

“Gesto de clueca, vieja desanbrida...” (*Canc. de Pedro de Rojas*), trabados a su vez con muchos que apuntan en otras direcciones, como el de Jerónimo Cáncer, “Hazer con un rocín mucho ruido...” (sátira del *snob*); y podríamos seguir y seguir¹².

Pero no hay razón alguna para tapar esos boquetes e impedirles la entrada a muchos buenos sonetos de suspensión con sorpresa en el verso final. Así el de Tomé de Burguillos: “Lazos de plata y de esmeralda rizos...:/ ...Perdona, Fabio, que probé la pluma”; así el de Liñán, crónica de una jornada del príncipe Felipe (el futuro Felipe III): “Salió Su Alteza cuando el sol salía,/ llevó ciento y cuarenta en compañía...:/ ...y todos nos volvimos a las camas”¹³; así esta pasquinada anónima: “Un rey conde, un conde reyjurado...:/ un Consejo de establo y no de Estado...”, cuyo verso final, en vez del esperado “Así andan las cosas en España”, dice: “¡Y haziéndose bainicas [‘puñetas’?] los Infantes!”¹⁴; y así, finalmente, este otro (*ibid.*, p. 112): “Tener alas de Amor, sin ser amado,/ rondar toda la noche...”, cuyo último verso no dice “son señales de un loco enamorado”, sino “son señas de un amante y de un mosquito” (también el mosquito tiene alas, también ronda toda la noche, etcétera).

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

AUGUSTIN REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Castalia, Madrid, 1997; 519 pp.

“El *Quijote* es uno de esos libros que representan una *suma*, a principios del siglo XVII: en él vienen a reunirse múltiples tradiciones tanto

a Góngora; cosas como “Aquel que en Delfos”, “Bolsa sin alma”, “Cuatrocientas mil putas”, “De hacer de vuestro culo jubileo”, “Países, diques, fosos”, “Poca justicia” y “Una vida bestial” (todas ellas en el índice de atribuciones de Millé) tenían que ser del autor de “Grandes, más que elefantes” y de “Cosas, Celalba mía”. (Carreira ha descubierto otro más de estos sonetos: “Una puerta de villa”.) Millé acepta tres de las atribuciones: “Bien dispuesta madera”, “Comer salchichas” y “Pálido sol”; Carreira, únicamente “Pálido sol”.

¹² El soneto “epicédico” de Cervantes en loor de Herrera, comentado por Lara en el cuarto de sus ensayos, es de suspensión: “El que subió por sendas nunca usadas...:/ el que a una Luz...:/ el que con culta vena...:/ buelto en ceniza de su ardiente llama,/ *yace debajo desta losa fría*”. Cf. el del Estudiante de Alcalá, *RHI*, 40 (1917), p. 81: “El sol cubierto de una nube oscura...:/ y en cenizas un ángel transformado/ *iacen devajo de esta piedra fría*”. (Este último verso es el primero de un soneto atribuido con mucha seguridad a Góngora.)

¹³ PEDRO LIÑÁN DE RIAZA, *Poesías*, ed. J. F. Randolph, Barcelona, s.a., p. 83.

¹⁴ Publicado por ANNA MANCERA, *apud* G. CARAVAGGI (ed.), *Cancioneros spagnoli a Milano*, Firenze, 1989, p. 182.

escritas como orales, tanto eruditas como populares, pero al mismo tiempo en él se vierten las tensiones y preocupaciones de un momento histórico¹. Es ésta como una declaración de los principios que rigen el análisis de Augustin Redondo, el cual asume, así, un “enfoque pluridisciplinar”, que conjunta “acercamientos de tipo socio-histórico” con “orientaciones antropológicas” y con “otras más directamente literarias” (p. 14). En tales principios se ha basado la elaboración de los veintidós trabajos que integran el libro, previamente impresos en revistas, homenajes y otros volúmenes colectivos desde fines de los años setenta². El autor les ha hecho algunos retoques y los ha organizado en tres grandes secciones, que atienden a (I) las relaciones entre Texto y contexto, (II) a los Personajes y (III) a los Episodios, a las cuales se añade una breve sección (IV) sobre Lenguaje y realidad. Contamos así, por nuestra parte, con una “suma” de acercamientos, diversos pero coherentes, a la gran obra³.

Es el de Redondo un libro de orientación claramente didáctica; de ahí que no tema repetir cosas sabidas, a la vez que contribuye con un sinnúmero de ideas y observaciones nuevas, y de ahí que no escatime a veces el recuento de los sucesos relatados en la obra analizada. El origen independiente de los diversos ensayos da lugar, como observa el mismo autor (p. 15), a ciertas repeticiones dentro de la obra⁴.

En el extenso capítulo I, 2, intitulado “Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social” (pp. 55-99), desfilan ante nuestros ojos multitud de aspectos de la vida española de la época. Redondo se detiene en el carácter de la Mancha, observa que la obra de Cervantes proyecta una imagen de prosperidad rural —cereales, leguminosas, molinos de viento (de reciente introducción), producción de vino, aceite; ganado—, previa a la crisis que agobiaría a la región poco después (pp. 66-68). A propósito de don Diego de Miranda, hará notar Redondo más adelante que en Cervantes se da, como en otros contemporáneos —Cellorigo es un ejemplo—, la propuesta de una vuelta al campo y una reivindicación de las labores agrícolas, incluso por parte de nobles (p. 276) y que, el controvertido personaje de don Diego “se inserta perfectamente en este contexto”.

¹ Comienzo del capítulo III, 6, p. 363. El pasaje ha aparecido ya al principio, en la p. 14.

² Aparecen listados, con sus fuentes originales, en las pp. 17-19.

³ Hay dos capítulos que, a mi ver, quedan un tanto al margen del conjunto: el primero (“Del *Lazarillo* al *Quijote*”) y el extenso I, 3, sobre la cacería salvaje o *mesie hellequin*, ambos, por supuesto, de interés intrínseco.

⁴ En una futura edición convendría, a mi ver, evitar la reiteración de conceptos importantes. Del mismo modo, aconsejaría yo un sistema más económico para las referencias bibliográficas, tanto a las obras ajenas como a sus propias publicaciones, que se repiten innecesariamente en las notas al pie; cuando éstas últimas forman parte del nuevo libro, sería conveniente remitir sólo a las páginas correspondientes, y no, cada vez, a la impresión original.

Redondo proyecta una visión muy positiva de él, que contrasta con la de otros críticos: don Diego sería "...un espíritu libre, que se guía por la *discreción*, por la *razón*, y anuncia ya tiempos nuevos" (pp. 288-289).

Observa también Redondo (p. 69) que en el *Quijote* sólo aparecen ciertas categorías sociales: hay sobre todo campesinos —los más importantes, labradores ricos—, pero, por lo demás, pocos representantes del estado llano, del artesanado (p. 70). Habla del dinero, del afán de medro de Sancho. Habla de los nobles (pp. 83-84), de su conversión en letrados y la correspondiente aristocratización de éstos. Habla del clero, al que no se ve ejerciendo su oficio, aunque en la obra "numéricamente es, con los campesinos, la categoría social más representada" (p. 84); le llama la atención "la ausencia de auténtico ambiente religioso", la no mención de iglesias o capillas (p. 91), el hecho de que no suenen campanas en las aldeas, y, en cuanto a los protagonistas, que "no oyen misa, no confiesan, no comulgan", y concluye: "esto ya es una transgresión que merece notarse" (p. 92).

Lo que domina en el *Quijote*, en este aspecto, son las manifestaciones de la religiosidad popular, con sus expresiones externas, sus creencias mágicas, su "fiebre milagrera" (pp. 96-98), y en la obra hay una "puesta en tela de juicio de las exterioridades de la religiosidad contrarreformista" (p. 185), como destaca Redondo en la sección dedicada a los "vapulamientos y azotes en el *Quijote*". Menciona Redondo asimismo (p. 73), las diversiones de la gente en días de fiesta: sus deportes, su echar pullas, su contar cuentos y decir romances⁵, canciones⁶, refranes, porque el *Quijote* "hunde sus raíces en el folklore".

Sin duda, dice Redondo, el *Quijote* plantea problemas religiosos y políticos —ambos, estrechamente relacionados—, porque "al jugar con las burlas, en el marco de una llamativa parodia, se pueden decir muchas veras que atañen a los problemas religiosos y políticos de la España contemporánea" (p. 187). Así, don Quijote se nos aparece como una especie de arbitrista, pero que mira al pasado (p. 60)⁷. Su proyecto incluye una protesta contra la "injusticia general que viene a abatirse ante todo sobre los más pobres y débiles" (p. 85). El antiheroísmo del episodio de las manadas de ovejas, por otra parte, es una visión burlesca que "lanza una significativa reflexión sobre las causas de las guerras" (p. 87), a la que invitan también todos los enfrenta-

⁵ A propósito del romancero, una pequeña rectificación: su dignificación ocurre mucho antes de publicarse la edición de Martín Nucio (p. 24): ya hay, por ejemplo, glosas de romances viejos en el *Cancionero general* de 1511, y ya eran "cantados entre los aristócratas" desde los años 30, como muestran los vihuelistas.

⁶ En comparación con las citas de romances y refranes, son más bien escasas las de cantares populares o popularizados. Véase mi artículo respectivo en la *Gran enciclopedia cervantina* que se prepara en Alcalá.

⁷ Es interesante lo que dice Redondo sobre la defensa paródica que hace don Quijote de la alcahuetería (en el episodio de los galeotes), cuyo vocabulario es el de los arbitristas (p. 359).

mientos ridículos de la obra. Y en la segunda Parte, “a pesar del ambiente lúdico, la deslumbrante actuación” de Sancho en la Ínsula “se transforma en verdadera lección de política” (p. 88), y “el lenguaje carnavalesco cobra nueva importancia, se transforma en lenguaje político” (p. 472). Resalta Redondo la paradoja que de ello se deriva: “la utopía se encuentra no en lo que realiza don Quijote, sino en lo que hace Sancho... La visión utópica del héroe no puede sino provocar catástrofes...” como la de los galeotes (pp. 88-89), episodio que enlaza con la tradición paradójica (p. 356). En cuanto a los moriscos, Cervantes participa en un “intento tardío de recuperación del morisco” (p. 90), a través del diálogo de Sancho con Ricote.

De índole diversa es el capítulo I, 4, dedicado a “La melancolía y el *Quijote* de 1605”. Entre las muchas paradojas del *Quijote* está el hecho de que Cervantes “utiliza en varios casos la melancolía y las visiones del melancólico para suscitar la risa” (p. 132). “La melancolía, dice Redondo, es tal vez el elemento más significativo de la creación cervantina”. Don Quijote “lleva en sí todas las particularidades del melancólico” (p. 136); la “enfermedad melancólica” produce una percepción errónea de la realidad (p. 142), de ahí, las visiones, típicas de un melancólico de mente exaltada: las ventas son castillos, los molinos, gigantes. Pero en don Quijote la imaginación va ligada a la memoria: “no construye un verdadero futuro, sino que reconstruye un pasado y un pasado ilusorio..., un pasado mítico...; cabalga el tiempo al revés” (p. 141).

Como hombre “ingenioso”, don Quijote es “de pensamiento agudo, de fino entendimiento..., reflexivo... Por ello ha aplicado su inteligencia a diversos campos del saber, por ello sabe tanto y puede soltar reflexiones y comentarios profundos” (p. 135). Pero —otra paradoja más— cuando, por efecto del calor seco del cuerpo y de los vapores nocivos que provoca, la locura hace menguar el entendimiento y exaltarse la imaginación, don Quijote se deja llevar por el humor colérico —que no es fundamentalmente el suyo (pp. 137-138).

Al comienzo del capítulo I, 2 ha asomado ya lo que va a ser una referencia continua a lo largo de la obra: el carácter carnavalesco del *Quijote*, relacionado con el ambiente festivo en que surgió: “El momento en que se elabora definitivamente la historia del ingenioso hidalgo es el que corresponde a la estancia de la Corte en Valladolid”, momento en que “se asiste a una verdadera carnavalización de la Corte” (p. 61), que comparten otros autores, como Quevedo y López de Úbeda. Insiste Redondo —y volverá a insistir— en el hecho de que el *Quijote* se escribió como obra de entretenimiento, sin que ello disminuya su profundidad ni la seriedad con que está pensada. Es un libro “que integra la risa liberadora como elemento fundamental” y que para ello utiliza la parodia —“la imitación burlesca, inversora de perspectivas” (p. 383)—, importante aspecto poco atendido por la

crítica y en que Redondo se detiene en varios capítulos de su estudio. Para Redondo, “La tradición carnavalesca... penetra profundamente en el *Quijote*, tanto por lo que hace a los personajes como a los episodios o al lenguaje. Se constituye de tal modo un verdadero sistema, en que las imágenes y el movimiento mismo de la inversión surgen del simbolismo fundamental del Carnaval... Podríamos pues hablar de una *poética de la carnavalización en el Quijote*” (p. 346).

Así, destaca, por ejemplo, el “abigarramiento carnavalesco —unión de disparidades y contrarios—” del episodio de la Dueña Dolorida. Aquí, dice Redondo, “la heroica gesta del caballero de la Mancha estriba en una pelea por una lujuriosa mona, un cocodrilo y unas dueñas con barbas. No puede ser mayor la degradación del universo caballeresco” (pp. 425-426). Por otra parte, muestra Redondo *transgresiones* ideológicas como la del matrimonio de Basilio con Quiteria, efectuado secretamente antes de la boda con Camacho⁸ y luego validado: “se asiste al triunfo del matrimonio secreto transformado en casamiento efectivo, en contra del poder del padre... es decir, que el texto sugiere una solución mucho más audaz que las toleradas por las prácticas sociales”, además de que es el cura el que autoriza y bendice a la pareja (pp. 396-399).

Los dos capítulos que inician la sección II, dedicada a los personajes⁹, desarrollan especialmente el tema carnavalesco; el primero

⁸ En cuanto a la posibilidad de que Cervantes sugiera un origen converso de Camacho el rico, aludida en Rodríguez Marín y en la edición dirigida por Francisco Rico, observo que así se llama el protagonista del entremés de *La burla del pozo* de Francisco Bernardo de Quirós; es un abogado rico (v. 68) y jactancioso (v. 68) y dado a la buena vida, que “cena a gusto y se regala” (v. 42), al cual su adversario llama “judigüelo” y lo amenaza con: untarlo con tocino (vv. 62, 57); este Camacho dice: “Creo en Dios Padre, Jesús”, pero también “¡Voto a Cristo, que ha diez años, señores, que no confieso!” (vv. 108-110). Es objeto de una burla, de un “como” bastante despiadado. Véase *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. Hannah E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970, p. 192.

⁹ Les sigue, II, 3, “Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso”, luego, II, 4, “De Ginés de Pasamonte a maese Pero” y, II, 5, “El personaje del Caballero del Verde Gabán”, al cual he aludido. En cuanto al primero, dice Redondo que Aldonza “entronca con la mujer fuerte del folklore y la literatura” (p. 237) y sugiere una posible influencia de *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara o quizá de la de Lope. Por lo demás, la genial descripción (pp. 235-236) que hace Sancho de Aldonza Lorenzo en I, 25 es totalmente inventada por el propio Sancho, quien luego confesará que nunca la ha visto. Y cuando dice “¡Oh, hideputa!, ¡qué reje que tiene y que voz!”, el *hideputa* es una interjección, que no creo que designe a Aldonza (p. 236). Considero dudoso que Cervantes haya “invertido burlescamente... la idealidad de Dulcinea, al unirla con el rústico y ‘osuno’ Toboso” (p. 249), que sería “Tob-oso”. Por cierto, eché de menos una referencia al artículo de Rafael Lapesa sobre “Aldonza-Dulce-Dulcinea”, que sólo se cita en p. 234, n. 19, y sin sus datos bibliográficos. — A propósito de la relación de los cerdos con el Carnaval (p. 244), dice Redondo: “No resulta extraño que... Aldonza Lorenzo tenga «la mejor mano para salar puercos», pero lo que está escrito al margen del manuscrito de Gide Hame-te es (I, 9): “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida dicen

corresponde a Sancho, el segundo, a don Quijote, y ambos personajes ilustran, en cuanto gordo-flaco —Cervantes tendría presentes las imágenes de Ganassa y Botarga (pp. 211-212)—, la oposición entre el Carnaval y la Cuaresma; son “representaciones complementarias (cara y envés) de una misma realidad vital” (p. 196). El nombre de Sancho Panza deriva de San(to) Panza, “santo burlesco de las fiestas de Antruejo..., personificación festiva del Carnaval que glorifica el rito alimenticio” (p. 196), y Redondo recuerda nombres emparentados: “Es el mismo Saint Pansart al que se manteaba [en el norte de Francia] el domingo o el martes de Carnaval” (p. 197). Frente al loco verdadero, a don Quijote, cuya locura “es fruto de una cultura erudita”, Sancho es un “loco” carnalesco, como lo revelan “esos atisbos de divina sabiduría relacionados con su ignorancia y ‘tontería’... De ahí la ambivalencia y reversibilidad del personaje” (pp. 202-203). El episodio de la Ínsula hace recordar a Redondo, con toda razón, que el tiempo del Carnaval es “el de un reinado... a cuya cabeza hay un rey”, y “reino y rey no son sino burlescos”, destinados a “provocar la risa del pueblo” (p. 199); aunque es verdad que Sancho no actúa como rey de burla, sino que toma muy en serio su cargo.

En el capítulo III, 11¹⁰ Redondo explicará en clave carnalesca todo el episodio (pp. 455-459), que “ilustra... perfectamente el simbolismo carnalesco (nacimiento-muerte-resurrección)”. Explica, por ejemplo, el caso de Clara Perlerina y de su novio, que corresponde a las “bodas jocosas en que se enumeran en son de burla los defectos físicos y morales de los ficticios desposados, como si fueran cualidades” (p. 464). La intervención del doctor de Tirteafuera representa el combate de Carnal y Cuaresma (pp. 466-467); “la falta de comida es para Sancho un tormento iniciático que lo va acendrando, que le va haciendo digno del cargo que ocupa” (p. 468), de modo que “el carnalesco Sancho Panza va a convertirse en el cuaresmal Sancho Panza” (p. 469), e “indicios de esa evolución son... la desaparición completa de las prevaricaciones idiomáticas y de las sartas de refranes”.

El capítulo II, 2 se propone y logra “aclarar varios aspectos fundamentales de la elaboración” del personaje don Quijote. Insiste aquí en el carácter cuaresmal de su físico y su asociación con su rocín. “Todo lo relacionado con el héroe adquiere pues tales características” (p. 207): el hecho de que salga un viernes, día de penitencia; el

que tuvo la mejor mano...”; Aldonza Lorenzo sólo ha sido mencionada una vez antes de I, 25.

¹⁰ En el capítulo II, 1, sólo se ha reproducido la primera parte de la versión original de ese trabajo, publicada en el *BHi*; la segunda se recoge en III, 11, y es aquí donde la poética del carnaval ayuda a explicar “la estructura y el significado” del episodio de la Ínsula Barataría, frase de II, 1 (p. 192) que aparece repetida más adecuadamente en la p. 452.

cuaresmal abadejo de la venta, las “sardinas arenques” que don Quijote ansia comer en I, 18, el apelativo de “don Bacallao” que le pondrá Altisidora, el sobrenombre de “Caballero de la Triste Figura”, el primer apellido, *Quijada* (pp. 214-215), que Redondo relaciona, por otra parte, con el prognatismo del truhán (=loco). Otros personajes de la obra entran en la misma órbita; así, el cura amigo del protagonista, “aficionado a burlas y chanzas, que no vacila en abandonar la compostura sacerdotal..., sólo es concebible dentro de un libro penetrado de atmósfera carnavalesca” (p. 224).

Don Quijote, el “símbolo mismo de la cuaresmal continencia”, es en todos sentidos “el *envés paródico* del joven y viril Amadís”, y por eso, dice Redondo en el capítulo I, 5 (“Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”), Cervantes, podía “adoptar una perspectiva lúdica y enfrentar al héroe con las formas más llamativas y descaradas del amor físico, aquellas que encarnan las prostitutas” de las dos ventas (p. 151). Se detiene Redondo, aquí como en otras partes del libro, en el vocabulario disémico: al “desarmar” al caballero, las prostitutas “están desposeyendo al héroe de su fuerza viril” (p. 155), y luego son ellas las que lo “arman” caballero, mientras los términos *bacalao*, *truchuela*, *trucha* se aplicaban a prostitutas de variada jerarquía. A propósito de esto, es interesante también la observación (p. 157) de que el episodio de los yangüeses precede inmediatamente al de la segunda venta: el erotismo de Rocinante ha contagiado a don Quijote¹¹, e incluso a Maritornes, que va a “refocilarse” con el arriero, igual que rocinante con las jacas.

Por su naturaleza misma, las secciones II y III del libro son las más unitarias. La parte III es un replanteamiento de varios episodios cruciales, empezando por aquel en que don Quijote es armado caballero. Cada detalle es parodia de otro(s) de los libros de caballerías (p. 297): el castillo es una venta, la cual es “por antonomasia el lugar del engaño, del robo y de la lujuria”; el caballero que arma a otro contrasta con lo que debía ser un dechado de virtudes; el hermoso doncel es un hidalgo viejo y demacrado; las dos doncellas son dos ramerías; la capilla silenciosa es un corral de paso. “El ambiente caballeresco se ha degradado por completo” (p. 300). Y en todo ello, Cervantes no sólo parodia los libros de caballerías, sino también “un ritual utilizado en la España contemporánea”, el de armar caballero de la orden de Santiago: pone así en tela de juicio el “sistema de apariencias que invierte los verdaderos valores” (p. 302). Con la investidura, don Quijote se hace de una filiación —hijo de un ventero y de dos ramerías— y se crea a sí mismo: la locura le proporciona “una libertad creadora”.

¹¹ Como, añadiría yo, en otra dimensión, la locura de Cardenio contagiará a don Quijote en el episodio de Sierra Morena.

En cuanto al episodio de Andrés (III, 2), de hecho, el muchacho, como lo indican las connotaciones tradicionales de su nombre, es un bellaco, y Juan Haldudo tiene razón en castigarlo. “Se asiste a un espectacular trueque del orden social, a la creación de un *mundo al revés*” (p. 320), como en el episodio de los galeotes. Es significativo que al salir del hospital, Andrés se vaya a Sevilla, el sitio *ad hoc* para “todos los pobretes y los picaros”. Así, don Quijote “se transforma en anti-héroe, y el mundo exaltador que ha construido se derrumba por completo al chocar con la fría realidad” (p. 322).

En el excelente capítulo sobre los molinos de viento (III, 3), los diversos elementos del episodio se disparan hacia otros tantos aspectos de las creencias y representaciones contemporáneas, a la vez que se “plantea el delicado problema de las relaciones entre esencia y existencia” (p. 339). Documenta Redondo la analogía entre gigante y torre (p. 339) y trae a cuento la notable definición de Covarrubias, *s.v.* “torre”: “*armar torres de viento* es dexarse llevar de pensamientos vanos e invenciones locas” (p. 331): “la «aventura de la palabra» sobrepasa la parodia e introduce en el meollo mismo de la auténtica invención cervantina”. A los diversos factores, Redondo todavía añade (p. 334) el del molinero como ser diabólico, al igual que el gigante, y el de los molinos como “símbolo mismo de esos cambios perniciosos de que sufre” don Quijote, porque el auge de los molinos de viento en la Mancha es apenas de los últimos veinte años del siglo XVI, y son para él “el símbolo mismo del Mal” (p. 335).

Otra “burlesca aventura, regida por la técnica del mundo al revés” es la de los rebaños de ovejas (III, 4) con su “estructura carnavalesca típica” (p. 341), donde “las pacíficas ovejas, símbolo evangélico de paz, se han transformado en iracundos soldados”. Este capítulo dedica buen espacio a la interpretación, no siempre convincente, de los nombres de los guerreros.

A propósito de ese interés de Redondo por la interpretación de los nombres —ya hemos visto alguna— recordemos la de *Quesada*: “uno de los atributos del *loco* es el *queso*” (pp. 215-216); y hay otras muchas: Ginés de Pasamonte, que “pasó al monte” como bandolero y que es también Ginesillo de Parapilla, del italianismo *pillar* ‘robar’, porque luego le roba la *ropilla* (p. 253)¹². Convence lo de *Micomición*, ‘un mico agigantado’ (p. 368), y Antonomasia y Clavijo, convertidos en *mona* y *coco*(drilo) (p. 429). Convence la interpretación del nombre de la condesa *Lobuna* (“la loba es símbolo de lujuria”).

¹² Yo relacionaría más la forma *paropillo* con *pillo*. Véase ahora la ed. de Rico, t. 1, p. 242, nota 56: it. *parapiglia* ‘riña’, y referencia a Alonso Hernández para germ. *parar* y *pillar*. En cuanto a *Pedro*, me permito remitir a mi trabajo antroponómico “«Mucho va de Pedro a Pedro». (Polisemia de un personaje proverbial)”, en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, UNAM, México, 1993, t. 3, pp. 203-220.

Convence menos —al menos, a mí— la idea de que el episodio de los leones provino —Redondo lo da casi como seguro— de la expresión “desquixarar leones” ‘hazer muchos fieros’, que figura en Covarrubias (p. 214); y la de que “las festivas variaciones fonéticas sobre el nombre del Manchego remiten a diversos aspectos del amplio universo de la ‘locura’” (p. 221). Aquí entra la aseveración de que “*Quixana* o *Quixano* sería ‘el que tiene juicio, el que tiene la mente sana’, por oposición a *Quixote* que es el loco, el insano” (p. 220), y se asocia el nombre con la palabra francesa *sote*¹³.

Pero frente a ciertas hipótesis dudosas, hay en la obra de Redondo ideas que iluminan con una nueva luz situaciones y nombres de personajes. Es muy interesante el doble sentido de los términos que designan las gracias y habilidades de don Clavijo (p. 434) y de todo el pasaje sobre los amores de los dos (pp. 435-436)¹⁴: “El autor provoca... una complicidad suplementaria entre él y sus lectores ya que éstos se ven obligados a descifrar el texto” (p. 438). El sentido que da Covarrubias de *baratar*, ‘trocar unas cosas por otras’, ciertamente concuerda con la “estructura carnavalesca” del episodio (p. 454) y echa luz sobre el nombre de *Barataria*. Las connotaciones que Redondo muestra para el nombre de Andrés dan pie a una nueva concepción del personaje; etcétera.

También en muchos otros aspectos, el libro de Redondo, como ha querido mostrar esta reseña, abunda en sugerencias que abren nuevas perspectivas sobre la genial obra de Cervantes y que también son un estímulo para seguir investigando a lo largo de las anchas y diversas líneas trazadas por Augustin Redondo. La edición de la obra —dejando de lado los inevitables y minúsculos errores¹⁵— está admirablemente cuidada y diseñada.

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

¹³ Poco probable me parece que los nombres con *x*—*Quexana* y *don Quixote*, I, 1, *Quixana*, I, 5, puedan ser formas moriscas, que sustituyen a otras, con *s*, debidas al traductor morisco de Cide Hamete: éste sólo aparece en el cap. 9, de modo que para el lector no hay morisco anterior, y los varios nombres son como son. Por ello no me parecen convincentes las asociaciones (p. 220) con *zote*, *çote* ‘tonto’, fr. *qui-sote*, esp. *qui-sano* etc.; tampoco, el parentesco del italiano *Chisciotto* con el napolitano *sciuto*, *sciuto* ‘estúpido’, ni la explicación del “don Tonto” del eclesiástico de los duques.

¹⁴ A propósito del doble sentido erótico de “Ven, muerte tan escondida” (p. 435), vale la pena recordar los trabajos de KEITH WHINNOM; como, por ejemplo, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham University, 1981.

¹⁵ Para una futura edición me permito hacer unas cuantas observaciones. La cubierta y el lomo del libro dicen “...EL QUIJOTE”, en vez de “el Quijote”, como acertadamente consta en el resto del libro. P. 25, nota 10: el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* tiene un solo volumen, editado en 1987 y reeditado (como “Segunda edición”) en 1990; p. 82, línea 7 desde abajo, no es tomo II, sino I; p. 92, l. 4 desde aba-