es que, además, la novela de Neugebauer está repleta de dificultades, como la mezcla de nombres (a veces extravagantes) en español, francés y alemán; numerosos poemas y canciones; la necesidad de reproducir el estilo, no solo de la obra base que se traduce, sino de esas otras que se van imitando o parodiando; el tono cómico de la obra, pues el humor es una de las cosas más difíciles de reproducir sin caer en distorsiones ya sea por exceso o por defecto, y un largo etcétera. Los traductores han salido airosos de este reto y la obra

se lee sin tropiezos. Sin necesidad de envejecer adrede el texto, sino manteniendo siempre un lenguaje natural, emplean las dosis justas de retoricismo y expresiones antiguas para que sepamos que estamos leyendo una novela del siglo XVIII –inscrita en la tradición cervantina– y no del XXI, sin perder la amenidad.

En conclusión, solo podemos decir que tanto la tradición de estudios cervantinos como la germanística española están de enhorabuena por esta importantísima aportación.

HELENA CORTÉS GABAUDAN
Universidad de Vigo

SÁEZ RAPOSO, Francisco. «*Con descuido cuidadoso*». *El universo del actor en tiempos de Cervantes*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2020, 265 pp.

El origen de esta monografía está en la exposición que con este mismo título se celebró en la Casa Natal Cervantes de Alcalá de Henares entre el 29 de octubre de 2020 y el 28 de febrero de 2021. No fueron favorables los meses previos para su preparación, varios de ellos de estricto confinamiento por la pandemia del covid-19 y los otros de serias dificultades para sortear los muchos contratiempos que siempre acompañan el montaje de una exposición con piezas de muy variada procedencia y su viabilidad como obra de comunicación social en momentos de obligado distanciamiento y serias limitaciones a la movilidad. Y, sin embargo, como estaba previsto, se logró poner en pie y ofrecer al público una exposición que vinculara la honorable profesión del actor con el príncipe de los ingenios don Miguel de Cervantes. Y haciendo de la

necesidad virtud, se llegó mucho más allá, pues dicha exposición cobró vida nueva acompañada de representaciones sin público, retransmitidas en *streaming*, encuentros telemáticos con actores y otras actividades complementarias.

He dicho con intención “monografía” porque, sin dejar de ser el catálogo de dicha muestra –en el que se reproducen y se da razón de las piezas expuestas–, proporciona al lector un tratado razonado y completo del papel del actor en el teatro del Siglo de Oro y su proyección hasta el presente. Nada debe extrañarnos si tenemos en cuenta que el comisario de la muestra fue el profesor de la Universidad Complutense Francisco Sáez Raposo, autor de varios trabajos memorables sobre Cosme Pérez –el célebre personaje Juan Rana de nuestro teatro clásico–, abundantes artículos sobre el oficio de actor en el Siglo de Oro o la puesta en escena de la comedia barroca.

Tiene el lector en sus manos, pues, una obra que reivindica, a la vez, el papel central del actor en el teatro clásico y la importancia incuestionable de Cervantes en el nacimiento del teatro moderno, por mucho que su fórmula teatral no fuera la que triunfara. El hecho de que Lope «se alzara con la monarquía cómica» oscureció, sí, la meritoria labor del autor de *La Numancia* y de sus magníficos entremeses, pero eso no le impidió jugar una importancia crucial en el desarrollo del teatro español, con una clara conciencia del papel que se le debía al actor en este arte. No le cabe duda a Sáez Raposo que unos versos de la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*, pronunciados por este personaje, constituyen «una lección teórica de las cualidades que ha de atesorar todo buen actor en la forma de un alegato que constituye el mejor y más preciso método de interpretación actoral

de todo el Siglo de Oro: *Sé todos los requisitos / que un farsante ha de tener / para serlo, que han de ser / tan raros como infinitos. / De gran memoria primero; / segundo, de suelta lengua; / y que no padezca mengua / de galas es lo tercero. / Buen talle no le perdono, / si es que ha de hacer los galanes; / no afectado en ademanes, / ni ha de recitar con tono. / Con descuido cuidadoso, / grave anciano, joven presto, / enamorado compuesto, / con rabia si está celoso...».* En efecto, el sintagma “con descuido cuidadoso”, en su contexto, encierra la sabiduría del dramaturgo respetuoso con las normas clásicas que se vio oscurecido, no solo por la fórmula naciente de Lope, sino también por la maestría de su propia obra en prosa.

El primer apartado sobre «El germen de la exposición» (pp. 15-40) nos introduce en el mundo del actor, a través de esos versos cervantinos en su *Pedro de Urdemalas*, que va seguido de una síntesis brillante sobre «El nacimiento y la consolidación del oficio del actor» (pp. 41-94) donde el lector encontrará una exposición completa de los conocimientos actuales sobre el actor en los Siglos de Oro. Resulta llamativo el desdén con el que la crítica, más atenta a los textos, descuidó la importancia del actor en nuestro teatro clásico, pieza fundamental en hacer triunfar las comedias con que se deleitaron los espectadores de los siglos XVI y XVII. Tengamos en cuenta que unos cuantos dramaturgos fueron antes actores y que muchas obras teatrales se ganaron el favor del público y llegaron a triunfar gracias a la maestría de nuestros cómicos, a pesar de haber sido un oficio por lo general muy vilipendiado. Resulta chocante que hasta los trabajos de Emilio Cotarelo de principios del siglo XX no se haya tomado

conciencia de que los varios millares de comedias y entremeses que se estrenaron en la escena barroca exigieron una legión de actores y actrices que pusieran en las tablas semejante repertorio. Y esa reivindicación, tan persistente en trabajos de los últimos cuarenta años, no ha alcanzado su debida recompensa hasta la publicación del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, obra magna dirigida la profesora Teresa Ferrer Valls que vio la luz en 2008 y que, con el concurso de un extraordinario plantel de investigadores, recoge información sobre 6122 actores que desarrollaron su actividad entre 1540 y 1730.

La profesionalización del actor debe situarse hacia 1540, después de que Juan del Encina, Torres Naharro o Sánchez de Badajoz dejasen su impronta como auténticos “padres del teatro clásico”. Las aportaciones de Lope de Rueda, fundamentales en la vocación de Cervantes, deben completarse con las enseñanzas de las compañías italianas que dieron a conocer por Europa la *commedia dell'arte*, con señalados representantes en España, como las compañías de Ganassa o Bottarga, cuya actividad está bien documentada, incluyendo el precioso testimonio del cuaderno de trabajo del segundo de los mencionados que se descubrió en 1995. No menos trascendente fue la importancia de la compañía italiana *I Confidenti*, que llegó a Madrid tras haber triunfado en varias ciudades europeas (Amberes, Londres, París y Génova), a quien se debe nada menos que la creación del personaje de Arlecchino; de singular trascendencia fue la presencia de tres actrices en dicha compañía, circunstancia que precipitó la solicitud y el levantamiento de la prohibición que impedía a las actrices representar los papeles de mujer (en lugar de que lo hicieran hombres disfrazados),

ordenanza que estaba vigente desde el 6 de junio de 1586.

Pese a que el *Viaje entretenido* de Rojas Villandrando es una obra de ficción, el hecho de que cuatro de sus personajes principales existieran realmente, y que el propio Villandrando fuera actor y autor de loas, le da a su obra una credibilidad en la abundante información que proporciona. Gracias a él conocemos muchos detalles sobre el funcionamiento de las compañías, la dureza de la condición de actor o la diferencia fundamental entre las “compañías de título”, administrativamente reconocidas y con trabajo en las ciudades, frente a las “compañías de la legua”, no reconocidas oficialmente y que, por eso, tenían prohibido representar a menos de una legua de las ciudades.

Era la de actor una profesión muy regulada en aquellos tiempos, tanto en lo económico como en lo moral. No deja de chocarnos, por ejemplo, que participaran teólogos para otorgar las licencias de las compañías. Los pleitos y conflictos de todo tipo que se produjeron entre las compañías o los propios actores, con los enemigos del teatro o la administración generaron una documentación tan abundante que nos facilita una información “única a nivel mundial”. Afortunadamente, los detallados contratos, los acuerdos en los pleitos, las denuncias, los libros de cuentas, etc. nos permiten conocer la profesión de actor en los Siglos de Oro mejor que cualquier otra. La labor del *autor* de comedias, es decir, del director de la compañía, era variada y tan importante o más que la del dramaturgo o poeta para que una comedia triunfase. La organización de las temporadas teatrales, las regulaciones horarias, los beneficios económicos y su reparto, la relación con palacio, la retribución y la vida de los actores y actrices según su categoría, las

relaciones entre las actrices y los dramaturgos, la difícil vejez en la profesión, todo está bien documentado; el peculiar concepto de la propiedad intelectual de las comedias, el precio de estas, la composición de una comedia para una determinada compañía o el perfil de un personaje pensado para una actriz concreta son aspectos que se deben conocer para comprender el éxito de algunas piezas o de ciertas compañías. La jornada laboral empezaba con los ensayos matinales y podía prolongarse después de la representación vespertina por encargos especiales, el repertorio de cada compañía debía ser necesariamente muy extenso para satisfacer las expectativas de quienes les contrataban, y los métodos de aprendizaje (había actores y actrices que no sabían leer) implicaban a otras personas que leían en voz alta; los censores debían estar vigilantes ante las posibles alteraciones del texto y se pretendía cuidar que la imagen de los actores no contradijese la de los personajes que representaban, en especial las actrices más desenvueltas que, según algunos moralistas, eran seleccionadas para seducir al público masculino, en especial si durante la representación tenían que bailar la “zarabanda”, ejemplo de baile lujurioso, que en palabras del padre Mariana «ha tornado en este tiempo a salir del infierno para ofensa muy grave de nuestro Señor».

Algunos tratados, como la *Philosophía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano, dedican una parte importante al arte de la interpretación, pero otros muchos testimonios nos permiten saber cómo se acometía la representación, materia estudiada a fondo por la profesora Rodríguez Cuadros en *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos* (1998). En fin, las explicaciones sobre las compañías más impor-

tantes y la identificación de los actores y las actrices más memorables que cautivaron al público de los corrales cierran este capítulo del libro.

El «Catálogo comentado» (pp. 97-256) supone una profundización en la materia teniendo a la vista la reproducción de los testimonios pictóricos, textuales o de otro tipo que se exhibieron en la exposición. En «Los orígenes de la profesión» (pp. 97-118) resulta estimulante tener a la vista la escritura de formación de la compañía dirigida por Alberto Naselli, alias Gannassa, o la reproducción del *zibaldone* de Stefanello Bottarga, texto de trabajo del actor, contemporáneo del anterior. En «Los rostros de la profesión» (pp. 119-130) destacan los testimonios relacionados con Juan Rana, el actor predilecto de la familia real, especialmente de Mariana de Austria; se reproduce el original del *Retrato de Juan Rana* de la Real Academia Española, la partida de nacimiento del actor, localizada por el profesor Sáez Raposo en Tudela de Duero (Valladolid) en 2003, así como su testamento firmado en 1670; y también la *Alegoría de la Vanidad* o *Retrato de la Calderona*, cuadro procedente del Monasterio de las Descalzas Reales que según algunos representa a la actriz que la tradición ha querido ver como amante de Felipe IV y madre de Juan José de Austria. Importantísimo en las «Fuentes historiográficas» (pp. 131-134) es el ms. 12917 de la BNE que contiene la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (h. 1721), así como el *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (1804), de Casiano Pellicer. Varios testimonios y grabados ilustran «Los márgenes de la profesión» (pp. 135-152), actividades y documentos que acompañaban las representaciones, como ese ejercicio circense que vemos en

el grabado *Los volatineros delante del Alcázar* (1596), de Jean Lhermite, tan interesante para ver tanto las antiguas acrobacias en las alturas, como la apariencia del Alcázar de los Austrias que ardería en la Nochebuena de 1734. En «Un oficio laberíntico» (pp. 153-200) se reproducen y comentan documentos como la constitución de una compañía, reglamentos, contratos, etc. que descienden al desarrollo concreto de la profesión de actor. En «La práctica interpretativa» (201-216) encontramos “papeles de actor” originales o un temprano manual de gestualidad como la *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644), de Bulwer. Los demás capítulos del libro informan sobre «Actores dramaturgos» (pp. 217-220), «El mundo del actor como materia metateatral» (pp. 221-226), la completa documentación sobre «La Cofradía de Nuestra señora de la Novena» (pp. 227-234), así como el sugestivo mundo de las representaciones de los clásicos en los teatros de los siglos XX-XXI (pp. 235-256), culminado todo ello por una bibliografía selecta para abordar con solvencia el universo del actor en nuestro teatro clásico.

Hay que destacar en estas palabras finales que el lector encontrará en el presente volumen mucho más que la esmerada reproducción y el comentario de los interesantes testimonios que se exhibieron en la casa de Cervantes de Alcalá de Henares. Estamos, pues, ante una completa monografía que no deja fuera ningún aspecto necesario para comprender el complejo oficio de aquellos profesionales, a menudo tan vilipendiados y a la vez tan imprescindibles, que dieron vida al texto literario de varios miles de comedias que han llegado hasta nosotros.

VÍCTOR DE LAMA DE LA CRUZ
Universidad Complutense de Madrid

WINSTANLEY, William. *El paladín de Essex*, traducción de María Losada Friend y Pedro Javier Pardo, estudio de Pedro Javier Pardo, introducción y notas de María Losada Friend. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca e Instituto Cervantes, Biblioteca del Quijote Transnacional, 1, 2022, 292 pp.

El Quijote Transnacional, proyecto dirigido por Pedro Javier Pardo, supone una contribución de primer nivel a los estudios sobre la recepción del *Quijote* en la literatura universal: una línea de investigación necesaria y pertinente cuya importancia y cuya trascendencia ha crecido muy significativa y provechosamente en los últimos años de la mano de diversos proyectos de investigación animados especialmente desde el Grupo de Estudios Cervantinos (GREC) de la Universidad de Oviedo, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y, en el caso que ahora nos ocupa, el Grupo de Investigación Reconocido Quijote Transnacional (QT) de la Universidad de Salamanca. El primer fruto de este trabajo de equipo concienzudo y muy sólidamente liderado por Pedro Javier Pardo es la Biblioteca del Quijote Transnacional, una colección de imitaciones o reescrituras del *Quijote* originalmente escritas en diferentes lenguas, cuidadosamente traducidas y editadas, precedidas de una breve introducción sobre la vida y obra de los autores, y seguidas por un estudio más extenso que analiza la obra y su posición en la tradición cervantina, todas ellas publicadas tanto en papel como en línea a través del portal web del proyecto (www.quijotetransnacional.es). *El paladín de Essex* de William Winstanley es el primer título de esta colección.

La pertinencia del estudio detallado y sistemático de la recepción del *Quijote* queda clara desde los prolegómenos. En efecto, Luis García Montero, director del Instituto Cervantes, se refiere con evidente acierto a la «lección de identidad fluida» (p. 11) que imparte don Quijote de la Mancha y que estimula las recreaciones literarias de sus peripecias, que son las propias de esa «persona intemporal» (p. 12) que Ricardo Rivero, rector de la Universidad de Salamanca, ve en el protagonista de la novela cervantina. La tarea que en consecuencia procede acometer está muy claramente expuesta por Pedro Javier Pardo, director de la Biblioteca del Quijote Transnacional: «si queremos entender de verdad el proceso de reescritura del *Quijote* que lo ha convertido en un icono de la literatura y cultura occidentales, esto es, en un mito, hay que conocer bien los textos que lo han reescrito» (p. 13). A esa tarea contribuye con toda garantía la edición que ahora reseñamos.

En su presentación de la obra, Pedro Javier Pardo señala que esta es la primera vez que se edita el texto desde sus dos primeras ediciones, la primera en torno a 1694 y la segunda en 1699. El hecho de que esta primicia se aborde precisamente en lengua española es un evidente logro para los estudios hispánicos sobre las recreaciones literarias del original cervantino, máxime teniendo en cuenta que *El paladín de Essex* es la primera imitación narrativa en prosa del *Quijote* en la literatura inglesa, cuyo autor «contribuye a conformar una fórmula sobre la que se asienta lo que será el mito de don Quijote: la locura imitativa quijotesca, el par contrastivo panzaico y la serie de aventuras emblemáticas» (p. 21).

La «Introducción» de María Losada Friend aporta un completo estudio biobibliográfico sobre William Winstanley, un

«erudito rural» –en palabras de la investigadora– que cultivó la prosa, la poesía, las misceláneas, la biografía y las compilaciones y acreditó una gran facilidad para alternar lo culto y lo popular desde un registro cómico. Según Losada, el *Paladín* encierra un valor añadido por su condición de «obra de transición entre tradiciones literarias cómicas inglesas» (p. 43) a caballo entre los siglos XVII y XVIII, y siempre como una muestra de que la influencia de Cervantes alcanza a los lectores ingleses precisamente por la fuerza de la literatura popular.

Para la traducción del texto, acometida por Pardo y Losada Friend con los criterios filológicos más rigurosos, se ha seguido la edición modernizada en lengua inglesa establecida por Leticia Álvarez Recio y publicada en el portal web del proyecto, lo cual supone otro logro desde el momento en que es la única que existe por ahora. El lector dispone, además, de un completo aparato de notas a pie de página, tanto para ampliar y explicar determinados detalles del relato (especialmente rico en referencias clásicas y mitológicas) como para justificar la traducción de algunos términos concretos o el sentido de determinadas expresiones de la versión original en inglés.

En su completo estudio de la obra, Pedro Javier Pardo, investigador de referencia en el cervantismo en general y en el ámbito de la recepción del *Quijote* en particular, proporciona valiosos detalles de las dos primeras ediciones de la novela y da cuenta de los antecedentes de la imitación de Winstanley recordándonos que las primeras muestras de la presencia literaria del modelo en la literatura inglesa se dan en el teatro y no en la narrativa. En cuanto al peso de la presencia y la imitación de los libros de caballerías hispánicos, que son también el trasfondo

paródico de esta reescritura inglesa del *Quijote*, conviene destacar el que tiene Francis Kirkman en la elaboración de *El paladín de Essex*, tanto por lo que respecta a su edición del *Belianis* de 1671 y 1672, que Winstanley empleó para su imitación, como por su relato autobiográfico *The Unlucky Citizen* (1673), a cuyo narrador-protagonista, ávido lector de literatura caballerescas, «solo le habría faltado creerse caballero andante en vez de escudero y lanzarse a los caminos para convertirse en un don Quijote inglés. Tal es el salto que dará el protagonista de *El paladín de Essex*» (p. 188).

Pardo pone de relieve la importancia de los libros de caballerías burlescos propios de una «corriente narrativa anticaballerescas y cervantina» (p. 190) que sitúa a la imitación de Winstanley como la obra que corona la línea definida por la *Moriomachia* de Robert Anton (1613), *Don Zara del Fogo* de Samuel Holland (1656), las anónimas *Don Samuel Crispe* (1660) y *The Knight Adventurer; or; The Infamous and Abominable History of that Terrible Troublesome and Vain-glorious Knight Sir Firedrake* (1661), el *Don Juan Lamberto* (1661) atribuido sin mucha seguridad a Thomas Flatman o a John Phillips y, tal vez, el *Hudibras* de Samuel Butler (1663, 1664 y 1678).

En su estudio exhaustivo de la obra que narra las aventuras de sir Billy de Billerecay, de cuyos paralelismos con el *Quijote* da cumplida cuenta, Pardo significa su naturaleza paródica encuadrándola muy oportunamente en su dimensión *actancial*, toda vez que es el personaje el que imita un tipo concreto de literatura, y en su condición de *sátira del lector* («la presentación de un ejemplo negativo de lectura que pone en evidencia los modelos literarios de los que se sirve para interpretar el mundo», p. 207) tanto en su

vertiente *intramural* (los códigos formales, estilísticos y estructurales de la obra) como *extramural*, desde el momento en que «la sociedad participa del quijotismo de Billy [...]; y, en vez corregirlo o sacarlo de su error, lo confirma en él al adherirse a su imitación literaria» (p. 212), conformando un fenómeno que Pardo denomina *socialización de la locura quijotesca* en el que Winstanley, en efecto, difiere del original cervantino.

El estudio explica también cómo, a diferencia del *romance* burlesco inglés del siglo XVII, cuya parodia es endógena porque se hace desde el género parodiado aprovechando sus convenciones para dejar clara su condición absurda, la parodia del *anti-romance* francés, orientada hacia el realismo, es exógena, porque se burla del género desde fuera. De forma más concreta, así como en *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (1627-1628) —evidente modelo de Winstanley— el protagonista se cura antes de casarse, en *El paladín de Essex* sir Billy de Billerecay muere de forma tan violenta como estridente, en un fin en el que el desquiciamiento del protagonista puede verse como una manifestación más de la proverbial hispanofobia inglesa, que da lugar a esa negativa visión de la figura quijotesca categorizada en este trabajo como *antiquijotismo* inglés.

Por lo que respecta a los personajes principales, es del mayor interés lo que Pardo denomina el *empoderamiento* de Ricardo, inspirado en Sancho Panza, toda vez que desarrolla una línea de acción propia que no solo influye en la del protagonista (con el que además se enfrenta dialécticamente), sino que además viene a usurpar el peso de Billy, y ello en el seno de «un relato híbrido en el que se amalgaman lo caballeresco y lo picaresco» (p. 235) singularmente relacionado

con la *Historia cómica de don Quijote* de Thomas d'Urfey (1694), que tanto pudo influir a Winstanley como al contrario. El empoderamiento de Ricardo alcanza también una dimensión narrativa, porque el poder de su anillo mágico le permite reescribir el mismo relato en el que participa. En cualquier caso, más que identificarse con la actitud transgresora de Ricardo, Winstanley, en cuya obra prevalecen al final la autoridad y el orden, parece adoptar más bien una postura conservadora que se ajusta a la posición monárquica que mantuvo en el conflicto civil que sacudió Inglaterra a mediados del siglo XVII.

Cierran la edición dos apéndices de la mayor pertinencia. Gracias al primero de ellos, a cargo de Jordi Sánchez-Martí, disponemos de un completo inventario de los libros de caballerías hispánicos difundidos en Inglaterra, cuyo alcance fue muy evidente. El segundo, de Leticia Álvarez Recio, nos permite contar con un catálogo exhaustivo de las obras de ficción que conforman la biblioteca de Billy en *El*

paladín de Essex, detallando sus fechas de impresión (complementado por otro que da cuenta de obras significativamente ausentes de esa misma biblioteca), cuyo análisis evidencia el peso de la literatura caballerescas en general en el entretenimiento de los lectores de la época de Winstanley y el que, de forma particular, alcanza en la construcción de *El Paladín de Essex* la presencia del elemento mágico, cuya eficacia parece justificar el éxito de la obra en su tiempo.

La obra que reseñamos, en fin, es un ejemplo de la pulcritud académica que caracteriza la tarea investigadora de Pedro Javier Pardo, reforzado en este caso por un equipo riguroso y competente cuyo buen hacer se traduce en un resultado tan relevante por la necesidad que satisface como alentador por las nuevas aportaciones que promete y a las que los estudiosos de las recreaciones literarias del *Quijote* quedamos muy atentos.

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA
Universidad Internacional de La Rioja

