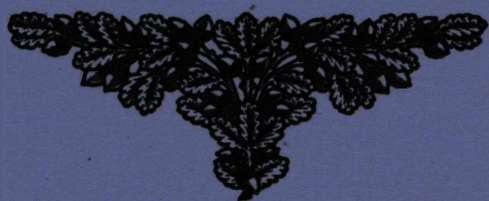


CERVANTES

1547-1997

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN CERVANTINA

Aurelio González
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO EULALIO FERRER

CERVANTES 1547-1997

Cervantes 1547-1997

Jornadas de investigación cervantina

Edición
de
Aurelio González



EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO EULALIO FERRER

863.32063

C4197

Cervantes 1547-1997 : Jornadas de Investigación Cervantina / edición de Aurelio González. — El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios : Fondo Eulalio Ferrer, 1999.

175 p. ; 22 cm.

Documentos resultado de las Jornadas de Investigación Cervantina, El Colegio de México, 1997.

ISBN 968-12-0958-3

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 — Crítica e interpretación — Congresos. I. González, Aurelio, ed. II. Jornadas de Investigación Cervantina (1997 : México, D.F.)

Diseño de portada de Irma Eugenia Alva Valencia

Primera edición, 1999

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0958-3

Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
CERVANTES: EDICIONES, BIBLIOGRAFÍA Y ELECTRÓNICA	13
Florencio Sevilla Arroyo, <i>Corregir a Cervantes: límites y riesgos</i>	15
Daniel Eisenberg, <i>Los textos digitales de las obras de Cervantes</i>	53
Eduardo Urbina, <i>Cervantes en la red: últimos avatares y cautiverio feliz</i>	63
CERVANTES: EL TEATRO, SU GÉNERO OLVIDADO	73
Aurelio González, <i>Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes</i>	75
Stanislav Zimic, <i>Sobre el arte dramático de Cervantes en El rufián dichoso</i>	87
Agustín de la Granja, <i>La cueva de Salamanca al margen del sexo</i>	103
CERVANTES: EL ESCRITOR	129
Margit Frenk, <i>¿Cómo leía Cervantes?</i>	131
Gustavo Illades, <i>Retablo de fantasmas cervantinos</i>	139
María Stoopan, <i>El prólogo al Quijote de 1605: autores, lectores, texto</i>	151
BIBLIOGRAFÍA CITADA	165

PRÓLOGO

Durante 1997, para conmemorar los 450 años del nacimiento de Miguel de Cervantes, el mundo de la cultura llevó a cabo gran número de reuniones académicas, artísticas, divulgativas y simplemente celebrativas. En el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México también se efectuó una reunión académica bajo la forma de jornadas de investigación. La idea que guió esta reunión fue doble: por un lado tratar algunos de los aspectos que menos atención reciben en los estudios cervantinos y por otro establecer un diálogo entre los investigadores de México y los de otras partes del mundo.

La reunión se llevó a cabo el 13 y 14 de noviembre de 1997 en torno a tres temas: Ediciones, bibliografía y electrónica; El teatro, su género olvidado y Cervantes: el escritor. Fueron invitados a participar en las jornadas Florencio Sevilla Arroyo (Universidad Autónoma de Madrid), Eduardo Urbina (Universidad de Texas A&M), Daniel Eisenberg (Northern Arizona University), Agustín de la Granja (Universidad de Granada) y Stanislav Zimic (Texas University en Austin), todos ellos especialistas en la obra cervantina, y por México: Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México), Gustavo Illades (Universidad de Guerrero), María Stoopan (Universidad Nacional Autónoma de México) y Aurelio González (El Colegio de México) como coordinador de la reunión. Durante las sesiones que conformaron las jornadas, además de la presentación de los trabajos, se dedicó un amplio espacio a la discusión que resultó sumamente interesante y enriquecedora, tanto para los especialistas como para el público académico en general. El presente volumen reúne los trabajos, revisados y ampliados, que se presentaron en esos días.

En el primer trabajo, "Corregir a Cervantes: límites y riesgos", Florencio Sevilla Arroyo discute ampliamente los planteamientos teóricos sobre la edición crítica del *Quijote* y recuerda que la crítica textual ha sido el aspecto de la obra cervantina más descuidado, y que no hay que olvidar que son innumerables los problemas ecdóticos por resolver desde *La Galatea* hasta el *Persiles*. Sevilla también afirma que sen-

cillamente urge, como punto de partida, llevar a cabo una lectura actualizada de la príncipe del *Quijote* que la devuelva, en la medida de lo posible, a la letra y al espíritu cervantinos, “deshaciendo cuantos tuerτος” podamos enderezar. Pues para ello no contamos con más herramientas que los contextos cervantinos, sus hábitos escriturarios y las peculiaridades de la lengua áurea, pero aun así abundan los lugares susceptibles de mayor “depuración filológica”.

Daniel Eisenberg en “Los textos digitales de las obras de Cervantes” compara algunas de las ediciones que actualmente se pueden consultar en soporte electrónico, así como las limitaciones que tienen los textos disponibles en el mundo informatizado. El trabajo de Eduardo Urbina, “Cervantes en la red: últimos avatares y cautiverio feliz”, es, en síntesis, la presentación y descripción del ambicioso y muy útil *Proyecto Cervantes 2001* —haciendo referencia a lo que tiene de nueva odisea académica y futurista— que cumple con el deseo de hacer de Cervantes una figura de estimación tan universal como accesible. *Cervantes 2001* surge, entre otras cosas para paliar las deficiencias bibliográficas que padecemos en esta área.

La segunda sección se abre con el trabajo “Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes” (Aurelio González) en el cual se revisan los antecedentes de Cervantes como dramaturgo y se plantea la posibilidad de que la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* constituya no sólo una manera de dar a conocer sus obras sino proponer un proyecto teatral a partir de la revisión de la preceptiva lopesca. Para ello se señala el interés de Cervantes en el teatro en sus dimensiones teórica y espectacular y se apunta la posibilidad de que esta propuesta aprovechara tanto los temas literarios en boga en la época como el desarrollo de los distintos géneros de la comedia de corral. Por su parte Stanislav Zimic revisa en detalle y con propuestas que desarrollan trabajos anteriores los elementos profundamente humanos del arte dramático cervantino presentes en la que el autor considera una de sus mejores comedias: *El rufián dichoso*. Finalmente, Agustín de la Granja en “La cueva de Salamanca al margen del sexo” revisa con esmero, erudición, elegancia y sólida argumentación algunas de las propuestas osadas del gran maestro cervantista Maurice Molho a propósito del entremés de *La cueva de Salamanca*.

La última sección dedicada a aspectos aparentemente periféricos de la obra de Cervantes, pero no por ello menos fascinantes, se abre con un trabajo de Margit Frenk sobre un tema muy atractivo en el cual la destacada hispanista mexicana lleva trabajando desde hace un tiem-

po que es la lectura en voz alta en el período comprendido de la Edad Media al Barroco. En “Retablo de fantasmas cervantinos”, Gustavo Illades analiza la memoria y sus recursos según la concepción de la época entroncando con la concepción de la locura y el espíritu cervantino barroco. Memoria, locura y risa en Alonso Quijano. En “El prólogo al *Quijote* de 1605: autores, lectores, texto” (María Stoopén), artículo con el que se cierra el volumen, su autor establece, por medio de planteamientos de la narratología, las distintas instancias que se pueden crear de autores y lectores, y muestra cómo funcionan en el prólogo a la primera parte del *Quijote*. Completa el volumen la bibliografía citada en los diferentes artículos.

Este libro contiene puntos de vista y reflexiones de gran interés sobre aspectos de la obra y la crítica cervantina que no ocupan siempre el primer plano de la actualidad académica, lo cual es un interés añadido a la calidad de los trabajos aquí reunidos. Agradezco la colaboración de Alejandro Arteaga en la edición de dichos materiales.

Fundamental para el desarrollo de las jornadas de investigación que generaron estos trabajos fue el apoyo del Fondo Eulalio Ferrer para el cual todo nuestro agradecimiento.

AURELIO GONZÁLEZ

**CERVANTES: EDICIONES,
BIBLIOGRAFÍA Y ELECTRÓNICA**

CORREGIR A CERVANTES: LÍMITES Y RIESGOS

Florencio Sevilla Arroyo
Universidad Autónoma de Madrid

La figura y la obra literaria de Miguel de Cervantes han suscitado, como no podía ser de otro modo, un interés crítico extraordinario en lo que va del siglo.¹ Un interés universal, atento a escudriñar al hombre y a sus escritos desde todos los puntos de vista posibles, que ha arreciado, y aun proliferado hasta el delirio, con motivo de la celebración del 450 aniversario de su nacimiento durante 1997.

Sin embargo, el siglo xx ha vuelto a descuidar escandalosamente las cuestiones ecdóticas relacionadas con sus obras, aun a sabiendas de que representan el punto de partida ineludible, y ni siquiera el citado aniversario ha estimulado la revisión textual de las mismas. La fijación de los textos de Cervantes parece tarea superada en la conciencia colectiva de nuestros días.

De hecho, tras la excelente edición de las *Obras completas* llevada a cabo por Schevill y Bonilla² o, quizá, tras la *Nueva edición crítica del Quijote* realizada por Rodríguez Marín, diríamos que el panorama crítico textual cervantino parece adormecerse.³ Se suceden —eso

¹ El presente trabajo responde exactamente al mismo planteamiento que sostuve en "La edición de las obras de Miguel de Cervantes" (en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 75-135), por lo que aprovecha frecuentemente contenidos y ejemplos allí expuestos.

² Todas las ediciones mencionadas a lo largo de estas páginas se recogen y fichan en la *Tabla* final.

³ En efecto, sorprende que en las publicaciones de las ponencias llevadas a los dos últimos Congresos Internacionales dedicados a la edición de textos, figure sólo una (nos referiremos a ella más abajo) destinada a Cervantes: *La edición de textos (Actas del I CIHSO)*, ed. de P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, Tamesis, London, 1990 y *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de I. Arellano y J. Cañedo, Castalia, Madrid, 1991. Tampoco se trataba este aspecto en los núms. 98/99 (1989) de *Anthropos*, dedicados a nuestro autor: *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna*.

sí— ediciones y reediciones en tantas y tantas editoriales (Castalia, Cátedra, Planeta, Taurus, Espasa-Calpe, Gredos, etc.), siempre con referencia obligada a la labor de los editores mencionados y sin que aparentemente quede por resolver problema alguno. Da la sensación de que los textos en cuestión están fijados canónicamente y de que basta con reproducirlos.

Por el contrario, desde hace algunos años, numerosos estudiosos (Flores, Eisenberg, Rodríguez Luis, Romero, Casasayas, etc.) vienen llamando la atención sobre la necesidad de acometer ediciones más cuidadas, incluso *críticas*, de las obras de Cervantes; sobre todo, claro está, del *Quijote*. Más recientemente, Francisco Rico, cervantista novel donde los haya, anda diciendo por aquí y por allá, que no existe ninguna edición crítica, ni siquiera fiable, de la gran novela, en tanto que promociona a bombo y platillo la suya propia.

Sin duda, quien más y quien menos quedará extrañado ante tal panorama y se preguntará qué está ocurriendo: ¿cómo es posible que hayamos descuidado durante tanto tiempo y tan alarmantemente la edición de nuestro mayor legado literario? ¿Llevaremos cuatro siglos leyendo las obras de Cervantes en ediciones carentes de rigor alguno? ¿Existirá un *Quijote* diferente del que ha consagrado a su autor como el mejor novelista de todos los tiempos?

* * *

Pues bien, como suele ocurrir siempre, la verdad está en el medio: no puede negarse que la crítica textual ha sido el aspecto de la obra cervantina más descuidado, ni tampoco que son innumerables los problemas ecdóticos por resolver⁴ desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, pero ello no significa que todo ande manga por hombro, que no

⁴ Sólo a título de muestra y sin descender a detalles concretos: se han perdido unas veinte comedias de su primera época, por lo que no extraña que recientemente Stefano Arata le haya atribuido *La Conquista de Jerusalén* ("La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, 54, 1992, pp. 9-112 y "Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino", *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 53-66); todavía no sabemos qué versión de *La Numancia* y del *Trato de Argel* es preferible, pese a existir una edición reciente de la tragedia que ha compulsado las dos copias manuscritas conservadas (*La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994); los pasajes relativos al robo del rucio de Sancho, añadidos en la segunda edición de Juan de la Cuesta, siguen a la espera de que se decida cuál debe ser su ubicación exacta, etc., etc.

contemos con ediciones tan valiosas como fiables⁵ y, en suma, que podamos invalidar bonitamente la tradición crítica existente. Han sido demasiados, y de muy primera línea, los estudiosos consagrados a editar a Cervantes como para haber desaprovechado las posibilidades textuales que los testimonios de sus obras ofrecían. Acaso lo que se pueda hacer en este terreno no sea muy diferente de lo ya hecho; podría, incluso, ser bastante más razonable y fiable.

Efectivamente, lo que ocurre en verdad es que la tradición textual cervantina, manejada con profesionalidad crítica, no da para mucho más de lo que se ha venido haciendo hasta ahora. Nos guste o nos disguste, lo único objetivo es que los originales manuscritos de nuestro escritor fueron a parar a las imprentas de Juan Gracián (*Gallatea*), de Juan de la Cuesta (*Quijote, Ejemplares y Persiles*) y de la viuda de Alonso Martín (*Parnaso y Ocho comedias*), cuyos cajistas fijaron en letra de molde las únicas y definitivas versiones que conocemos: las contenidas en las ediciones príncipe. Es verdad que los operarios trabajaron tan deprisa como desaliñadamente, introduciendo multitud de errores de lectura que desvirtúan la fiabilidad de la príncipe en la mayoría de los casos, pero no es menos cierto que, sin el manuscrito original a la vista, nadie puede establecer el grado de desviación achacable a los impresos. En todo caso, por grande que éste fuese, las primeras ediciones representan el único original existente y la copia más próxima a los manuscritos, pues sabido es que las siguientes son simples reimpresiones, jamás corregidas por Cervantes, que van deturpando encadenadamente las lecciones de la primera.

Así, ya desde muy temprano, cajistas e impresores modificaron⁶ en buena medida, en las reimpresiones más inmediatas, el texto establecido en las primeras, cambiando grafías, purgando e introduciendo erratas, añadiendo pasajes supuestamente debidos a la mano del autor, etc. Rodando el tiempo, a su labor vendrán a sumarse los há-

⁵ En uno o en otro sentido, lo son las firmadas por Clemencín, Rodríguez Marín, Schevill y Bonilla, Miguel Herrero, Riquer, Sieber, Asensio, Gaos, Rivers, Romero y de tantos otros.

⁶ Buena prueba de tales manipulaciones queda en los trabajos de Robert M. Flores, quien ha demostrado en sus últimas investigaciones cómo buena parte de las vacilaciones gráficas ofrecidas por los originales son debidas a los caprichos de los diferentes cajistas. Fundamentalmente: *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, M.H.R.A., Londres, 1975 y "The Compositors of the First Edition of *Don Quixote*, Part II", *Journal of Hispanic Philology*, 6 (1981), pp. 3-44.

bitos críticos y editoriales de Sancha, Clemencín, Rivadeneyra, Schevill y Bonilla, Rodríguez Marín, Valbuena Prat, Riquer, Avalu-Arce, Rivers, Gaos, Flores, Romero... y un largo etcétera que no agotaríamos nunca: quien más y quien menos, todos hemos caído alguna vez en la tentación de ejercer el cervantismo, con licencia para “mejorar” los escritos del autor del *Quijote*.

Ese ininterrumpido acopio de manipulaciones académicas ha originado una corriente de acarreo de enmiendas, en cuyo cauce cada nueva edición no representa sino la suma de todas las iniciativas anteriores, sin que parezca posible ya ni desautorizarlas ni esquivarlas. En consecuencia, las ediciones príncipe han ido quedando progresivamente más y más alejadas, desplazadas en buena medida por las de los cervantistas de mayor prestigio, en tanto que sus lecciones han sido suplantadas por las hipótesis de éstos, siempre ajenas a la pluma del “manco” y sin testimonio manuscrito alguno que las legitime incontestablemente. Sin lugar a duda alguna, las mejoras han sido tan numerosas como cruciales desde todos los puntos de vista, y seguramente se haya ganado muchísimo en corrección y en lógica, pero dudamos seriamente de que se haya avanzado el mismo trecho en fidelidad respecto a los manuscritos originales perdidos.

Así las cosas, todavía en la actualidad estamos leyendo un Cervantes serio y gravemente mediatizado —esto es, enriquecido y falseado— por los criterios editoriales de cuantos impresores, editores y críticos se han adentrado en sus páginas, sin que contemos salvo con alguna edición de conjunto que satisfaga las exigencias filológicas mínimas de nuestros tiempos; al menos, que nos garantice un texto lo más próximo posible a los originales manejados como fuente. Sobre aquellos se nos dan superpuestas —erratas al margen— un sinfín de correcciones textuales del más diverso alcance y valor, a la vez que, frecuentemente, de muy difícil aceptación: supresión de preliminares o de tablas de materias, addenda de fragmentos supuestamente perdidos, alteración del orden de algunos pasajes presumiblemente descolocados, enmienda de los denominados “errores cervantinos”, cambios de lugar de ciertos epígrafes, reordenación de algunos versos, rectificación de la variabilidad en el uso de los nombres propios, regularización de las concordancias gramaticales, actualización del sistema preposicional, etc., etc.

Estamos, pues, ante una tradición textual dependiente de un único testimonio en la mayoría de los casos,⁷ el cual ha sido reimpresso miles de veces desde una actitud caracterizada por el abuso

⁷ Bien podría decirse que absolutamente en todos, pues son contados títulos

de las correcciones injustificadas. Es lógico, entonces, que, con ese panorama a la espalda, numerosos estudiosos hayan llamado la atención en los últimos años —decíamos— sobre la necesidad de replantear y renovar el mundo editorial cervantino, a la búsqueda de nuevos horizontes más “modernos y científicos”, proponiendo diversos modelos y marcando líneas de actuación para ediciones futuras de más altos vuelos. Así, Allen, Eisenberg, Casasayas, Rodríguez Luis, Romero, Clement...,⁸ han abogado recientemente por ediciones “deseables” del *Quijote*, de las *Ejemplares*, del *Persiles* o de las *Obras completas*, calificándolas de “íntegras”, “definitivas”, “gloriosas” o, sencillamente, “críticas”. Avalle-Arce llegó, incluso, a esgrimir ciertos “principios fundamentales del *quijotismo* científico”, que él consideraba “inconmovibles”.⁹

Y no todo ha quedado en meros proyectos. Paralelamente, fruto de la misma preocupación, han ido apareciendo las primeras ediciones alentadas por un espíritu filológico abiertamente crítico y riguroso: las de Flores y Gaos del *Quijote*, la de Rivers del *Viaje del Parnaso* o la de Carlos Romero del *Persiles* darán una idea clara de las nuevas posturas. Además, afortunadamente, se están llevando a cabo varias iniciativas que dejan presumir importantes avances: la edición del *Quijote*, coordinada por Francisco Rico y elaborada por un buen número de hispanistas internacionales, da la medida en este caso, toda vez que se anuncia como “la más completa y sorprendente”. Todo invita a pensar, pues, que, por fin, se ha comenzado a superar la vieja etapa y que se abre una era que augura sustanciales novedades editoriales para la producción de nuestro más grande ingenio literario.

Claro que, habrá que esperar pacientemente los resultados de esas nuevas empresas, no vaya a ser que echemos las campanas al

que cuentan con varios testimonios y éstos responden a versiones distintas: *Numancia*, *Trato*, *Rinconete* y *Celoso*.

⁸ Respectivamente: John J. Allen, “A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition”, *Cervantes*, 2 (1982), pp. 181-184; Daniel Eisenberg, “On Editing *Don Quijote*”, *Cervantes*, 3 (1983), pp. 3-34; José María Casasayas, “La edición definitiva de las obras de Cervantes”, *Cervantes*, 6 (1986), pp. 141-190; J. Rodríguez Luis, “Para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*”, en *La edición de textos*, ed. cit., pp. 405-411; Carlos Romero, *Para la edición crítica del Persiles*, Cisalpina Goliárdica, Milán, 1977; Richard W. Clement, “Juan de la Cuesta, the Spanish Book Trade, and a New Issue of the First Edition of Cervantes’ *Persiles* y *Sigismunda*”, *Journal of Hispanic Philology*, 16 (1991), pp. 23-41; etc.

⁹ Cf. “Hacia el *Quijote* del siglo xx”, *Ínsula*, 494 (1988), pp. 2-4.

vuelo antes de tiempo. Bien podría ocurrir —y nos parece más que probable— que la diferencia entre los viejos hábitos y los recientes no sea sino de superficie y que la distancia, por lo que hace a los resultados, no sea tan abismal como a primera vista pudiera parecer; o mejor, que los avances no puedan ser tan llamativos y trascendentales como se anuncian y sería deseable.¹⁰

Y bien difícilmente podría ser de otro modo, pues venimos insistiendo en que la práctica totalidad de los títulos cervantinos se nos ha conservado en un testimonio único, por más que reimpresso cientos de veces. Eso exige aceptar incontestablemente, por encima de enfoques y de posturas críticas, que no contamos con más punto de partida que las ediciones príncipe, ni con más apoyatura que las reimpresiones subsiguientes, de donde se sigue que las propuestas de última hora responden antes a las buenas intenciones de sus formuladores que a las verdaderas posibilidades “críticas” o “científicas” que se puedan explotar. Repitamos que el único testimonio que conservamos de la producción literaria cervantina está representado por las diferentes impresiones que de sus obras se hicieron en el primer cuarto del siglo xvii; el más fidedigno, las primeras ediciones en las que vieron la luz sus escritos. Por descuidadas y defectuosas que aquellas nos parezcan —y, desde luego, lo son— representan la “copia” más próxima a los originales de nuestro autor, por desgracia perdidos. No aceptar esa realidad supone negar la evidencia misma, a la vez que saltársela resulta tremendamente arriesgado, aunque ello aliente el afán de mejorar y perfeccionar nuestro mayor legado literario. Si los críticos del pasado la rebasaron —muy comprensiblemente— por trabajar con criterios filológicos cuyo escrúpulo pecaba por carta de menos, corremos el riesgo de incurrir en el mismo error si los sustituimos por otros que pequen por carta de más. No sé si es mejor aplicar a los impresos primitivos criterios de corrección anquilosados, por no basarse sino en los conocimientos filológicos de sus artífices, o someterlos a los ultramodernos —y ultracríticos— “principios fundamentales del cervantismo científico actual [...]”¹¹ Me inclino a pensar que unos y otros comienzan en la *príncipe* y deberían detenerse ante la *príncipe*.

¹⁰ A decir verdad, no creo que se mejoren sustancialmente las ediciones de Riquer o de Gaos del *Quijote*; las de Herrero o Rivers del *Viaje*; la de Díaz Larios del *Urdemalas* o la de Romero del *Persiles*. Harina de otro costal son los títulos todavía no depurados, aunque sea con los viejos métodos, en la misma medida que los mencionados, donde sí se puede avanzar considerablemente.

¹¹ Las dudas se convierten en temores, y aun se resuelven a favor de la prime-

* * *

En el fondo de la cuestión subyace, por consiguiente, una verdad meridiana: una *edición crítica* de las obras de Cervantes resulta, *stricto sensu*, inviable. Quizá por eso nunca se hizo y precisamente por eso más valdría que no se hiciese, pues sólo aportaría correcciones caprichosas e inadmisibles que desfigurarían las primeras ediciones conservadas.

De hecho, si ensayásemos a estas alturas una edición *crítica* de las obras cervantinas, ésta habría de responder a unos planteamientos ridículos desde su base misma. Ni siquiera podríamos satisfacer los pasos fundamentales de la crítica textual: la *recensio* comenzaría y terminaría en la edición príncipe de cada obra; la *collatio* arrojaría un *seudo-stemma* absurdo, representado siempre por una cadena interminable de reimpressiones (A—B—C—D...) dependientes de un único tronco (A) y todas con la misma autoridad: ninguna; en fin —mucho más grave todavía—, la *emendatio* sería posible sólo *ope ingenii* o *ex coniectura*, quedando a merced de la inteligencia o estulticia del editor. Desde luego, la tarea resultaría interesante y el desafío fascinante, pero el riesgo que correríamos sólo puede calificarse de inadmisible por temerario: enmendar la plana a Miguel de Cervantes con lucubraciones o cavilaciones personales.

Por fortuna, ya a finales del siglo xx, tenemos entera noticia y sobrada experiencia de los peligros que entraña la práctica alegremente irresponsable de la *divinatio*. Alberto Blecuá llama la atención prudentemente sobre los mismos en su *Manual de crítica textual*:

La *emendatio ope ingenii* sin ayuda de testimonios, y, aun con ellos —una *emendatio mixta*—, es siempre peligrosa y se debe prodigar lo menos posible. La conjetura es un “salto en el vacío”, que sólo la aparición de nuevos testimonios puede servir de piedra de toque. Al parecer, el número de conjeturas atinadas [...] no supera el 5 por 100 [...] Y, sobre todo, antes de llevar a cabo una conjetura deben agotarse todas las posibilidades de explicar ese *locus obscurus*, que puede no ser oscuro por error de copia, sino por deficiencias de nuestro conocimiento filológico. En la *emendatio ope ingenii*, en resumen, la pruden-

ra alternativa, cuando contrastamos los *Quijotes* de Gaos y de Flores: el primero hecho a la vieja usanza filológica, con resultados plenamente satisfactorios; el segundo (según Ayallo-Arce) fruto del “cientificismo” reciente, no por eso más atinado en las “editorial corrections” que propone.

cia máxima [...]; conviene recordar que numerosas lecciones de los testimonios han sido *emendationes ope ingenii* de copistas.¹²

Efectivamente, corregir las primeras ediciones de las obras de Cervantes entraña un riesgo demasiado grave y exige una temeridad impropia del filólogo responsable del siglo xx: nos exponemos a suplantar la letra cervantina con lucubraciones pseudocientíficas dictadas por nuestro ingenio ecdótico; y es letra tan grandiosa, que absolutamente nadie tiene derecho a profanarla.

Quizá por todo eso está sin hacer aún —según se cacarea por ahí— la “primera edición crítica del *Quijote*”, pese a que la tarea editorial haya sido acometida, con devoción y fervor, por multitud de insignes filólogos. Ellos sabían bien de la grandeza cervantina y del peligro que los acechaba, de nuevo previsto por Alberto Blecuá:

El gran peligro de un editor es el querer llevar a cabo una edición *en contra* de las anteriores y no *con* las anteriores [...]; la tentación de mostrar que su acumen es más sutil que el ajeno es casi irresistible, lo que le puede llevar a extremar el número y calidad de la *emendatio ex coniectura* que ya Lipsio consideraba “lubrica [...]”¹³

Han hecho falta casi cuatro siglos para erradicar esos vicios de las prácticas filológicas, muy de moda hasta el siglo xix, como para que a estas alturas reincidamos puerilmente en ellos, haciendo borrón y cuenta nueva de la tradición textual cervantina más solvente.

Así se explica también que en los Congresos Internacionales de los últimos años, dedicados a la edición de textos áureos, brillen por su ausencia las ponencias consagradas a replantear el *modus operandi* a la hora de editar a Cervantes. Parece haber consenso profesional en que, desafortunadamente, la opción “crítica” no es viable en este caso y en que su tradición textual y editorial satisface las expectativas de los más entendidos. Tenemos la certeza de que nuestro mayor legado literario está editado “críticamente” hasta donde la razón y los testimonios conservados lo permiten.

Extraña, entonces, sobremanera que todavía a finales de siglo surjan rebrotes aparentemente filológicos, o pseudocientíficos, que nos remiten a prácticas desusadas tiempo ha, con el sólo amparo de una filología “nova”, desarropada de fundamento textual y crítico, que se nos anuncia capaz de adivinar el “designio” primero del creador a costa

¹² Castalia, Madrid, 1983, pp. 125-126.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

de saltarse a la torera incluso los únicos originales conservados. Esas son fantasmagorías de antaño, causantes de no pocos dislates textuales, atajados desde todos los frentes por las plumas más autorizadas en estas lides: Rivers, Crosby, Varey, Ruano, etc.; y si se trata de postura teóricas, con autoridad indiscutible, atiendase a la opinión de José A. Pascual:

Por razones de método, y por desgracia, los filólogos nos hemos de conformar con formular hipótesis reconstructivas; sólo en muy contadas ocasiones podemos llegar al texto que escribió un autor [...] Cada vez que se trata de ir más allá de lo que lo permite el marco férreo de la comparación textual, suele llegarse a explicaciones de dudosa utilidad, más que al momento del acto creativo [...] no debemos llegar a creer los filólogos que tenemos un carisma especial para comprender todo lo que aparece en ellos. Son muchas las cosas que desconocemos, muchos hápax que no sabemos si valorar como pequeños descubrimientos o explicar como meros errores; pues nuestras tareas son pequeños pasos —equivocados unos, acertados otros— en el conocimiento progresivo —pero nunca definitivo— de las obras del pasado.¹⁴

Esos son los derroteros por los que discurren las investigaciones filológicas más autorizadas de nuestro tiempo, lejos de los correctismos, académicos o arbitrarios, practicados a rienda suelta en las centurias pasadas; vicios que suscitaron desde temprano *Cervantes vindicados* como los de J. Calderón, A. Urdaneta o, ya en nuestro siglo, Rosenblat.¹⁵ La polémica entre “correctistas” y “cervánticos” —en términos de Rosenblat— fue superada hace tiempo, gracias al esfuerzo de muchos estudiosos que ha ido legitimando paulatinamente la pertinencia de casi todas las lecturas originales de las primeras ediciones, en detrimento de las enmiendas infligidas por tanto y tanto erudito eminente. A estas alturas, los expertos en la edición de textos auriseculares dan por supuesto que una obra dependiente de un único testimonio fiable sólo puede editarse desde el apego a la letra del original y, superado ese estadio, andan consagrados —L. Iglesias lo sabe muy

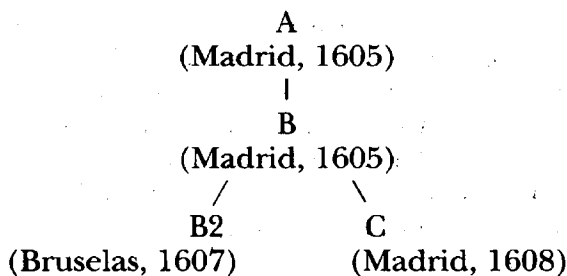
¹⁴ Cf. “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, p. 47.

¹⁵ Así se podrían calificar, de *Cervantes vindicado*, las jugosas páginas (243-345) que, bajo el título “Las incorrecciones del *Quijote*”, dedica el estudioso a desautorizar las correcciones abusivas introducidas en la novela en su excelente *La lengua del Quijote* (Gredos, Madrid, 1978).

bien—¹⁶ a establecer el grado de modernización ortográfica que puede aplicársele a la lengua de entonces.

Lo sorprendente e inadmisibile —decimos—, es que todavía hoy académicos tan eminentes como Francisco Rico remanezcan, ajenos a la tradición filológica cervantina, anunciando a voz de pronto ediciones críticas del *Quijote* sin mayor fundamento que el haber disfrazado de polémica filológica en algún suplemento periodístico su propia petulancia intelectual. Eso sí, previamente “tocó a rebato” al hispanismo nacional e internacional con tal de que amparase una empresa tan descabellada que ni el propio don Quijote osaría emprender y que no estaba guardada para cervantista tan poco experimentado.

Pero, como no todo han de ser consideraciones teóricas, repárese, si no, en cuáles serían los fundamentos filológicos de esas nuevas corrientes editoriales capaces de superar los viejos usos. Así planteó nuestro insigne editor el *stemma* de la primera parte del *Quijote* en el XV Congreso Internacional *Edad de Oro* celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid en 1995:



Esto es: la edición príncipe de la primera parte del *Quijote* (A) se publica en 1605 en Madrid, siendo luego reeditada, también en Madrid, ese mismo año a partir de la príncipe, para dar paso a una segunda edición (B) que posteriormente se reeditaría en Bruselas, en 1607 (B2), y de nuevo en Madrid, en 1608 (C).

Nadie negará la solidez ecdótica de tan inteligente planteamiento, pero ¿qué podemos hacer críticamente con una primera edición abandonada a permanentes reimpresiones, sin intervención del autor, siempre dependientes de la tarea llevada a cabo por los distintos cajistas? Bien poco; quizá nada, una vez comprobado que la cadena de re-

¹⁶ Cf. “Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos”, en *La edición de textos*, ed. cit., pp. 237-244.

ediciones carece totalmente de autoridad crítica. Solamente cabe atenerse a la príncipe y respetarla con el mayor escrúpulo o bien, acaso, recurrir a las páginas de *Babelia*¹⁷ para aventurar lo que “Cervantes hubo de escribir” más allá de los testimonios conservados.

Por esa vía costará poco trabajo desautorizar la letra original del *Quijote* y se necesitará aún menos sabiduría para calificar de “monstruoso” “palabro nunca visto ni oído” a alguno de los términos empleados por Cervantes. Ese es el caso de *Hepila*, que indudablemente adquiere resonancias paródicas respecto al topónimo y, con toda seguridad, respecto a *La famosa Epilia*, de Jerónimo de Urrea, tan cuestionado en la novela. Rico, ateniéndose a la *lectio faciliior* seguida desde la segunda edición por la mayoría de editores, suplanta el siguiente pasaje del *Quijote*

pero acordandose que el valeros Amadis, no solo se auia contentado con llamarse Amadis a secas, sino que añadió el nombre de su Reyno y patria por *Hepila* famosa, y se llamò Amadis de Gaula (fol. 3v).

por este otro:

Pero acordándose que el valeros Amadís, no sólo se había contentado con llamarse “Amadís” a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por *hacerla* famosa, y se llamó “Amadís de Gaula” (30).

Con ello, se desprecia una *lectio difficilior* para devolver el texto del *Quijote* a la lectura vulgarizada desde comienzos del xvii, sin detenerse a explicar cómo es posible que un cajista inventase un nombre propio nunca oído (*Hepila*) a partir de un término tan corriente como *hazerla*, que no suele confundirse con “palabro” alguno en las obras de Cervantes.

Claro que, si de una edición crítica se tratase, antes de alterar irresponsablemente el original del *Quijote*, se podría haber echado un vistazo, cuando menos, a la *Enciclopedia Espasa* para ver de qué iba el término en cuestión. El especialista en la literatura de los Siglos de Oro seguramente habría reparado, antes de enmendar, en el siguiente pasaje del ms. 3660, autógrafo de F.J. Andrés, de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se arroja bastante luz sobre el párrafo quijotesco:

¹⁷ Lo hizo en *El País* del 14 de septiembre de 1996 (*Babelia*, pp. 16-17).

Don Gerónimo claro el apellido
 de Ximénez de Vrrea esclarecido,
 por el orbe derrama
 y coronado de laurel y grama
 sube a la lumbre excelsa del Parnaso
 competidor del dulce Garcilaso.
 Este que en nuestro ydioma numeroso
 el Orlando tradujo Furioso,
 y el Carlos Victorioso
 escribió del heroico Carlos Quinto,
 aunque en mapa sucinto,
 las vitorias y haçañas
 que consiguió en prouincias tan estrañas.
Clarisel de las flores
 contiene suauísimos amores,
 y la *Epilia Famosa*,
 de *Epila su patria gloriosa*
 las grandezas contiene.

Pero, afortunadamente, ya no dependemos sólo de anuncios propagandísticos sobre lo que será el *Quijote* del Instituto Cervantes —de Francisco Rico si se prefiere. Contamos, tras tanto y tanto amago, con una avanzadilla impresa del capítulo primero aunque sólo en “versión preliminar”. Pues bien, la muestra del novísimo *Quijote* es francamente sorprendente, tal y como se venía anunciando. Pero la sorpresa no emana de las innovaciones o mejoras introducidas en el texto, sino —como era presumible—, exactamente de lo contrario: de la escasez de las mismas y de la torpeza de las pocas ofrecidas. Quienquiera que co-teje el capítulo en cuestión con cualquier otra edición del *Quijote* al uso, sea la que fuere, no encontrará mayor diferencia que la siguiente: donde la primera y las ediciones más solventes dicen

toda aquella máquina de aquellas *sonadas soñadas* invenciones que leía,

Rico prefiere editar:

toda aquella máquina de aquellas *soñadas* invenciones que leía (p. 27).

Esto es, suprime “sonadas”, anteponiendo al texto de la príncipe (“sonadas soñadas”) la autoridad de las reimpressiones más inmediatas de la misma. Y lo hace en un capítulo cuajado de figuras estilísticas bien próximas y de “entricadas razones” (“razón / sinrazón”, “divinidad / divinamente”, “merecedora / merecimiento”). Para colmo,

avala la supresión en nota con un argumento tan contundente como inapelable: “En ningún otro lugar de la obra cervantina reaparece nunca sonado ‘famoso, divulgado’” (p. 33, nota 27.5).

Claro que el lector realmente familiarizado con la “obra cervantina” —y no parece ser el caso de Rico— tendrá pocas dificultades en hallar pasajes donde el escritor emplea *sonado* exactamente con el valor de ‘famoso’ o ‘divulgado’:

a pesar de su [de Florimorte] extraño nacimiento y *sonadas* aventuras.¹⁸

Y que eres más *sonado* [Escarramán] y más mocoso
Que un reloj y que un niño de dotrina.¹⁹

Entonces, podremos corregir los textos cervantinos a nuestro sabor amparándonos en el *usus scribendi* del novelista, que dictaminaremos sin necesidad tan siquiera de leer el resto de sus escritos.

Si para muestra vale un botón, no cabe duda de que la “primera edición crítica” del *Quijote* que se nos avecina resultará sorprendente: tendremos cumplida ocasión de leer nuestra inmortal novela cuajada de abundantes tueros y desaguizados ajenos a la pluma de Cervantes y a la imaginación de Alonso Quijano. ¡Medrados estamos!

* * *

En fin, editar a Cervantes, aunque sea críticamente, ha de pasar por asumir como punto de partida la realidad de su tradición textual que describíamos al comienzo de estas páginas: el escritor entregó los originales manuscritos de sus obras a las imprentas de Juan Gracián, de Juan de la Cuesta y de la viuda de Alonso Martín, cuyos cajistas, únicos conocedores de los auténticos textos cervantinos, establecieron sus “copias”, marcando en ellas, mientras no medien hallazgos manuscritos, el *non plus ultra* de las futuras ediciones. Atreverse a traspasar sus límites, amparándonos en nuestro saber filológico —según se ha venido haciendo—, o esgrimiendo principios científicos (como se quiere hacer ahora), entraña un riesgo demasiado peligroso

¹⁸ *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1996, I-6, p. 83.

¹⁹ *El rufián viudo*, vv. 319-320, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, p. 747.

que, a buen seguro, no querrá correr ningún aficionado a la literatura: enmendar la plana a Miguel de Cervantes Saavedra.

Aceptado ese planteamiento, la única alternativa que nos parece viable para avanzar ha de consistir, lógicamente, en volver en todos los casos a la *editio princeps* para depurarla y aquilatarla hasta donde sea razonablemente posible; en editarla con el mayor escrúpulo y rigor filológicos, atentos a preservar todas y cada una de sus lecturas, siempre y cuando exista una sola posibilidad, por remota que nos parezca, de que fuese escrita originalmente por su autor. No se entienda, ni mucho menos, que proponemos reproducirla a ciegas (nada mejor, entonces, que un facsímil), sino respetarla con la reverencia y mimo que Cervantes nos merece a todos, sin pretender mejorarla ni, en ningún caso, suplantarla; hablamos, sencillamente, de editarla a la altura de las exigencias filológicas actuales con todo rigor y tacto. Al fin y al cabo, lo que se ha venido haciendo desde siempre, con mayor o menor tino.

Para lograrlo, nos parece imprescindible elegir el camino del centro, despojando a las grandes ediciones de nuestros pasados del ropaje de “enmiendas gratuitas” que comportan y evitando las “ultracorrecciones científicas” con las que amenazan algunas de las más modernas. Entre esos dos extremos, cualquier tipo de “alteración” crítica del texto nos parece plausible: supresión de erratas de imprenta evidentes, enmienda de errores indiscutibles de cajistas, actualización de gráficas y de formas no significativas, inclusión de variantes extraídas de impresiones inmediatas, aceptación razonada de enmiendas propuestas por otros críticos, etc., etc. Deberemos rehuir, en definitiva, tanto el “correctismo” como el “fetichismo cervántico”,²⁰ fuentes semipiternas ambos de continuas rencillas entre cervantistas.²¹

²⁰ Procediendo así, se solventarán, o al menos se paliarán, las que consideramos limitaciones fundamentales del conjunto de las ediciones y de las iniciativas textuales dedicadas hasta ahora al corpus de la obra cervantina: 1) La corrección excesivamente frecuente y *libre* (por eso acrítica) de los originales, sin más fundamento que atribuir a Cervantes un *modus escribendi* de una lógica aplastante y de un rigor académico que le son ajenos; o, más grave, sin más justificación que el ejercicio de una autoridad crítica tan admirada como incomprensible para nosotros (Rodríguez Marín). 2) La reproducción, desde el polo opuesto, *reverencialmente* escrupulosa de los impresos áureos, aceptando incluso buen número de las erratas evidentes que aquellos contienen (Schevill y Bonilla). 3) El empeño de aproximarse *científicamente*, como si fuese posible recomponerlos, a los manuscritos cervantinos perdidos, partiendo de los caprichos de los cajistas e impresores áureos (Flores).

²¹ Véase *supra*, nota 15.

El equilibrio es sumamente difícil de alcanzar, sobre todo cuando está regido por pautas tan difusas, y los resultados siempre serán cuestionables, pero no vemos otra vía por donde emprender ese camino de retorno crítico hacia las primeras ediciones. Habrá que intentar reproducirlas con todo escrúpulo; esto es, con tanto rigor como moderación: apurando todas y cada una de sus lecturas, mientras exista una sola posibilidad (decíamos más arriba) de que puedan ser auténticamente cervantinas, sin que ello nos impida introducir cuantas enmiendas nos parezcan filológicamente razonables. Para lograrlo, habremos de comenzar purgando a las heredadas, incluidas las más recientes (las que habitualmente manejamos), de lo que bien podríamos denominar *errores comunes*, entendiendo por tales, los pasajes: a) innecesariamente corregidos; b) insosteniblemente conservados; c) inadmisiblemente interpretados.

Sencillamente, urge, como punto de partida, llevar a cabo una lectura actualizada de la príncipe que la devuelva, en la medida de lo posible, a la letra y al espíritu cervantinos, “desfaciendo cuantos tuerzos” podamos enderezar. No contamos con más herramientas que los contextos cervantinos, sus hábitos escriturarios y las peculiaridades de la lengua áurea, pero aun así abundan los lugares susceptibles de mayor “depuración filológica”.²² Espiguemos algunas muestras:

La Galatea

*** Lisandro nos refiere la muerte de su amada Leonida, a manos de su propio hermano Crisalbo, y la venganza que tomó contra el mismo:

[Crisalbo] tornaua a certificarfe, si por ventura era su hermana Leonida, la que auia muerto. [...] y puniêdo [Lisandro] en la mano muerta de Leonida el puñal que su hermano traya (que era el mesmo con que **el la** hauia muerto) ayudandole yo a ello tres vezes se le hincó por el coraçon (I, 29r, 5-16).²³

²² El muestreo que sigue va referido al conjunto de ediciones que aparecen abreviadas al final de este trabajo, las cuales se han seleccionado con el fin de trazar un panorama lo más representativo posible de la “actualidad textual cervantina”, lo que justifica que hayamos revisado las más destacables ya sea por su rigor académico, ya por su difusión o ya por su reciente aparición. Por razones obvias, excluimos del muestreo nuestras propias ediciones, sin que ello las exima de los reparos que ponemos a las demás.

²³ En lo sucesivo, manejaremos las siguientes convenciones: se recoge en letra pequeña, y sin más alteración que la regularización del espaciado, el pasaje de la

ella SB, VP, AA, AA1, DY.

él la LE.

ÉL LA.

Indudablemente, hay que editar *él la*, dado que así lo exige la separación existente entre las eles en la príncipe (el *ello* que sigue no deja lugar a dudas). Además, el sentido se mejora considerablemente: Crisalbo ha asesinado a su propia hermana por error, de modo que no *tornaba* a ver si era Leonida quien *habrá muerto*, sino a comprobar si era la misma a la que él 'habrá matado' (*muerto* está generalizado, como participio de "matar" en la época, y es frequentísimo en Cervantes; DCE,²⁴ s.v. morir, 149a). Así, el *puñal* que Lisandro pone en su mano es el 'mismo con el que Crisalbo le habrá quitado la vida a Leonida'. De este modo, se explica mucho mejor la venganza del amante, a la vez que se realza la maldad y culpabilidad del criminal; el pasaje conserva todo el efectismo con el que lo concibió su autor.

*** Una de las canciones típicamente petrarquista de Damón termina así:

Cancion a parte vas do fieran luego
conocidas tus faltas y tus **obras** (IV, 198v, 1-2)

obras SB, AA, VG, AA1, DY, LE.

sobras VP.

[s]OBRAS.

príncipe objeto de comentario, donde se realzan en **negrita** los términos que se van a discutir y *subrayados* los que respaldan el comentario; las lecturas de los diferentes editores (ordenadas de menor a mayor alejamiento respecto a P) irán en *cursiva* y en **VERSALITA** las que propongamos como preferibles (a fin de homogeneizar mínimamente el conjunto, las agrupamos con independencia de su grado de modernización y del empleo o no de [] para los añadidos: *possible* = *posible*, *veer* = *ver*, *auer* = *haber*, *plu[g]uiera* = *pluguiera*, etc.). Remitiremos, por este orden, al libro o parte (I, II, III, etc.), al capítulo o jornada (I, II, III, etc.), al folio de la príncipe (000r/v) y a la línea correspondiente del mismo (00); si la cita se extrae de una edición ordinaria, los números finales remitirán al volumen (I, II, etc.) y a la página (000).

²⁴ DCE: Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 5 vols., Gredos, Madrid, 1991.

La errata no es segura, aunque obviamente el sentido justifica la enmienda e invita a leer *sobras* por oposición a *faltas*: no se alcanza qué *obras* pueden conocerse a una canción. Desde luego, es dicotomía muy frecuente en Cervantes: “las *faltas* de merescer / y las *sobras* del pesar” (G, III, AA1, 260), “muchos teólogos hay que no son buenos para el púlpito, y son bonísimos para conocer las *faltas* o *sobras* de los que predicán” (Q2, III, SR, 583), “Así que no hay de qué tener escrúpulo de las *sobras* ni de las *faltas*” (Q2, xxxv, SR, 837), “Yo pondré que se vienen a resumirse todas estas *faltas* en las *sobras* que debe de haber de tocino y huevos” (Q2, I, SR, 1002), “si no le quieres *faltar* / con lo mucho en que a otros *sobras*” (PU, III, vv. 3030, SR, 716), “soy de parecer que las *faltas* que tuviere, no las enmiende con ajenas *sobras*” (PS, III-I, AA, 276), etc.

*** Decidida a ayudar a Grisaldo para que se vengue de las traiciones de Artandro, Florisa afirma:

—Si, respõdio Florifa, que **yo seguro que** antes que la noche llegue, el [Grisaldo] tēga del [Artandro] noticia (V, 280r, 3-5).

La locución se ha leído equiparándola, como es lógico, con otros pasajes cervantinos donde se repite (incluimos la lista completa), en todos los que cabe entender *seguro* como adjetivo en frase elíptica o bien como presente de indicativo del verbo arcaico *segu-rar* (*sigurado* aparece en TA: “Don Francisco también la ha *sigurado*”, III, vv. 2366, SR, 911):

a) [CRISTIANO] [...] / **Yo seguro que** no está / muy lejos de aquí escondido (TA, IV, vv. 2002-03, SR, 901).

b) Si vos no llegades señor dō Antonio, yo [don Juan] las pidiera [albricias], pero pedidlas vos, **q yo seguro q** os las dē d muy buena gana (SC, 227r, 15-17).

c) **Yo seguro**, respõdio el Cura, **que** la fobrina del ama nos lo cuenta despues, que no fon de condicion que dexarân de escucharlo (Q2-II, 7v, 30-33)

d) Zel. [...] / ya las cautivas aqui / llegan, ya todas estan. / **Yo seguro** si las cuentas, / **que** hallaras mas de dozientas (GS, III, 134vb, 20-23).

e) **Yo seguro**, dixo [el pastor] mas, **que** quando Eua pario el primer hijo, que no se echò en el lecho (PS, III-IV, 132v, 16-18).

De donde resulta que queda abierta —y así se suele anotar— en todos los casos la ambivalencia ‘yo [estoy] seguro [de] que / yo

[a]seguro que', de acuerdo con la entrada del DCE: "En la locución *yo seguro que* 'os aseguro, estoy seguro de que' [...]" (s.v. cura, 296b-297a). Además, la mayoría de los comentaristas (*vid.* G, V, AA1, 380, nota 13) coinciden en que estamos ante una frase hecha, por eso invariable, donde, según Avalle-Arce (a la zaga de RM, Q, X, 9-17), *seguro* funciona siempre como adjetivo (un nuevo ejemplo, de Feliciano de Silva, allí aducido, "Bien *segura soy yo que...*", alude a la elipsis —dice el crítico— clarísimamente). Claro que, si la presencia del auxiliar se entiende como marca de posible elipsis, no hacía falta recurrir a otros autores, pues testimonios sobran en el nuestro: "CIPIÓN. [...] / *Estoy*, con todo esto, tan *seguro* / *de que* al fin mostraraís que sois romanos" (N, I, vv. 161-2, SR, 925; y IV, vv. 1738-9, 972), "De *que yo* [Artidoro] no me engaño *estoy bien seguro*" (G, II, AA1, 130), "Bien *seguro* estoy [Carrizales], [...] *que* no será menester traeros testigos" (CE, HS, II, 132), "Digo que *yo* [Sancho] *estoy seguro de* la bondad y verdad de mi amo" (Q1, XLVIII, SR, 504), "yo [el leonero] *seguro estoy que* no me han de hacer daño" (Q2, XVII, SR, 685), "pregunto [don Quijote] si *estaré yo seguro de* ser acometido y forzado" (Q2, XLVIII, SR, 919), "*seguro estoy* [un peregrino] *que* en este traje no habrá nadie que me conozca" (Q2, LIV, SR, 965), "CRUZ. *Yo estoy bien seguro y cierto / que* nadie los dio mejores" (RD, II, vv. 2094-5, FS, 221), etc. Evidentemente, la presencia del verbo auxiliar, lejos de indicar posibilidad de elipsis, impide que *seguro* funcione como verbo y lo hace comportarse al cien por cien como adjetivo ("Bien *seguros estamos* —respondió Chiquiznaque— *que*", RC, HS, I, 230; "La cual [...] pudiera *estar segura que* no tuviera tanta fama", Q1, XXI, SR, 217; etc.), con un régimen variable (estar seguro *de* / *que*) y con un sentido inequívoco ('convencido, a salvo, desprevenido'); por otro lado, el habitual (son las acepciones que recoge el DRAE).²⁵

Muy otros, a nuestro entender, son los seis casos objeto de comentario, pues creemos que en ellos *seguro* funciona, sin que se haya elidido nada (Cervantes sólo elide el auxiliar en usos absolutos: "No se habrá curado Sancho [...], *seguro de que* le conocía", Q1, xv, SR, 157), como verbo transitivo, equivalente al arcaico *segurar* (bajo tal voz recoge algunos C. Fernández Gómez en su *Vocabulario*,²⁶ 940b); de ahí que rijan siempre *que* —complemento directo—, que se man-

²⁵ DRAE: *Diccionario de la lengua española*, 20ª ed., 2 vols., Real Academia Española, Madrid, 1984.

²⁶ *Vocabulario*: Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Real Academia Española, Madrid, 1962.

tenga invariable y que signifique ‘garantizar, asegurar, afirmar’). Nótese, limitándonos ya al caso de G, que Florisa lo que realmente dice es que ‘ella garantiza o se compromete a que Grisaldo tenga noticia del paradero de Artandro antes del anochecer’. Por eso, a renglón seguido, dirá a Galatea: *suplícote, Galatea, que al aldea nos bolvamos, porque yo quiero embiar a avisar a Grisaldo de su desdicha. [...] yo [Galatea] te daré un pastor que lleve la nueva* (AA1, 380). Ciertamente, costará poco explicar los demás pasajes en el mismo sentido.

Don Quijote de la Mancha

*** Tras la “ganancia del yelmo de Mambrino”, Sancho despoja al “rucio rodado” del barbero de sus *aparejos*, y Cervantes continúa:

Hecho esto, almorçaró de las sobras del **real q** del azemila despojarô, beuieron del agua del arroyo de los batanes (I-xxi, 96r, 28-30).

La frase hay que entenderla —por más que confiese no ver claro su significado— en el sentido que la explica Gaos (I, 414, nota 149b): ‘almorzarón de las sobras de comida del *anterior acampamiento*, las cuales arrebataron de la acémila de repuesto de los encamisados’. Esto es, aunque *aliquando bonus dormitat* Cervantes, en este caso se muestra exquisitamente puntilloso con el “repuesto” que llevan amo y criado y el motivo viene muy de atrás: ya el ventero le aconsejó que llevase, como los caballeros, unas *alforjas muy sutiles* (III); Sancho salió *con sus alforjas y su bota* (VII); *el ventero se quedó con sus alforjas* (XVII); después, Sancho, *como no las halló, estuvo a punto de perder el juicio* (XVIII), por lo que, incluso don Quijote, acusará el hambre (XVIII); en consecuencia, *perecían de hambre; que, con la falta de las alforjas, les faltó toda la despensa y matalotaje* (XIX); pero Sancho hizo acopio de víveres (¿real?) *desvalijando una acémila de repuesto que traían aquellos buenos señores, bien bastecida de cosas de comer. Hizo Sancho costal de su gabán* (XIX); en fin, *en un espacioso y escondido valle [...] tendidos sobre la verde yerba* [(¿real?) ...] *comieron con más de una fiambarrera que los señores clérigos [...] en la acémila de su repuesto traían* (XIX); incluso, Sancho no se olvida de recoger *los relieves que de la cena quedaron* (XX)... ¿Qué tienen de raro, pues, ahora, las *sobras del real que del acémila despojaron*? Y el motivo no es baladí para quien encareció tanto al *Tirante* porque en él *comen los caballeros* (VI). En todo caso, es inadmisibles la explicación de Riquer (secundada por no pocos): “aquí se trata de lo que contenían los aparejos del asno del barbero” (MR2, 210, nota 14).

*** Don Quijote teoriza sobre cómo se ha de retratar a los grandes héroes en la literatura, a cuyo propósito Cervantes expone uno de sus distingos más firmes entre aquélla y la historia:

nos mostro Virgilio, en persona de Eneas, el valor de vn hijo piadoso, y la sagacidad de vn valiente, y entédido capitã, no pintádolo ni **descubriéndolo** como ellos fuerõ, fino como auian de ser, para quedar exêplo a los venideros hombres, de sus virtudes (I-xxv, 122v, 21-25).

<i>descubriéndolo</i>	P2, BR, P3, SB, CL, LM, IF, DY.
<i>describiéndolo</i>	MR, MR1, JA, AA, JC, AB, VG, MR2, AB1.
<i>describiéndolos</i>	DC, RM, AM, VP, RF.
DESCUBRIÉNDOLO.	

La enmienda se fundamenta en que, partiendo de un *cubren* que parece estar en lugar de *criban* (I-xviii, SR, 186), Riquer sostuvo que “en la letra de Cervantes se confundían fácilmente los rasgos de *cri* por los de *cu*” (MR2, 502, nota 10); hipótesis que ha hecho bastante fortuna y que ha generalizado la enmienda de numerosos pasajes del *Quijote*:

a) ¿Qué ingenio, [...] podra contêtarse leyendo, q vna grã torre llena de caualleros va por la mar adelante, [...] y mañana amanezca en tierras del Preste Iuã de las Indias, o en otras, que ni las **descubrió** (P2, BR, P3) [*describió*] Tolomeo, ni las vio Marco Polo? (I-xlvii, 289r, 17-24).

b) y del modo que he delineado a Amadís, pudiera, a mi parecer, pintar, y **descubrir** [*describir*] todos quantos Caualleros andantes andan en las Historias en el Orbe, [...] y por las hazañas que hizieron, y condiciones que tuuieron, se pueden *facar* por buena Filosofia sus faciones, sus colores y estaturas (II-1, 5v-6r, 34-6).

Desde luego que la iteración “pintar / describir” es muy del gusto cervantino y que “describir” encaja mejor con el geógrafo Tolomeo que “descubrir”, pero, con todo, la enmienda no resulta convincente; menos, su generalización (*vid.* JA, I, 230, nota 11). En primer lugar, Cervantes usa multitud de veces “descubrir”, con sus diversos derivados, y muy pocas “describir” (96 frente a 16 se contabilizan en el *Vocabulario*), por lo que cuesta admitir que los cajistas confundiesen *descri* con *descu* y, en todo caso, que lo hiciesen tan pocas veces (unas 5; confusión que no se percibió en las reediciones más inmediatas). En segundo, y más importante, *descubrir* no parece significar en los lugares comentados ‘delinear, representar, definir’ o ‘retratar con pelos y señales’ (según el uso más frecuente en sus textos para

describir: “¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y *describir* punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea [...]?” (Q2, xxxii, SR, 809; y PS, III-vi, AA, 313), sino ‘dar a conocer, desvelar’, en acepción también muy común: “no quisiera *descubrirme* fasta que las fazañas fechas en vuestro servicio y pro me *descubrieran*” (Q1, II, SR, 55). Así, entenderemos los tres textos comentados como sigue: ‘no retratando ni desenmascarando a ninguno (de ahí el singular) como realmente fueron, sino atendiendo a sus virtudes y ocultando sus defectos’ (por eso: *para quedar ejemplo*); ‘otras tierras, tan inauditas (se está burlando de lugares ignotos), que ni las pudo dar a conocer Tolomeo, ni las llegó a ver Marco Polo’; ‘del mismo modo que he descrito a Amadís (ha dicho: *corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira*) pudiera retratar y dar a conocer, desvelando su interioridad, a cuantos caballeros pululan por todo el universo’ (de ahí el *sacar* que sigue: ‘deducir’ y descubrir lo desconocido, no ‘describir’ lo consabido).

*** Decidido a imitar la penitencia de Amadís en la Peña Pobre, don Quijote ruega a su escudero que no pierda detalle de lo que le verá hacer:

O tu escudero mio, agradable compañero, en **mas** profperos y aduerfos juceffos, toma bien en la memoria lo que aqui me veras hazer, para que lo cuentes y **recetes**, a la caufa total de todo ello (I-xxv, 125r, 20-24).

más P2, SB, MR1, JA, LM, CL, RF, JC, AB, VG, MR2, DY, AB1.

mis BR, P3, DC, RM, AM, MR, VP, AA, IF.

MÁS.

recetes P2, P3.

recites DC, SB, RM, AM, VP, MR, MR1, JA, LM, AA, CL, RF, JC, AB, VG, IF, MR2, DY, AB1.

relates BR.

RECETES.

La primera enmienda no merece mayor comentario, pues responde a una hipérbole generalizadora con valor de ‘[los] más’ y debe respetarse (*mío* ha dicho antes). La segunda, sin embargo, merece mayor detenimiento, pues, aun tan generalizada, no resulta convincente del todo (no se olvide que *recetes* figura en casi todas

las ediciones primitivas): ¿pretende don Quijote que Sancho retenga en la memoria cuanto vea, para luego 'referirlo y recitarlo'?; ¿a qué causa total y de qué habrá de contar sus locuras? Creemos que el error, y el sinsentido consiguiente, se debe a que *cuentes* se ha entendido como 'relates', cuando aquí significa 'incluyas, sumes, agregues, tengas en cuenta' ("Vuestra merced, señor caballero, me *cuenta* y tenga en el número de sus mayores servidores", Q2, LXX, SR, 1078; y I-XVIII, 182); de donde, *recetes* vale por 'apliques; aceptes' (quizás está en lugar de *receptes*: 'recibas', DCE, s.v. concebir, 165b). Leamos, en consecuencia: 'incluyas y admitas o apliques'.

*** Ante los gritos de don Quijote, Maritornes desata el cabestro con el que don Quijote permanecía colgado del ventanuco del pajar. Cervantes prosigue:

Él fin responder palabra, se quitô el **cordel** de la muñeca (I-XLIV, 268v, 19-21).

cordel P2, BR, P3, DC, SB, RM, AM, VP, MR1, JA, LM, CL, JC, AB, RF, MR2, DY, AB1.

cordón MR, AA, VG, IF.

CORDEL.

Desconozco de dónde haya podido salir ese *cordón* (término que no aparece nunca en Q y que en Cervantes suele significar 'cinta') y por qué razón se mantiene, cuando en el capítulo anterior leímos: "Y, haciendo una lazada corrediza al cabestro, se la echó a la muñeca, [...] Don Quijote, que sintió la aspereza del *cordel* en su muñeca" (SR, 462).

*** Don Quijote, en curioso remedo del *Beatus ille*, envidia la simpleza y sosiego espiritual de Sancho:

tus deſſeos no ſe eſtienden a mas q̃ a **penſar** tu jumento, que el de tu perſona ſobre mis ombros le tienes puesto, contrapeſo y carga que puſo la naturaleza, y la coſtumbre a los ſeñores (II-XX, 77v, 19-22).

a pensar DC, SB, RM, AM, MR, MR1, JA, LM, AA, CL, JC, AB, VG, IF, MR2, DY, AB1.

a pensar en VP.

al paſſar de RF.

No extrañará que Robert Flores se quede solo al corregir, pues se trata de una enmienda inadmisibile donde las haya: “*Pensar*. Vale echar de comer a los animales, o ministrarles el alimento. Comúnmente se dice de las caballerías” (*Autoridades*);²⁷ así, suele anotarse ‘dar pienso’ (MR), como es frecuente en Cervantes: “fuéronse los vecinos a sus casas, y el huésped a *pensar* el cuartago” (*DD*, Sieber, II, 202), “debiendo ser más propio y natural de las dueñas *pensar* jumentos que autorizar las salas” (*Q2-xxxiii*, SR, 822); acepción que no olvida Valdés: “Dezimos *pensar* por *cogitare*, y también *pensar* por *governar las bestias*”.²⁸ Por si fuese poco, la corrección rompe un juego léxico bastante logrado, que puede ser leído como zeugma (‘que el [pienso, sustento] de tu persona’) o como zeugma dilógico: ‘que el [pensamiento] de tu persona’ (con lo que se califica de asno a Sancho). Incluso, bien podría leerse de modo menos burlesco, ateniéndonos al *DCE*: “*pensar* pasó figuradamente al sentido de ‘cuidar de alguien’ y de ahí ‘dar de comer a los animales’” (s.v. pensar, 504a); entonces: ‘a cuidar tu jumento, que el [cuidado] de tu persona’.

*** Cuando los protagonistas se despiden de los duques, Cervantes escribe:

estaua Sancho sobre su ruzio con sus alforjas, maleta, y repuesto contentíssimo, porque el Mayordomo del Duque, **el que fue de la Trifaldi**, le auia dado vn bolfíco con docientos escudos de oro (II-lvii, 216v, 5-9)

el que fue de la Trifaldi MR, MR1, LM, JA, AA, CL, AB, VG, IF, MR2, DY, AB1.

el que fue la Trifaldi DC, SB, RM, AM, VP, JC, RF.

EL QUE FUE LA TRIFALDI.

Ya advirtió Rodríguez Marín: “a no dudar, es errata, porque tal mayordomo hizo el papel de la Trifaldi, y no de mayordomo de ésta”; y sorprende que se hayan desoído sus argumentos, contradiciéndolos sin lógica alguna: “el duque podía tener más de un mayordomo” (VG).

²⁷ *Autoridades. Diccionario de autoridades*, ed. facs., 3 vols., Gredos, Madrid, 1969.

²⁸ Cf. J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de J.M. Lope Blanch, Castalia, Madrid, 1982, p. 138. Son, por lo demás, acepciones con las que se juega, según Correas, en el refrán “Uno piensa el bayo y otro el que le ensilla” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. de Louis Combet, I.E.I.I., Bordeaux, 1967, 180a), bastante frecuente en Cervantes.

Cervantes se ha cuidado muy mucho de individualizar y caracterizar, aun sin nombrarlo, a este socarrón mayordomo de los duques, que ha actuado como artífice de todas las burlas a las que han sido sometidos caballero y escudero, como para que lo confundamos ahora con cualquiera: “Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín” (xxxvi, SR, 839), “el que le llevaba a cargo [a Sancho] era un mayordomo del duque, muy discreto y muy gracioso, [...] el cual habrá hecho la persona de la condesa Trifaldi” (xliv, 887), “el [ya individualizado] mayordomo del duque” (xlv, 897; li, 944); “Avísame si el mayordomo que está contigo tuvo que ver en las acciones de la Trifaldi” (li, 948); “aquel mismo día vino su mayordomo, y les contó” (lvi, 978); “docientos escudos de oro que en una bolsilla me dio el mayordomo del duque” (lviii, 989). La serie no puede ser más coherente, estar mejor trabada ni ser más concluyente: hay que editar *EL QUE FUE LA TRIFALDI* y entender ‘el que hizo el papel de la Trifaldi’.

*** Estando don Quijote ya en el lecho de muerte, Cervantes constata:

COMO las cosas humanas no sean eternas, yendo fiempre en declinacion de sus principios, hasta llegar a su vltimo fin, especialmente las vidas de los hombres, y como **la de don Quixote** no tuuiesse priuilegio del cielo para detener el curso de la fuya, llegó su fin, y acabamiento, quando el menos lo pensaua (II-lxxiv, 276v, 14-19).

Se trata de uno de los pocos pasajes que Rosenblat, después de una concienzuda desautorización de las enmiendas sostenidas por Rodríguez Marín, reputa como incorrecto en la novela, anotándolo “para pasto de las fieras”.²⁹ Según él (de acuerdo con Clemencín y Hartzenbusch), el descuido consiste en que “al parecer sobran dos palabras: *la de* (‘y como don Quijote’)”. Efectivamente, suprimiendo *la de* el período gana en lógica y en corrección: ‘y como don Quijote... detener el curso de su vida’. Pero, si leemos con atención, la construcción no puede ser más lógica: don Quijote juega aquí como sujeto paciente (*cuando él menos lo pensaba*), de modo que la repetición del pronombre *la* recoge dos antecedentes distintos: *la [vida]* y *la declinación* (así está sugerido en RM, LM, VG); esto es: ‘y como *la [vida]* de don Quijote... detener el curso de su declinación’ (nó-

²⁹ Rosenblat, art. cit., p. 342.

tese que llega el *fin* y *acabamiento* de la vida, debido a su continuo declinar).

Novelas ejemplares

*** Perdidamente enamorado de Preciosa, Andrés manifiesta su firme voluntad de hacerla su igual y aun su señora:

quisiera fer vn gran señor, para leuantar a mi grādeza la humildad de Preciosa, haziendola mi yqual, y mi **señora** (*Git.*, 11r, 13-15).

señora SB, RM, VP, BG, GL, DY, FL.

esposa HS, AA.

SEÑORA.

La enmienda no merece mayor comentario que definirla como gratuita e inexplicable —por eso no se justifica en nota—, sobre todo si reparamos en que el texto prosigue: *sólo quiero servirla*.

*** Cuando se nos describe la aparición de Monipodio ante su congregación, Cervantes finge haber olvidado las reverencias que se le hicieron:

Oluidauafeme de dezir, q aysi como Monipodio baxò, al pūto todos los que aguardādole estauan, le hizieron vna profunda, y larga reuerencia, excepto los dos brauos (que a medio magate, como entre ellos se di-ze) le quitaron los capelos, y luego boluieron a su paffseo (*RC*, 74r, 6-11).

le SB, RM, GL, FL.

se VP, BG, HS, AA, DY.

LE.

Bastará con constatar que la locución correcta (así figura también en la versión Porras) es precisamente *quitarle [a uno] el capelo* (“Lo mismo que sombrero”, *Autoridades*), *sombrero o bonete*, en señal de respeto y acatamiento: “habrá dejado su tierra no más de por no *quitar* el bonete a un caballero su vecino [...] ¿no errábades en no *quitárselo* primero, pues decís que él también *os lo quitaba?* [...] y también me lo quitaba él a mí; más de cuantas veces yo *se le quitaba* primero” (*Lazarillo de Tormes*).³⁰ Como, además, aquí figura la precisión *a medio magate*, la

³⁰ Ed. de A. Blecua, Castalia, Madrid, 1972, pp. 147-148.

única lectura posible es: 'se descubrieron ante él de mala gana'; el propósito de la corrección no puede ser más obvio.

*** Acalorados en la discusión sobre las frivolidades de la fregona, los huéspedes sacan a relucir a cierto *clérigo*:

Mejor hariades de rezallas en Romance, que ya os dixo vuestro tío el Clerigo; que deziades mil gazafatones, quando rezauades en Latin, y que no rezauades nada. Ejsa flecha de la *ahijada* de su sobrina ha salido, que está embidiofa de verme tomar las Horas de Latin en la mano, y yrme por ellas como por viña vendimiada (*IF*, 176r, 15-21).

ahijada FL.

aljaba SB, RM, VP, BG, HS, GL, AA, DY.

AHIJADA.

En este caso la enmienda es más que razonable y viene avalada por P2; sobre ello, encaja perfectamente: "al que dice alguna cosa que propiamente es suya, advertimos *ser de su aljaba*, conviene a saber, de su ingenio" (*Tesoro*).³¹ No obstante, nos inclinamos a mantener el original —sin demasiada firmeza— por si se tratase de un juego léxico intencionado entre *aljaba* y *ahijada* (por no acudir a *alnada*), destinado a zaherir a la envidiosa, pues nótese que está hablando una *sobrina* del clérigo y "prima" de la criticada (¿diría *su sobrina*?). Entonces, el sentido sería: 'esa pulla (o calumnia), de la adoptada (de la que se hace pasar por; ¿bastarda?) de su sobrina'. En todo caso, mientras quede una sola duda, la alteración de P no es recomendable.

*** Cornelia teme que su hermano la haya descubierto y, ofendido por sus veleidades, venga a quitarle la vida:

El ama, viēdo aellas preuēciones, tēblaua: Cornelia, temeroſa de algū mal Juceſſo *tremia*: ſolos dō Antonio, y dō Iuā eſtauā en ſi (*SC*, 221r, 3-5).

tremía SB, AA, FL.

temía VP, BG, HS, GL, DY.

TREMÍA.

³¹ *Tesoro*: Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Turner, Madrid, 1977.

Pese a que la corrección ha hecho fortuna (HS descarta el original como errata, sin más comentario), no tiene ni pies ni cabeza, pues ni siquiera respeta el sentido recto del texto: 'temblaba, se estremecía, estaba fuera de sí' (Tremar. Lo mismo que temblar, que es como frecuentemente se dice", *Autoridades*). Es término que Cervantes suele aplicar a la voz: "levantaba la *tremante* voz" (G, VI, AA, 409); "y el blanco pecho de *tremante* enjundia" (LA, I, v. 745, SR, 478). En Q2, con alguna variación, se lee: "cansado y sin aliento [...] mudada la color [...] con voz *tremante* y ronca estas razones dijo" (xxi, SR, 720).

*** A poco de comenzar su conversación los dos perros, leemos:

B Infiero, b q estos dos mil medicos hã de tener enfermos q curar (...) b ellos se hã de morir de hãbre. Pero, sea lo q fuere, nosotros hablamos [...] y afsí no ay para q ponernos a disputar [...] y hablemos toda esta noche, fin dar lugar al fueño, q nos impida este gusto, de mi por largos tiẽpos deesseado. **B.** Y aũ de mi, q desde que tuue fuerzas para roer vn hueso, tuue deesseo de hablar [...] Empero aora, que tan fin penjarlo me veo enriquezido deste diuino don de la habla [...] *Cip.* Sea esta la manera Begança amigo (CP, 241v, 11-32).

Evidentemente, el original presenta una anomalía, pues ofrece dos intervenciones seguidas de Berganza. A primera vista, falta una intervención de *Cip.* entre las dos seguidas de *B.*, por lo que la mayoría de los editores (RM, VP, BG, HS [II, 301], GL, AA) le dan la voz tras *de morir de hambre* ([CIPIÓN]. *Pero, sea*). No obstante, bien podría faltar texto, y no debe descartarse la partición hecha por SB: "Berganza. Infiero... [CIPIÓN]. Y aun de mí... [BERGANZA]. Empero...; CIPIÓN. Sea ésta la manera..."; esto es, la intervención que se reparte entre ambos interlocutores es la que aquí aparece como segunda de Berganza. En este caso, creemos que se ha impuesto la solución preferible, pues la partición de RM preserva el papel de "rector del diálogo" (*hablemos toda esta noche*, y luego: *Sea ésta la manera*) que ejerce Cipión a lo largo del mismo. No obstante, FL respeta el original, asignando dos intervenciones seguidas a BERGANZA (599).

Comedias y entremeses

*** En la lamentación que pronuncia ESPAÑA sobre sus desdichas históricas, en la primera jornada de la *Numancia*, se refiere a la actitud de los romanos en los siguientes términos:

estos tan **muchos temidos** romanos
 que buscan de bençer çien mill caminos
 rrehuyendo benir mas a las manos
 con los pocos balientes numantinos (N, BNM, I, vv. 394-397).

muchos timidos AS.
mucho temidos SB, FY, VP, RM, DY.
muchos temidos AH.
 MUCHOS TEMIDOS.

Lo que Cervantes contrapone, en perfecta correlación (muchos / pocos, temidos / valientes, romanos / numantinos) es la desproporción numérica entre sitiadores y sitiados. Si corregimos, habría que entender que se contrapone a los 'temidísimos romanos' con los 'escasos numantinos valerosos'. Parece que se trata de una comparación ajustada por la métrica: *estos tan muchos [como] temidos romanos* ('temidos sólo por numerosos'). Encontramos un uso muy similar en PS: "las condiciones de amor son tan diferentes como injustas, y sus leyes *tan muchas* como variables" (I-xxiii, AA, 157).

*** DON ALONSO prohíbe terminantemente a DON FERNANDO salir para atender el desafío de ALIMUZEL en los siguientes términos:

En ningun modo Joys vuestro,
 fino del Rey, y en su nombre
Joys mio, segun lo muestro,
 y yo no auenturo vn hombre,
 [...]
 Por la fimple niñeria
 de vna amoro[fa] porfia:
 [...]
d. Fer. de estraña **reguridad**
 v[ra] vuestra Señoria
 Conmigo, que dirà el Moro? (GE, 3v-a, 8-18; I, vv. 257-67).

reguridad SB.
riguridad VP.
seguridad FY, DY.
 REGURIDAD.

Podría entenderse que la corrección es válida, dado que DON ALONSO está intentando proteger a DON FERNANDO, sin mostrarse

'riguroso' con él, sino todo lo contrario. No obstante, el término está empleado en consonancia con el contexto amoroso que lo precede: *soys mío y amorosa porfía*, de modo que debe respetarse P, entendiéndolo en su acepción propia de tales contextos: "estas razones las dijo [Costanza] sin mostrar ira en los ojos ni otro desabrimiento que pudiera dar inicio [*sic*] de *reguridad* alguna" (IF, HS, II, 183-184).

*** Perseguida por Reinaldos, Angélica sale por una puerta y, al entrar por otra, topa con Roldán:

Ang De mi dolor conmovido
te ha pueſto el cielo en mis brazos.
Rey. ſuelta, q te harè pedazos
amante defcomedido (CC, 56r-b, 1-4; III, vv. 2603-05).

Angélica SB, FY, DY.
Reinaldos VP.
ROLDÁN.

Evidentemente, la primera intervención no puede ser pronunciada por ANGÉLICA, quien pronto exclamará, contra ROLDÁN: *¡Suelta, cruel!* (v. 2625, SR, 183), ni tampoco por REINALDOS (está entrando en escena), que también gritará más abajo: *¡Suéltala, digo!* (v. 2626). Sólo a ROLDÁN (nadie más hay en escena) puede atribuírsele, sencillamente porque él mismo se negará más abajo a soltarla (v. 2627).

*** El SACRISTÁN de BA intenta zafarse socarronamente de los trabajos que le propone el CADÍ:

Cad. yras a guardar ganado.
Sa. ſoy **friolego** en eſtremo
en Inuierno, y en Verano,
no puedo hablar de calor.
Bax. bufon es eſte Chriſtiano (BA, 65v-b, 30-33; I, vv. 750-753).

friolego SB (proponen *fiolengo*), FY.
friolero VP, JC, JCl, DY.
FRIOLEGO.

A pesar de haberse generalizado, la enmienda es, sin duda, tan gratuita como desacertada, pues sustituye un uso arcaico (cf. DCE, s.v. frío, 959b) por otro más reciente (*friolero*) que no encontramos

nunca en Cervantes. Además, se destruye el juego léxico del sacristán chocarrero, 'lego friolero' (creado sobre *friolengo*: "el que es sujeto al frío", *Tesoro*, s.v. frío), en un pasaje que abunda en ellos (*bufón* / *bufalo*, vv. 755-756); de ahí que siga: *bufón es este cristiano*.

*** El PRIOR elogia ante TELLO DE SANDOVAL las virtudes de LUGO:

Prio. V. merced nos dexe vna corona
que ha de honrar este reyno, mientras ciña
el cercu azul el hijo de la Zona (RD, 99r, 9-11; II, vv. 1472-1474).

<i>la Zona</i>	SB (errata por <i>Latona</i>), FY, EN, TS, DY.
<i>Letona</i>	VP.
<i>La[t]ona</i>	AR.
LATONA.	

Desconocemos por qué no se había incorporado al texto antes la propuesta de SB, cuando parece obvio que el original da una errata, pues el hijo de *Latona* es Apolo, de ahí *el cerco azul*.

*** TÁCITO pide una *haca* prestada a un GÜÉSPED, quien le pone excusas para prestársela:

Guef. Jobre su espinazo està
fubido vn palmo de hueffo.
Tac. Hazerles cafi la atras,
o adelante, fi es que importa (LA, 163v-b, 25-28; III, vv. 2643-2646).

<i>Hacerles casi la atrás</i>	SB, VP, FY.
<i>Hacedles la silla atrás</i>	DY.
HARÉLE LA SILLA ATRÁS.	

Indiscutiblemente el original está viciado y no puede reproducirse tal cual. La enmienda de DY no hace sino incorporar la lectura aconsejada en nota por FY ("Tal vez: 'Hacedle la silla atrás'", 349a), añadiendo incoherentemente el plural, y rompiendo la serie de réplicas de TÁCITO. Éste ataja las excusas con una serie de futuros o infinitivos que conviene respetar: *le tiré* (v. 2649), *Tendréla* (v. 2653), *corrella* (v. 2657; SR, 529). Así, la enmienda que proponemos se atiene al texto, al contexto y al octosílabo.

*** CRISTINA anuncia así la entrada de los presuntos demonios con la canasta:

Cristia. Ruydo anda allí dentro, yo apofstarè que los faca, pero vee aqui do buelue con los demonios, y el apatufco de la canasta.

Leonard. Iefus, que parecidos fon los de la carga al sacristan Reponce, y al barbero de la plazuela (CS, 252r-a, 12-20).

En este caso, numerosos editores añaden a continuación una acotación que reza [*Salen el estudiante, el sacristán, y el barbero*] (MH, EA, JC, NS); claro que otros respetan el original: SB, VP, FY, DY. No creo que falte nada en el texto: la intervención de CRISTINA funciona como acotación implícita, que juega con las expectativas del lector (*vuelve con los demonios*), para que sea LEONARDA quien los identifique: qué parecidos...

Persiles y Sigismunda

*** Cenotia, instigada por su lujuria, aconseja a Policarpo que re- tenga a Auristela y que no deje partir a su comitiva:

ellos fe te yran, ella no voluera, tu lloraràs entonces tu perplexi- dad, y tu mal discurfo, a tiempo, quando ni te aprouechen las lagri- mas, **ni enmendar** en la imaginacion, lo que aora con nombre de pia- dofso quieres hazer (II-xiii, 94v, 6-10).

<i>ni enmendar</i>	AA (<i>ni [puedas] enmendar</i>), DY, CR.
<i>ni [puedas] enmendar</i>	SB, VP.
NI ENMENDAR.	

La solución parece plausible, pues la copulativa *ni* parece unir dos verbos principales (*aprovechen*, *[puedas]*), pero no se ve claro el sentido de la frase tras la enmienda: Policarpo siempre podrá *enmendar en la imaginación* su proceder actual, aunque de poco le serviría. En consecuencia, creemos que el infinitivo *enmendar* des- cansa en el verbo principal anterior (*te aprovechen*), por lo que hay que respetar P, entendiendo: 'ni tampoco [te aproveche] enmen- dar en la imaginación...' Romero ha argumentado recientemente en el mismo sentido (362, nota 2).

*** Periandro está refiriendo los "trabajos" de Sulpicia:

conoci, fer la hermosa Sulpicia, à quien la cortefia de mis compañeros pocos dias *auia* dado la libertad, que entonces gozaua (II-xviii, 109v, 18-20).

<i>habia</i>	DY.
<i>[antes] habían</i>	SB.
<i>antes habrá</i>	VP, AA.
<i>había [había]</i>	CR.
<i>[HABRÁ QUE]</i>	HABRÁ.

Restituimos *habrá* porque la omisión de P bien pudiera explicarse por la proximidad de dos formas casi homófonas (*habrá ~~habrá~~*), de modo que se mantiene la segunda, preservando, además, la concordancia con *compañeros* en vez de con *cortesía*. Desde luego, es reconstrucción muy del gusto cervantino: “algunas señoras principales encantadas, que *pocos días habrá que* en aquellos prados *habían* parecido” (Q2-xxiii, SR, 743); “capitán, que *pocos días habrá que* era muerto, y en la fuerza *no habrá* sino veinte soldados” (AL, HS, I, 171); “Muchos *días habrá que* tenía Rodolfo determinado” (FS, HS, II, 84); etcétera.

*** Cuando los peregrinos están en casa de Antonio, un conde es herido en una reyerta entre soldados y campesinos:

pero la disposición del cielo, [...] ordenò, y quiso que el Conde llegasse **al vltimo de su vida**, y vn dia antes, que della se despidiesse (III-ix, 152v, 7-11).

ÚLTIMO [VALE] DE SU VIDA?

Así reza P, sin que los editores echen de menos nada, suponemos que pensando en una elisión bastante trivial (*¿día?*, *¿momento?*, *¿fin?*). Con todo, creemos que falta texto, pues la construcción tampoco se explica recurriendo al zeugma (a no ser que el primer término [*¿día?*] vaya pospuesto). Bien pudiera faltar un sustantivo como *trance* (CE), *traspaso* (G, I), *término* (G, V), etc. El más frecuentemente empleado por Cervantes en tales contextos es *vale* (“y dándole el *último vale* le pusieron en ella [la sepultura]”, G, I, AA1, 78; “dar el *último vale* a sus maridos, o ya cerrar los ojos a sus padres”, GE, I, vv. 598-599, SR, 33; “aquella sepultura. Diéronle todos el *último vale*”, PS, I-vi, AA, 79; etc.), que además cuadra perfectamente aquí con lo que sigue: *antes que della se despidiese*. Bien podría editarse, pues: *al último*

[*vale*] de su vida. No obstante, contrástese la propuesta con la réplica de Romero (524, nota 18).

*** Auristela es víctima de ciertos embrujos que el narrador nos anuncia así:

y otro día por la mañana comenzaron à obrar en Auristela los echizos, los venenos, los encantos, y las malicias de la **Iulia**, mujer de Zabulon (IV-viii, 213r, 21-23).

<i>Julia</i>	SB, VP.
<i>judía</i>	AA, DY, CR.
JULIA.	

Bien es verdad que al personaje se le suele denominar sólo *la judía*, pero al comienzo del capítulo x leeremos: “Contentísima estaba Hipólita de ver que las artes de la cruel *Julia* tan en daño de la salud de Auristela se mostraban” (AA, 456; allí anota: “No se habrá nombrado, hasta ahora, a la mujer de Zabulón”, nota 537). Carlos Romero, inexplicablemente, cree que estamos ante un “claro caso de restitución” (697, nota 16) llevado a cabo por algunos editores, pero olvida que ésta es la lectura de la príncipe, que él vuelve a corregir (*judía*) al comienzo de IV-x (701).

* * *

A la luz de tan evidentes deficiencias, salta a la vista que los impresos primitivos han sido sometidos a manipulaciones académicas un tanto cuestionables, ya sea por exceso o por defecto; se nos concederá, al menos, que todavía es demasiado temprano para arremeter empresas editoriales mayores. Queda aún un largo trecho por recorrer para fijar un texto actual absolutamente fiable de las primeras ediciones, y no hay más sendero que depurarlas y pulirlas filológicamente, aunando los esfuerzos y los conocimientos de todos. Luego vendrá —tendrá que venir— su compulsa con las posteriores y aun el cotejo minucioso de todos los ejemplares existentes de la príncipe. Sólo después, en última instancia, estaremos en condiciones de apostar por una *edición crítica* de las obras de Cervantes, arriesgándonos a conjeturar enmiendas hipotéticas. De momento, los límites vienen marcados por los primeros impresos y los riesgos por la grandeza literaria de Miguel de Cervantes Saavedra.

TABLA DE EDICIONES Y ABREVIATURAS³²

- P** *Edición príncipe*, según el original seguido para cada uno de los títulos (hemos manejado, en general, la edición facsimilar de la *Real Academia Española*, según los años que se dan entre paréntesis); a saber:
- Galatea* (1985): Alcalá, Juan Gracián, 1585.
Quijote (1976): Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 y 1615 [*vid. infra: Q1 y Q2*].
Ejemplares (1981): Madrid, Juan de la Cuesta, 1613.
Viaje (1990): Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1614.
Teatro (1984): Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1615.
Persiles (1990): Madrid, Juan de la Cuesta, 1617.
- P2, P3...** Segunda y sucesivas ediciones salidas de las mismas prensas que P.
- OC** *Obras completas*:
- SB**: Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Impr. Bernardo Rodríguez-Gráficas Reunidas, Madrid, 1914-1941: *G* (Bernardo Rodríguez, Madrid, 1914, 2 vols.); *PS* (B. Rodríguez, Madrid, 1914, 2 vols.); *Comedias y entremeses* (Bernardo Rodríguez-Gráficas Reunidas, Madrid, I-1915, II-1916, III-1918, IV-1918, V-1920, VI-1922); *NE* (Gráficas Reunidas, Madrid, I-1922, II-1923, III-1925); *Q1* (Gráficas Reunidas, Madrid, I-1928, II-1931); *Q2* (Gráficas Reunidas, Madrid, III-1935, IV-1941).
- VP**: Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1990, 2 vols. (I: poesía, teatro y *G*; II: *NE*, *Q1*, *Q2*, *PS*, obras atribuidas).
- DY**: Domingo Ynduráin, Turner, Madrid, 1993, 4 vols. (I: *Q1 y Q2*, II: Teatro, III: *NE* y poesía, IV: *G y PS*).
- G** *La Galatea*:
- SB**: ed. en OC.
- AA**: Juan Bautista Avalle-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, 2 vols.
- AA1**: Juan Bautista Avalle-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- LE**: Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy.

³² La siguiente tabla de siglas está regida por las asignadas a los títulos de las diferentes obras cervantinas, de modo que las de sus editores podrán repetirse cuando vayan referidas a títulos distintos. Se recogen exclusivamente los datos de la edición concreta que se ha manejado, si bien se ordenan atendiendo a la fecha aproximada de la primera y a los posibles influjos entre ellas.

Q1 *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (en este caso, además del facsímil de la RAE se han cotejado los siguientes ejemplares de la BNM):

P: Juan de la Cuesta, 1605 [10] (CERV. 118 [caja fuerte]; fototipográfica, Barcelona, 1972, R. 12.627 [FTG]; y facs.: Librería Científica Literaria, Barcelona, 1905, CERV. 713 [LCL]; H.S.A., s.a., R. 23.765 [HSA]).

P2: Juan de la Cuesta, 1605 [20] (R. 10.282).

P3: Juan de la Cuesta, 1608 [30] (R. 32.178).

BR: Bruselas, R. Velpius, 1607 (R. 32.202).

Q2 *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (además del facsímil mencionado, hemos cotejado el siguiente ejemplar de la BNM):

P: Juan de la Cuesta, 1615 (R. 32.177).

Q **Q1 y Q2:**

DC: D. Clemencín, Vda. de Hernando, Madrid, 1894-1917, 8 vols.

SB: ed. en OC.

RM: Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1947-1949, 10 vols.

AM: Luis Astrana Marín, Ortells, Valencia, 1993.

VP: ed. en OC.

MR: Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1992, 2 vols.

MR1: Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980.

JA: John J. Allen, Cátedra, Madrid, 1991, 2 vols.

LM: Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1986, 3 vols.

AA: Juan Bautista Avalle-Arce, Alhambra, Madrid, 1988, 2 vols.

CL: C.S. de Cortázar e Isaías Lerner, Abril, Buenos Aires, 1983, 2 vols.

JC: Joaquín Casaldueiro, Alianza, Madrid, 1993, 2 vols.

AB: A. Basanta, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, 2 vols.

VG: Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987, 3 vols.

AC: apostillas en nota de A. del Campo a la anterior edición.

RF: Robert M. Flores, Columbia Press, Vancouver, 1988, 2 vols.

IF: J. Ignacio Ferreras, Akal, Madrid, 1991, 2 vols.

MR2: Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1992 (revisada).

DY: ed. en OC.

AB1: A. Basanta, Anaya, Madrid, 1993, 2 vols.

SR: Florencio Sevilla y Antonio Rey, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993.

NE *Novelas ejemplares:*

- RM: Francisco Rodríguez Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, 2 vols.
 SB: ed. en OC.
 VP: ed. en OC.
 BG: M. Baquero Goyanes, Editora Nacional, Madrid, 1976, 2 vols.
 HS: H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1980, 2 vols.
 GL: Luciano García Lorenzo, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, 2 vols.
 RL: Joaquín Rodríguez-Luis, Taurus, Madrid, 1985, 2 vols.
 AA: Juan Baustista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1989, 3 vols.
 SR: Florencio Sevilla y Antonio Rey, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, 2 vols.
 DY: ed. en OC.
 FL: F. Luttikhuizen, Planeta, Barcelona, 1994.

- Git. La Gitanilla.*
AL El amante liberal.
RC Rinconete y Cortadillo.
EI La española inglesa.
LV El licenciado Vidriera.
FS La fuerza de la sangre.
CE El celoso extremeño.
IF La ilustre fregona.
DD Las dos doncellas.
SC La señora Cornelia.
CAE El casamiento engañoso.
CP El coloquio de los perros.

VP *Viaje del Parnaso:*

- SB: ed. en OC.
 VP: ed. en OC.
 VG: Vicente Gaos (*Poesías completas*), Castalia, Madrid, 1973-1981, 2 vols.
 ER: Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
 DY: ed. en OC.

Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados:

- SB: ed. en OC.
 VP: ed. en OC.
 FY: Francisco Ynduráin, Atlas, Madrid, 1962.
 DY: ed. en OC.
 SR: Florencio Sevilla y Antonio Rey, Planeta, Barcelona, 1987.

Comedias:

GA *El gallardo español.*

CC *La casa de los celos.*

BA *Los baños de Argel.*

JC: Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1983.

JC1: Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.

RD *El rufián dichoso.*

EN: Edward Nagy, Cátedra, Madrid, 1975.

TS: Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1986.

AR: Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Reichenberger, Kassel, 1994.

FS: Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 1997.

GS *La gran sultana.*

LA *El laberinto de amor.*

E *La entretenida.*

DL: Luis F. Díaz Larios, PPU, Barcelona, 1988.

PU *Pedro de Urdemalas.*

TS: Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1986.

DL: Luis F. Díaz Larios, PPU, Barcelona, 1988.

JC: Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.

Entremeses:

MH: Miguel Herrero García, Espasa-Calpe, Madrid, 1945.

AC: A. del Campo, Castilla, Madrid, 1948.

PP: M^a del Pilar Palomo, La Muralla, Ávila, 1967.

EA: Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970.

JC: Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1982.

NS: Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1984.

JD *El juez de los divorcios.*

RV *El rufián viudo.*

EAD *La elección de los alcaldes de Daganzo.*

GC *La guarda cuidadosa.*

VF *El vizcaíno fingido.*

RM *El retablo de las maravillas.*

CS *La cueva de Salamanca.*

VC *El viejo celoso.*

Piezas sueltas:

N *La destrucción de Numancia.*

ms. 15.000 de la BNM.

AS: A. de Sancha (*Viaje al Parnaso*), Madrid, 1784.

SB, VP, FY, DY y SR en *OC* y *TC*.

RM: Robert Marrast, Cátedra, Madrid, 1984.

AH: Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.

TA *El trato de Argel*:

ms. 14.630 de la *BNM*.

AS: A. de Sancha (*Viaje al Parnaso*) Madrid, 1784.

SB, VP, FY, DY y SR en *OC* y *TC*.

PS *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*:

SB: ed. en *OC*.

VP: ed. en *OC*.

AA: Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1970.

DY: ed. en *OC*.

CR: Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 1997.

LOS TEXTOS DIGITALES DE LAS OBRAS DE CERVANTES

Daniel Eisenberg
University of Northern Arizona

Estamos en la actualidad en un momento feliz en los estudios cervantinos. En mi artículo “Que nos falta una edición crítica del *Quijote*”, en el homenaje al llorado José Amezcuca, reclamé la falta de concordancias del *Quijote* de Cervantes, cuando disponíamos ya de las de Avellaneda, nada menos, y de muchos otros autores españoles y extranjeros. También reclamé la edición crítica de sus obras, tantas veces prometida pero nunca realizada.¹

Dicha edición crítica es como el desencanto de Dulcinea. No la veremos en todos los días de nuestra vida. Ya he dejado de pedirla. Las rivalidades y la falta de colaboradores han impedido que tenga apoyo.

Pero en cuanto a las concordancias, la Providencia, como diría Cervantes, nos ha brindado más de lo que acertamos a desear. A partir de 1996, tenemos a nuestra disposición un texto digital no sólo del *Quijote*, sino de la totalidad de las obras cervantinas. Este texto digital es una herramienta de trabajo fundamental, y marca una época en los estudios cervantinos. Tenemos que agradecer, y mucho, a quienes nos lo han proporcionado —Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas.

No es una cuestión de lectura; para leer es todavía mucho más cómoda la edición tradicional en papel, y acaso lo será siempre. La gran utilidad del texto digital es que hace lo que hubieran hecho las con-

¹ “Que nos falta una edición crítica del *Quijote*”, en Serafín González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica (Estudios en homenaje a José Amezcuca)*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 302-314. Una versión anterior, sin el aparato crítico, se publicó en el *VI Juicio Crítico Literario [de] Los Académicos de la Argamasilla*, Universidad de Castilla-La Mancha [Ciudad Real], 1996, pp. 37-61.

cordancias, pero mucho mejor que ellas. Permite no sólo la búsqueda de palabras, sino de combinaciones de palabras, o los fenómenos lingüísticos que a uno le interesen. Una segunda ventaja de la edición digital, que no voy a desarrollar aquí, es que hace accesibles o más accesibles textos que antes eran de difícil localización, o inaccesibles del todo. No es difícil encontrar un texto del *Quijote* en pueblos pequeños. Pero sus otras obras tienen muchísima menos difusión, y ahora están a la disposición de quien tenga conexión de Internet. Vivimos, como he dicho en otra parte, en una nueva edad de Gutenberg.²

El cervantismo se beneficiará mucho, dentro de pocos años, de esta nueva capacidad de buscar palabras en el texto. Cuando escribí mi *Interpretación cervantina del Quijote*,³ me hacía falta definir con la claridad posible el significado cervantino de la palabra "historia". En aquel momento, se podía buscar unos ejemplos de usos en el *Vocabulario de Cervantes* de Carlos Fernández Gómez,⁴ y para palabras entre "a" y "che", había los dos tomos publicados de las concordancias elaboradas por Enrique Ruiz-Fornells.⁵

Para las necesidades no satisfechas por estos libros, había que acudir a una técnica medieval: leer el texto entero, apuntando dónde se encontraba la palabra o palabras de interés. Lo hice con esa palabra "historia". Naturalmente, costó mucho tiempo. El disponer de un índice de las palabras y combinaciones de palabras cervantinas tendrá un gran efecto en su estudio. Es lo que ha pasado en otros campos, como la filología griega.

Ahora que existen varios textos, ¿qué hacemos? ¿Son todos igualmente recomendables? (¡Cuán rápidamente pasamos del hambre a la abundancia!) Para poder contestar esta pregunta, primero describiré, cronológicamente, los textos existentes. Después pasaré a considerar las posibles normas para distinguir entre ellos.

1. El primer esfuerzo fue el de Enrique Ruiz-Fornells, profesor ahora jubilado de la Universidad de Alabama. En los años setenta, época de las tarjetas perforadas, capturó todo el texto de la edición Juventud (la primera de Riquer), con el fin de producir las concordancias ya aludidas. Con el permiso de Ruiz-Fornells, me puse en contacto con el

² "Problems of the Paperless Book", *Scholarly Publishing*, 21 (1989), pp. 11-26.

³ Compañía Literaria, Madrid, 1995.

⁴ *Vocabulario de Cervantes*, Real Academia Española, Madrid, 1962.

⁵ *Las concordancias de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cultura Hispánica, Madrid, 1976-1980.

Centro de Cálculo de la Universidad de Alabama, donde en efecto existían las cintas, y además otras con una etiqueta para ellos misteriosa: "BECQUER". En aquel momento (hace unos cinco años), no disponían ya de una máquina capaz de leer estas cintas viejas. Del resto de las concordancias —es decir, de la letra "D" en adelante— existe, según Ruiz-Fornells, un ejemplar impreso único en las oficinas de la editorial Cultura Hispánica.

2. El segundo texto digital, accesible sólo a su creador, es el de Robert Flores. También creado con tarjetas perforadas, se han picado los textos de *Don Quijote*, las *Novelas ejemplares*, y *La Galatea*, aunque mis noticias sobre estos dos últimos proyectos son incompletas. El propósito fue el publicar su edición de las obras de Cervantes, de la cual ha aparecido *Don Quijote*.⁶ Según consulta a Flores, sería difícil trasladar sus archivos digitales a disquetes, para su distribución.

3. El primer texto digital disponible al público fue el de Fred Jehle. La edición escogida para el proyecto era la más cuidada hasta la fecha en su aspecto textual, producto de una colaboración entre el norteamericano Rudolph Schevill y el español Adolfo Bonilla y San Martín.

Jehle preparó dos versiones, una con ortografía antigua (*Reference Version*) y la otra modernizada. La *Reference Version* sigue la ortografía de la edición de Schevill-Bonilla, es decir, con la *u* y *v* en sus estados originales, y acentuación sólo para distinguir entre homófonos. Las dos versiones conservan la paginación y numeración de líneas de la versión impresa. Después, con la colaboración de Eduardo Urbina, se hizo una versión digital con ortografía antigua del texto de las *Novelas ejemplares*. Urbina coordinó la instalación de un motor de búsquedas para facilitar la consulta de las dos obras.

Dicha edición es accesible gratuitamente por Internet, para cuya forma de publicación se consiguió el permiso de los herederos de Schevill pues no se conocen los herederos de Bonilla, quien no tuvo hijos.⁷

⁶ Don Quixote de la Mancha. *An Old-Spelling Control Edition based on the First Editions of Parts I and II*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1988. Fue reseñada por José María Casasayas en *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1991), pp. 529-532, y por Edward H. Friedman, *Cervantes*, 10 (1990), pp. 103-104.

⁷ *Don Quijote*. <http://www.ipfw.indiana.edu/cm1/jehle/web/cervante.htm>. *Novelas ejemplares*: <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/english/ctxt/novexmp/>. Motor de búsquedas para los dos textos: <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/english/ctxt/search/nov-search.html>. Para las *Novelas ejemplares*, hay que hacer las búsquedas con la ortografía antigua; para *Don Quijote*, se puede escoger la antigua o la moderna. Sólo se incluyen, hasta ahora, tres de los cuatro tomos de la edición de Schevill y Bonilla de *Don Quijote*.

4. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, con el patrocinio del Centro de Estudios Cervantinos, publicaron en 1993-1995 una nueva edición de las *Obras completas*. Es la primera edición nueva de todas sus obras desde 1943, cuando apareció la de Ángel Valbuena Prat. En 1994 apareció una versión mejorada de su texto de *Don Quijote*, en formato de bolsillo. Desde 1996 la editorial Alianza ha comenzado a publicar obras sueltas de su edición, también en formato de bolsillo; la colección todavía no está completa.⁸

Aprovechándose de los archivos digitales creados durante la elaboración de esta edición, las ediciones sueltas salieron acompañadas de disquetes con el texto de la obra. El texto está en forma sencilla, y puede manipularse con cualquier programa.⁹ Se puede copiar el texto del disquet al disco duro del usuario. Estas ediciones comenzaron con *La Galatea* y no han acabado de publicarse.

5. El 1996 apareció en el mercado el texto completo de la edición de Sevilla y Rey, en un CD editado por Micronet.¹⁰ Está acompañado de una galería comentada de imágenes, sin firma pero elaborada por José Ramón Fernández de Cano, según comunicación suya, y una “enciclopedia cervantina” elaborada por Juan Bautista Ayalle-Arce.

6. En 1997, con licencia del Centro de Estudios Cervantinos, la empresa Slabón lanzó un CD multimedia de Cervantes. Incluye el texto de Sevilla y Rey, pero sin notas y sin la capacidad de búsquedas globales. El CD incluye un juego “La ruta del *Quijote*”, una “caja de música” con música renacentista en formato MIDI, una biografía de Cervantes, análisis y resúmenes de cada una de las obras, y una multitud de fotos de monumentos, cuadros y objetos de la época, que acompañan o el juego o la biografía.¹¹

7. A partir de finales de 1997, el texto entero de la edición de Sevilla y Rey está disponible gratuitamente en la página web del Cen-

⁸ Sevilla repasa sus principios y decisiones editoriales en “La edición de las obras de Miguel de Cervantes”, *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 75-101 y 103-135.

⁹ Desgraciadamente, debido a la falta de normas que rigen los caracteres 128-255, los caracteres acentuados salen estropeados en máquinas no configuradas para venta en España. En vez de Á, se ve ¼, por Í se ve Ǝ, Ó aparece α, Ú, Ø. El texto usa el alfabeto PC-850, mientras en E.E.U.U. con máquinas MicroSoft Ventanas se usa el PC-8.

¹⁰ <http://www.micronet.es/multimedia/cervant.htm>. El precio es 6900 pesetas (unos \$45 dólares).

¹¹ Se puede conseguir directamente del editor por 5,900 pesetas más envío (unos \$40 dólares): <http://www.slabon.com/productos/cervantes/>. El ISBN es 84-923079-0-0.

tro de Estudios Cervantinos (cervantes.alcala.es).¹² Igual que con los textos de Jehle y Urbina, se pueden bajar los textos sin costo. Hay un motor de búsquedas. De todos los motores de búsqueda disponibles hasta la fecha (febrero de 1998), es el de más cómodo manejo.

8. Está anunciada una nueva edición de *Don Quijote* patrocinada por el Instituto Cervantes y dirigida por Francisco Rico. Según una conferencia presentada en noviembre de 1997, diferirá netamente de la edición de Sevilla y Rey por ser menos respetuosa hacia la príncipe de Cuesta. Se publicará en 1998, dice Rico, con un CD con el texto de su edición de *Don Quijote*.¹³

Las características externas de estas ediciones digitales están descritas en la Tabla 1.

Al día de hoy, el único texto digital de las obras completas de Cervantes es el de Sevilla y Rey. Está disponible en dos CD, el del Centro de Estudios Cervantinos (con búsquedas globales) y el de Slabón (sin búsquedas globales), y en la página web del Centro de Estudios Cervantinos.

La elaboración de este texto y su distribución al público marcan una época en los estudios cervantinos. Para el que quiera estudiar el pensamiento o la lengua de Cervantes, este texto es, repito, una herramienta fundamental. Servirá para acelerar un proceso ya realizándose: la ampliación de la figura de Cervantes desde el autor de *Don Quijote*, al autor de una variedad de riquísimas obras.

Ahora bien, en el caso de *Don Quijote*, de las *Novelas ejemplares* y de algunas obras teatrales, tenemos más de un texto digital. Si nuestro interés está limitado a una obra determinada, ¿cuál de estos textos debemos de usar?

Vamos a centrarnos en la obra más complicada para el textólogo cervantino, la primera parte de *Don Quijote*.

Los problemas textuales de esta parte, todavía y acaso para siempre sin cabal explicación, se conocieron a raíz de la publicación en enero de 1605. Contiene más errores que cualquier otro libro de Cervantes. En la edición del mismo editor de unos meses después, están subsanados muchos, pero otros no. Se añaden nuevos pasajes. En la tercera edición de Cuesta, de 1608, aparecen nuevas correcciones, to-

¹² El texto de *Persiles* ha sido incorporado a esta versión posteriormente al coloquio de El Colegio de México. El texto que aquí se publica ha sido puesto al día para reflejar esta mejora.

¹³ "El texto del *Quijote*", Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Cala Galdana, Menorca, 25 de noviembre de 1997.

davía sin corregir algunos de los errores. No hay editor moderno que no subsane algunos de los errores de la primera edición. Pero varían mucho, tanto el alcance como la índole de estas correcciones.

En la Tabla 2 he compilado algunos ejemplos de las diferencias entre estas ediciones. Se verá que las diferencias son significativas. Se nota, también, que ninguna es fiel en todas las ocasiones a los errores de la edición príncipe, aunque difieren entre sí en su actitud hacia ella.

No hay manera, al menos hoy, de resolver todos los problemas textuales de *Don Quijote*. Dada la complejidad y la inventiva del pensamiento cervantino, a veces es difícil, o incluso imposible, decidir si una determinada voz está equivocada, y cómo debería de corregirse. Alguien corrigió el equivocado *Florimorte de Hircania* de la edición príncipe al también equivocado *Florismarte* en la segunda de Cuesta. Algunos editores modernos siguen el error de la primera edición, razonando que si la corrección de la segunda edición no resuelve el asunto, para qué adoptarla. Otros afirman que la corrección de la segunda edición no podría ser de otro sino de Cervantes, y si éste se equivocó una vez, fácilmente se equivoca dos veces.

Hemos visto muchos ejemplos de aparentes gazapos después explicados como pequeños brillantes de la lengua. Mientras Sancho habló de “cirimonias”, dato que sabemos porque la Duquesa le corrigió (II, 32), algún amanuense, cajista o corrector de la casa Cuesta suprimió la deformación de Sancho, quien sólo dice “ceremonias” en el texto publicado en 1605. Conocemos lo ocurrido solamente por esta corrección de la duquesa, quien corrige un error desaparecido del texto de la obra.¹⁴ Sancho y otros personajes abusan del lenguaje, o usan voces rústicas o locales. Cuando el texto reza que *Tirante el blanco* se mandara a las galeras porque el autor “no hizo tantas necesidades de industria”, unos editores, convencidos del error en el texto para ellos incomprensible, suprimieron con toda tranquilidad el “no”. Se ha dicho también que hay errores que parecen ser de Cervantes, pero que puso allí por un motivo de despistar o confundir al lector.

Dado todo eso, y añádase la confusión todavía vigente sobre los principios básicos del pensamiento cervantino, es lógico que haya dudas y querellas entre los cervantistas sobre el texto de *Don Quijote* y las correcciones necesarias o innecesarias en él. Las ediciones preparadas por editores diferentes serán también diferentes. Lo que me

¹⁴ Llamó la atención sobre este detalle John J. Allen, en la introducción de su edición, Cátedra, Madrid, 1977.

parece indispensable es que el editor nos diga qué es lo que ha hecho con el texto. Así los estudiosos de Cervantes podemos estar seguros de no tener nuestras interpretaciones menoscabadas por un editor “ingenioso”.¹⁵

Este esmero debe extenderse hasta a detalles menores. Lo que es una “errata evidente” para uno no la es para otro. ¿Realmente se equivocó el cajista, o el amanuense que, según Rico,¹⁶ de costumbre sacara una copia en limpio para el uso de aquél? ¿O se equivocó Cervantes? ¿Nos interesa conocer sus equivocaciones? Opino firmemente que sí. La primera parte de *Don Quijote*, para citar un ejemplo de bulto, es mucho más apasionante con las inconsistencias y supuestas correcciones cervantinas que tocan al robo del rucio de Sancho, que sin ellas. Son los errores e inconsistencias, las costuras visibles, que revelan el proceso creativo cervantino.

De los textos digitales existentes de *Don Quijote*, el único que documenta todas las alteraciones introducidas en el texto de la príncipe es la de Schevill y Bonilla, adaptado al formato digital por Jehle. Fue uno de los avances de esta edición, publicada antes de su tiempo y no recibida como merecía. Sólo están accesibles en la ya rara edición impresa, pero al menos constan en alguna parte. Además, como resultado del diálogo sobre el tema en el coloquio de El Colegio de México, Jehle ha preparado y publicado (por el Internet) la lista de correcciones que él hizo al texto de Schevill y Bonilla.

Disponemos, entonces, de dos herramientas básicas, de infraestructura cervantina, “luengos tiempos” esperadas, como diría el caballero manchego. En vez de concordancias de *Don Quijote*, tenemos algo mucho mejor: un texto digital de las obras completas de Cervantes, por el cual podemos buscar no sólo palabras, sino combinaciones de palabras. También, por primera vez desde 1605, está a nuestra disposición una edición de *Don Quijote* que documenta todos los cambios introducidos en el texto por el editor. El último eslabón de esta documentación lo debemos a la cortesía de El Colegio de México.

¹⁵ A mí me causó una sorpresa de toda la vida saber que el texto del “pasaje más difícil del *Quijote*” que estudiaba había sido tácitamente alterado en la edición que manejaba. No llegué a saberlo hasta después de publicar mi artículo “Pero Pérez the Priest and his Comment on *Tirant lo Blanch*”, *The Modern Language Notes*, 88 (1973), pp. 321-330, incluido en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1982, pp. 147-158.

¹⁶ En la conferencia citada en la nota 13.

Tabla 1: Características de las ediciones digitales del *Quijote*

	Precio	Divisiones del texto	¿Numeración de líneas?	¿Cómo se manipula?	¿Puede copiarse para uso personal?	Búsquedas	Otros textos en el mismo formato
Ruiz-Fornells	Cintas ilegibles en el Centro de Cálculo de la Universidad de Alabama. Basada en la edición Juventud de Riquer						
Flores	No disponible. Basada en la príncipe						<i>Novelas ejemplares, ¿La Galatea?</i>
Schevill y Bonilla, transcripción de Jehle	Gratuito	Por partes de Cervantes o tomos de Schevill-Bonilla	Sí	Internet; después cualquier programa	Sí	A través del proyecto <i>Cervantes 2001</i> (sólo tomos 1-3)	<i>Novelas ejemplares</i>
Schevill y Bonilla, modernización de Jehle	Gratuito		Sí	Internet; después cualquier programa	Sí		
Rey y Sevilla, en línea (www.cervantes.es)	Gratuito	Por capítulos	No	Desde Internet (cervantes.alcala.es)	Sí	Sí	<i>Obras completas</i>
Rey y Sevilla, disquetes que acompaña ed. Alianza	Hacia \$40, los dos tomos	Por unidades de diez capítulos	No	Cualquier programa	Sí	Por programa del usuario	<i>Obras completas</i> , en tomos sueltos (publicados <i>Galatea</i> , <i>DQ</i> , <i>NovEj</i> , <i>Parnaso</i> , unas comedias)
Rey y Sevilla, CD Micronet	\$45	Por capítulos	No	Programa propio	No	Sí	<i>Obras completas</i>
Rey y Sevilla, CD Slabón	\$40	Por capítulos	No	Programa propio, pero no es difícil sacar los archivos del CD (formato HTML)	Legalmente, no	Muy limitadas	<i>Obras completas</i> (sólo dos sonetos)
Rico	Vendido	Inacabado					

Tabla 2: El capítulo I, 6 en varios textos digitales del *Quijote*
(cambios en negritas)

1ª edición Cuesta	Florimorte de Hircania (dos veces)	fortuna de Ama	detriante	estas cosas	libros de entendimiento	Auracana	Ercila	Monseratto	¿Señala o explica los cambios?
2ª edición Cuesta	Florismarte	de Amor	detriante	otras	entendimiento	ARAUCANA	Ercilla	Monseratto	No
3ª edición Cuesta	Florismarte	de Amor	detriante	otras	entendimiento	Araucana	Ercilla	Monseratto	No
Schevill y Bonilla, transcripción de Jehle	Florismarte	de Amor	[de Tirante]	[otras]	entendimiento	Araucana	Ercil[1]a	Monseratte	En la edición impresa de Schevill y Bonilla
Schevill y Bonilla, modernización de Jehle	Florismarte	de Amor	[de Tirante]	[otras]	entendimiento	Araucana	Ercilla	Monseratte	
Rey y Sevilla, en línea (www.cervantes.es)	Florimorte	de Amor	de Tirante	estas	entendimiento	Araucana	Ercil[1]a	Monseratto	No
Rey y Sevilla, disquetes que acompaña ed. Alianza	Florimorte	de Amor	de Tirante	estas	entendimiento	Araucana	Ercil[1]a	Monseratto	No
Rey y Sevilla, CD Micronet	Florimorte	de Amor	de Tirante	estas	entendimiento	Araucana	Ercilla	Monseratto	No
Rey y Sevilla, CD Slabón	Florimorte	de Amor	de Tirante	estas	entendimiento	Araucana	Ercil[1]a	Monseratto	No
Rico	Inacabado			estas	entretenimiento	Inacabado			

CERVANTES EN LA RED: ÚLTIMOS AUVATARES Y CAUTIVERIO FELIZ

Eduardo Urbina
Texas A&M University

El cautivo de Argel, aquél a quien no quiso darle el cielo la gracia de poeta, aquél que declara con no menos orgullo que ironía haber recibido carta del emperador de la China suplicando le enviase su *Quijote* para fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, aquél soldado heroico en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, presentes y venideros, aquél genial padrastro del ingenioso caballero se ve ahora felizmente cautivo y celebrado en la red global de la Internet. Claro que no menos sorpresa le causaría saber que su obra maestra ha sido reconocida como uno de los 100 eventos más importantes del milenio,¹ o el ver mil veces encarnado al hijo de su entendimiento en un magnífico Museo Iconográfico en tierras injustamente negadas a sus ojos.² Es por todo ello que el *Proyecto Cervantes 2001*, del que doy noticia en esta ocasión, ofrece cumplido homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra en este 450 aniversario de su nacimiento. (La dirección o URL del Proyecto en la Internet es: <http://www.csd.tamu.edu/cervantes/>).

Concebido en 1995 e iniciado en 1996 con el propósito inicial bien modesto de publicar una bibliografía anual sobre la obra de Cervantes, y gracias a la colaboración, apoyo y generosidad de un buen número de personas y entidades, el ahora denominado *Proyecto Cervantes 2001* —haciendo referencia a lo que tiene de nueva odisea académica y futurista— cumple con el deseo de hacer de Cer-

¹ Véase *LIFE*, Special Double Issue, *The Millennium*, 20, núm. 10a (Fall 1997), pp. 20-21.

² Me refiero naturalmente al *Museo Iconográfico del Quijote* establecido por Eulilio Ferrer Rodríguez en Guanajuato, México, el cual contiene sin duda la mejor colección del mundo dedicada a celebrar e iluminar la obra de Cervantes.

vantes una figura de estimación tan universal como accesible. Nuestros objetivos son cuatro:

1. *Bibliografía Internacional Cervantina*

(<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/spanish/cbib/cibo/>): la publicación de una bibliografía internacional anotada en dos formatos: impreso e incremental, el *Anuario Bibliográfico Cervantino*; y electrónico como base de datos acumulativa, la *Cervantes International Bibliography Online (CIBO)*.

2. Biblioteca Digital Cervantina

(<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/spanish/ctxt/>): la publicación electrónica de las obras completas de Cervantes en varias ediciones y lenguas, con sus correspondientes mecanismos de búsqueda y enlaces de hipertexto.

3. Archivo Digital Cervantino

(<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/spanish/cimgmenu.html>): la construcción de un archivo digital de imágenes sobre el mundo real y ficcional de Cervantes en apoyo de la investigación y de la enseñanza.

4. Boletín Electrónico Cervantino

(<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/clinmenu.html>): el establecimiento de una sección informativa de recursos electrónicos sobre el mundo y obra de Cervantes, actividades académicas y culturales cervantinas, tales como conferencias y representaciones teatrales, reseñas de libros y resúmenes de tesis y ponencias.

Los dos primeros objetivos son los que se encuentran más avanzados y de ellos doy cuenta en particular aquí, aunque ofrecemos ilustración de todos ellos a fin de dar una mejor idea de la historia, arquitectura y metas del Proyecto. La puesta en marcha de las últimas etapas del Proyecto está planeada de aquí al año 2001 —de ahí su nombre— si bien todo dependa de la ayuda y fondos disponibles; para lo cual esperamos poder contar con la ayuda económica de entidades como Texas A&M University, el Centro de Estudios Cervantinos y el Ministerio de Educación y Cultura, en España, la National Endowment for the Humanities de Estados Unidos y la Fundación Cervantina de México. Nuestro propósito final es simplemente la creación de un Centro de Investigación Cervantino Digital donde se den cita todo tipo de lectores e investigadores —de estudiantes a académicos— y donde éstos puedan encontrar reunidos los recursos textuales, bibliográficos, documentales e informativos, conforme a sus necesidades e intereses, en un formato accesible y de fácil uso. El proyectado Centro tiene como características fundamentales el ser gratuito, flexible, renovable e interactivo.

La publicación de una bibliografía crítica anual dedicada a Cervantes ha sido un objetivo largamente deseado en el que coinciden los intereses de la Asociación de Cervantistas, del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares), y de la Cervantes Society of America. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones y admirables esfuerzos de muchos, ha sido, hasta ahora, empresa también “guardada para otro”, tan elusiva como frustrada, debido en gran parte a diversas dificultades de organización y, me imagino, que a algún que otro obstáculo económico.

En este contexto, permítaseme hacer un poquito de historia. Cuando en 1978 se fundó la Cervantes Society of America, proyectó ésta la publicación anual de una bibliografía sobre Cervantes, y así lo proclamó esperanzadamente en su Constitución. El Artículo II reconocía entre los propósitos académicos de la sociedad el de publicar una bibliografía, mientras que en el Artículo IV, sec. 9, se declaraba específicamente que: “The Committe on Bibliography shall be responsible for compiling an annual bibliography for publication in *Cervantes*”.³ Ni que decir tiene que aquellos propósitos y responsabilidades nunca se vieron cumplidos. Por su parte, diez años después, la Asociación de Cervantistas, por iniciativa de su entonces Vicepresidente, José María Casasayas, también declaró en su primer *Boletín informativo* de septiembre de 1989, y de nuevo durante las discusiones de la Primera Asamblea de la Asociación, la meta de publicar un *Boletín Bibliográfico Cervantino*.⁴ Dicho deseo tampoco llegó a verse realizado, aunque no fuera esta vez por falta de dedicación o entusiasmo.

A pesar de la admirable y ejemplar labor bibliográfica realizada a través de los años por Alberto Sánchez en *Anales Cervantinos*, Teresa Malo de Molina podía señalar alarmada en 1989, la “escasez de repertorios bibliográficos” existentes sobre Cervantes,⁵ y ese mismo año, Jaime Fernández en su ensayo “Cervantes en Japón” se lamentaba de la “cierta negligencia de España respecto a la difusión en el

³ La Constitución fue publicada en *Cervantes*, 1 (1980), y revisada el 27 de abril de 1994.

⁴ Asociación de Cervantistas, *Boletín informativo*, 1 (1989), pp. 26-27.

⁵ “Análisis de la bibliografía cervantina de los años 80 (1980-1989)”, en *Actas del I Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 131-148. Analiza 854 entradas (sin contar ediciones). Véase también Teresa Malo de Molina, “Aproximación a la bibliografía cervantina básica”, *Anthropos*, Suplementos 17 (1989), pp. 275-283. El “Índice” de *Anales Cervantinos* (Biblioteca Nacional, Madrid, 1989) abarca los años 1951-1985 e incluye tan sólo 329 asientos junto con dos índices, temático y de materias.

extranjero de sus máximos valores culturales".⁶ El estado de los estudios bibliográficos cervantinos ha mejorado enormemente desde entonces, aunque diste aún de lo disfrutado por Shakespeare, sobre quien mi colega James L. Harner publica una bibliografía anual anotada en el *Shakespeare Quarterly*, la *World Shakespeare Bibliography* (WSB), bajo el patrocinio de la Folgers Library.⁷ Hoy en día, sin haber llegado a tal cumbre de toda fortuna, podemos afirmar que la escasez de recursos bibliográficos sobre Cervantes ha pasado a la historia gracias a la publicación de la monumental *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela* (Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995) de Jaime Fernández, con sus más de 5 000 títulos y casi 19 000 entradas,⁸ y a la aparición del *Anuario Bibliográfico Cervantino* y la *Cervantes International Bibliography Online* (CIBO) en 1996.⁹ Por otro lado, en 1995 apareció el número inaugural del *Boletín de la AIH*, el cual contiene una relación del hispanismo en el mundo de varios autores, dividida en secciones de bibliografía y crónica, que da noticia, entre otras cosas, de un gran número de publicaciones recientes sobre Cervantes.¹⁰ Por último, cabe mencionar asimismo la estupenda labor bibliográfica realizada por José Mon-

⁶ *Anthropos*, 98/99 (1989), p. vii.

⁷ La *World Shakespeare Bibliography* se publica desde 1949 y su último volumen contiene 4,752 entradas.

⁸ Incluye la bibliografía del siglo veinte (hasta 1994), con pequeñas excepciones del diecinueve, publicada en siete lenguas. El admirable trabajo de Fernández se verá pronto ampliado y transformado en una versión en CD-ROM, lo cual facilitará enormemente su consulta.

⁹ Los cervantistas contamos además, como principal instrumento de investigación, con la *MLA International Bibliography*, ahora aún más accesible gracias a su versión actualizada en CD-ROM. Sobre el teatro de Cervantes resulta muy útil asimismo la bibliografía incluida cada año en el *Bulletin of the Comediantes*. Pero además de lo hallado, con bastante retraso a veces, en las secciones bibliográficas de varias revistas como la *Revista de Literatura* y la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, poco más queda que añadir. Así, por ejemplo, desde su publicación en 1978, ha sido de gran valor y utilidad la "Bibliografía fundamental" sobre el *Quijote* de Luis A. Muriello que acompaña su magnífica edición. Existen, por último, para las voluntades más emprendedoras, numerosas bases de datos, la mayoría de las cuales pueden consultarse hoy en día vía modem, tales como OCLC FirstSearch, OVID, *Arts and Humanities Citation Indexes*, *Dissertation Abstracts International*, *International Bibliography of Theater*, *Bibliographie Internationale de l'Humanisme et de la Renaissance*, etc.

¹⁰ *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1 (1994), pp. 14-76. Publicado bajo la dirección de Lía Schwartz Lerner, secretaria de la AIH, con la colaboración de la Fundación Duques de Soria. Vio la luz en 1995 e incluye lo aparecido durante el trienio 1992-1994.

tero Reguera en sus crónicas del cervantismo en *Edad de Oro* y *Cervantes*.¹¹ Especial lugar y mención merece la labor bibliográfica de Dana Drake y sus varias bibliografías, las últimas de ellas en colaboración con Frederick Viña y Dominick Finello. Esperemos que cunda el ejemplo.¹²

La idea del *Anuario* se concretó en febrero de 1995 tras una serie de conversaciones y consultas con Carlos Alvar, director del Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares y James L. Harner, redactor de la *WSB*. Gracias al apoyo económico y profesional de Steven Oberhelman, jefe del Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de Texas A&M University, quien desde el comienzo acogió la idea de manera entusiasta, y gracias a los consejos y asesoría durante los primeros meses del profesor Harner, así como a dos pequeñas becas del Programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura y las Universidades de los E.E.U.U. y del Centro de Estudios Cervantinos, pudimos dar inicio en junio de 1995 a la etapa inicial de investigación bibliográfica e ir recogiendo, ordenando y editando materiales para su inclusión en una base de datos electrónica. Como meta a corto plazo nos propusimos, un tanto optimísticamente, el publicar el primer volumen prototipo del *Anuario* para noviembre de 1996, incluyendo lo aparecido durante 1994. Calculamos mal. Gracias a la colaboración del *Center for the Study of Digital Libraries*¹³ en Texas A&M University, y la incorporación al equipo de

¹¹ "El cervantismo del curso 1992-1993", *Edad de Oro*, 13 (1994), pp. 203-209 y "El cervantismo del curso 1993-1994", *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 293-298. Véase asimismo su "Bibliografía final" en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 349-364.

¹² Don Quijote [1894-1970]: *A Selective and Annotated Bibliography*, t. 1, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1974; t. 2, Universal, Miami, 1978; t. 3, Don Quijote in *World Literature. A Selective, Annotated Bibliography*: Don Quijote (1894-1970), Garland, New York, 1980; t. 4, con Frederick Viña, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, NE, 1984; t. 5, con Dominick Finello, *An Analytical and Bibliographical Guide to Criticism on Don Quixote (1790-1893)*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1987. Véase también *Cervantes' Novelas ejemplares: A Selective Annotated bibliography*, 2ª ed. revisada, Garland, New York, 1981.

¹³ Este Centro fue creado en 1995 como extensión del Hypermedia Research Laboratory en el Departamento de Informática y pertenece al Programa de Ingeniería de Texas A&M University. Estamos agradecidos por haber obtenido su colaboración y por haber incluido la *Cervantes International Bibliography Online* entre sus proyectos. Trabajamos en equipo con el profesor Richard Furuta, director asistente del Centro y con su ayudante Shueh-Cheng Hu. El Centro, el primero en Texas, y uno de pocos en los Estados Unidos, cuenta con facilidades de primera categoría, entre ellas un servidor Sun SparcServer 1000 con 31 Gygabytes y 10 SparcStations.

trabajo de su director adjunto, Richard Furuta, tan sólo ocho meses después, en febrero de 1996, apareció en la Internet la primera versión de la *Cervantes International Bibliography Online* con lo publicado en 1994 y 1995, junto con las necesarias herramientas de búsqueda. La *CIBO*, que contiene en el momento actual más de 2 100 entradas con sus correspondientes anotaciones, más reseñas de libros, se revisa aproximadamente cada mes y puede consultarse en: <http://www.csdll.tamu.edu/cervantes/spanish/cbib/cibo/index/>.

El primer volumen del *Anuario Bibliográfico Cervantino* (1994-1995) vio la luz en diciembre de 1996 como número especial de la revista *Cervantes* e incluía 1 035 entradas; mientras que el vol. 2 (1996-1997) ha sido publicado por el CEC en noviembre de 1997 y contiene 1 069 entradas con anotaciones y reseñas.

La *Cervantes International Bibliography Online*, junto con el *Anuario Bibliográfico Cervantino*, se proponen, pues, como instrumentos de consulta e investigación, poner a la disposición de todos los interesados en Cervantes y el cervantismo una bibliografía tan completa como sea posible de los libros, artículos, tesis, reseñas y otros materiales de interés académico publicados internacionalmente cada año.

Tanto el *Anuario* como la *CIBO* se editan con la aportación de un grupo internacional de 30 colaboradores; de España al Japón, y de Estonia a Australia. Ambas bibliografías están organizadas en tres partes: Estudios generales, Estudios de conjunto y Estudios sobre obras individuales. La primera parte incluye noticia de Actas, colecciones y homenajes, biografías, ediciones, estudios críticos de carácter general, estudios textuales y lingüísticos, obras de consulta y estudios sobre la influencia y difusión de la obra de Cervantes. La segunda comprende secciones sobre géneros y atribuciones, y la tercera está dedicada a ediciones, imitaciones y adaptaciones, traducciones y crítica general sobre cada una de las obras de Cervantes.

Aunque un gran número de las entradas contienen ya anotaciones descriptivas, nuestro propósito futuro es incluir anotaciones de cuantas publicaciones sea necesario, sobre todo de aquellas aparecidas en lugares o lenguas menos accesibles o normalmente no reseñadas. A partir de 1997, incluimos también apartados sobre ediciones electrónicas, videos y grabaciones sonoras, producciones dramáticas y publicaciones periodísticas de interés académico o cultural. En el caso de la *CIBO*, el objetivo es ampliar la base de datos hasta incluir todas las publicaciones sobre Cervantes, su mundo y su obra aparecidas a partir de 1900; contamos para tal fin con la ayuda y aportación valiosísima de la *Bibliografía* de Jaime Fernández.

El paquete de *software* utilizado en la elaboración de la *CIBO* se llama "MG" (*Managing Gigabytes*) y permite búsquedas en la totalidad de la base de datos (*full text searches*); es decir, cada palabra o palabras (autores, títulos, temas, conceptos, etc.), no importa su lugar en la base de datos, es localizable de inmediato según dos tipos de búsquedas, *Boolean* y *Ranked*.¹⁴ En un futuro próximo, y con la colaboración del equipo del *Center for the Study of Digital Libraries*, se proveerá a los usuarios interfaces que hagan posible remitir entradas a la bibliografía electrónicamente. Para ello hemos iniciado la conversión de la base de datos a un nuevo formato bibliográfico utilizando el paquete de *software* "ProCite".

Dado el prominente lugar que Miguel de Cervantes ocupa en la literatura y cultura hispánicas, así como dentro del hispanismo en el ámbito internacional, la publicación de una bibliografía anual de las numerosas publicaciones dedicadas al estudio de su vida y de sus obras publicadas a través del mundo nos pareció un primer objetivo obligado. La *Cervantes International Bibliography Online*, junto con el *Anuario Bibliográfico Cervantino*, ponen a la disposición de todos los interesados en Cervantes y el cervantismo una bibliografía doble, electrónica e impresa, que aspira a ser a la vez completa y accesible. La versión impresa e incremental de la bibliografía, el *Anuario*, facilita ya de manera inmediata la investigación en el campo de los estudios cervantinos así como en numerosas áreas en las cuales la figura de Cervantes ha tenido y sigue teniendo un impacto e influencia significativos: música, arte, filosofía, folclor, etc. Por otro lado, la figura señera de Cervantes, icono del mundo hispánico, merece tener una difusión tan extensa, completa y rápida como sea posible. Así la versión electrónica y acumulativa de la bibliografía —la *Cervantes International Bibliography Online*— hace uso de las últimas innovaciones en el campo de la informática y sistemas de distribución de bases de datos a fin de ofrecer acceso instantáneo por la red (WWW) a los estudios y crítica cervantina.

Ambas bibliografías incluyen, de manera tan exhaustiva como nos ha sido posible, ciertos materiales mientras que otros sólo se incluyen selectivamente o son excluidos del todo.

¹⁴ Estimamos que el equipo mínimo necesario para la consulta de la *Bibliografía* debe incluir un PC 486DX2/33Hz, con 4 MB de RAM, DOS 6.1 y Windows 3.1, disco duro de 420 MB; modem 14.4 (V32bis); acceso a la Internet a través de un servidor local (*software*: TCP vía SLIP o PPP); y un *browser* como "Netscape 2.0" (o preferiblemente 3.0).

1) EXHAUSTIVA: libros, artículos, tesis doctorales sobre Cervantes o que incluyen una discusión extensa y significativa de Cervantes (un capítulo o su equivalente); reseñas de libros específica o mayormente sobre Cervantes.

2) SELECTIVA: libros, artículos y tesis doctorales que discuten parcialmente a Cervantes de manera fácil de identificar, más allá de la recapitulación de hechos o interpretaciones bien conocidas; reseñas de libros en parte dedicados a Cervantes.

3) SE EXCLUYE: representaciones dramáticas de todo tipo; reseñas de representaciones dramáticas; producciones cinematográficas o musicales; grabaciones musicales o en video; ponencias y comunicaciones; enciclopedias; y toda obra que haga tan sólo una mención breve de Cervantes o que utilice a Cervantes como ejemplo.

Como empresas complementarias, el *Anuario* y la *CIBO*, contribuyen a hacer posible que la figura de Miguel de Cervantes pueda ser aún mejor estudiada y conocida, tanto por investigadores en el ámbito universitario como por todo lector interesado en explorar la diversidad y riqueza de su obra, de una manera pronta, completa y accesible.

En cuanto a la publicación electrónica de las obras de Cervantes, trabajamos desde 1996 en colaboración con el profesor Fred Jehle de la Universidad de Indiana-Purdue, quien ha obtenido los derechos de autor para digitalizar la edición crítica de las *Obras completas* de Cervantes publicadas por R. Schevill y A. Bonilla a principios de siglo, y desde hace tiempo agotadas (<http://www.ipfw.indiana.edu/cm1/jehle/web/cervante.htm/>). El profesor Jehle se ha encargado del *Quijote* y nosotros hemos finalizado hasta la fecha la versión digital de las *Novelas ejemplares* y *La Galatea*; el resto de las obras estarán igualmente en línea para finales de 1998.

El *Proyecto Cervantes* archiva y ofrece acceso electrónico a la edición gráfica en formato *gif* de las *princeps* del *Quijote* (Madrid, 1605 y 1615), así como a la traducción inglesa de John Ormsby, y muy principalmente a la edición de las *Obras completas* de Cervantes preparada por los profesores Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas para el Centro de Estudios Cervantinos, con su correspondiente aparato introductorio y crítico, al que hemos añadido un motor de búsqueda que permite acceder y consultar una o más obras, así como diferentes tipos de visualización de la información y textos. La más ambiciosa meta de la Biblioteca Digital Cervantina es realizar una edición crítica digital del *Quijote* en colaboración con Florencio Sevilla y el *Center for the Study of Digital Libraries*. Esta-

mos en el proceso de preparar un prototipo del capítulo 1 de la primera parte basado en seis ediciones (Madrid 1605 *princeps*, Madrid 1605, 2ª ed., Lisboa 1605, Valencia 1605, Bruselas 1607 y Madrid 1608, 3ª ed.). A partir de la digitalización de estas ediciones, y tras diseñar una arquitectura de sistema que permita acceso editorial y del usuario a través de la Internet, nos proponemos producir una edición con variantes clasificadas en grupos de acuerdo con su nivel de aceptación editorial con enlaces de hipertexto a las ediciones originales y a las ediciones de Schevill-Bonilla y Sevilla-Rey del CEC. Las etapas preliminares de investigación incluyen la preparación y reconstrucción de imágenes que permitan OCR (*Optical Character Recognition*), desarrollo de algoritmos especiales para el reconocimiento de los caracteres tipográficos del siglo XVII, y la construcción de "interfaces" para la creación y lectura de la edición crítica virtual, así como de múltiples otras ediciones determinadas por los intereses y necesidades de usuarios individuales.

El archivo digital de imágenes sobre el mundo y la obra de Cervantes es el objetivo menos desarrollado del Proyecto, debido en parte al complejo problema de localizar y catalogar las imágenes pero más concretamente a la falta de recursos económicos que nos permita dedicar el tiempo y personal necesario a tal objetivo. Una vez resueltos estos obstáculos, el proceso técnico de escanear, catalogar y conectar las imágenes a las otras partes del Proyecto (*i.e.* textos) no presenta mayores dificultades gracias al apoyo y a las facilidades técnicas proporcionadas por el *Center for the Study of Digital Libraries*.

La puesta en marcha en 1997 de *H-Cervantes*, un boletín electrónico patrocinado por la NEH, iniciado por Daniel Eisenberg, y a cargo de un grupo de editores entre los que me encuentro, nos ha llevado a re-evaluar la función de las secciones del Proyecto dedicadas a recursos y enlaces sobre la obra de Cervantes. Aunque *H-Cervantes* funciona eficazmente como tablero electrónico para la difusión de noticias y la promoción del diálogo entre cervantistas, su acceso está limitado a los suscriptores y sus iniciativas. Creemos que las posibilidades de uso más amplio por parte de un público más diverso (más de 300 000 visitas en el primer año) así como su mejor integración dentro del *Proyecto Cervantes*, justifican el continuado desarrollo de este objetivo.

Aunque tan sólo han transcurrido dos años desde el inicio del Proyecto, no creemos exagerado afirmar que hemos logrado realizar significativas aportaciones en el campo de los estudios bibliográficos y el acceso a los textos cervantinos como instrumentos de consulta, lectura e investigación. Más fundamentalmente, hemos conseguido

en corto plazo reunir la ayuda de un importante equipo de colaboradores y corresponsales, así como obtener el apoyo y ayuda de instituciones y centros de investigación de primera categoría que nos han proporcionado los medios técnicos, conocimientos especializados y recursos económicos para llevar a cabo nuestros objetivos. Desde esta perspectiva de realizaciones concretas y seguros objetivos contemplamos confiados el llevar a cabo con éxito las próximas etapas del *Proyecto Cervantes*, de cara ya al siglo XXI, para mayor gloria de Cervantes.

**CERVANTES: EL TEATRO,
SU GÉNERO OLVIDADO**

LAS COMEDIAS: EL PROYECTO DRAMÁTICO DE CERVANTES

Aurelio González
El Colegio de México

Con el paso del tiempo la crítica teatral y la valoración de Cervantes como dramaturgo ha cambiado mucho, hoy en día los trabajos de Cotarelo Valledor (1915) o de Schevill y Bonilla (1920), valiosos y útiles en cuanto información, no necesariamente nos dan una correcta aproximación al sentido teatral de las obras cervantinas, en especial a las comedias. Los años recientes, por un lado nos han dado los trabajos globales, de distinta envergadura y enfoque, de Marrast (1957), Casalduero (1966), Canavaggio (1977), Stapp Moody (1981) Zimic (1992), o ensayos y artículos como los de Ynduráin, Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Meregalli, de la Granja o yo mismo, y las ediciones, en distinto grado rigurosas y anotadas, de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (tanto en forma impresa como en formato informático), Marrast, Alfredo Hermenegildo, Nagy, Canavaggio, Talens y Spadaccini y Díaz Larios y, por otra parte, las comedias y entremeses de Cervantes parecen haber despertado interés en varios países para ser llevadas al escenario por las compañías dedicadas al teatro clásico español como se comprueba en los programas de Festivales como el de Almería, Almagro o El Paso o con el montaje de *La gran sultana* de la Compañía Nacional de España, o el trabajo de hace algunos años de Francisco Nieva con *Los baños de Argel*.

Es muy claro, por sus propias palabras, que Cervantes estuvo interesado en el teatro desde su primera juventud, y es conocido su recuerdo del teatro de Lope de Rueda, recuerdo que toma en cuenta tanto el texto dramático como la puesta en escena, lo cual nos indica la consideración que implícitamente tenía Cervantes de lo que hoy definimos como la doble textualidad teatral:

[...] Tratóse también de quien fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda varón insigne en la representación y en el entendimiento [...] fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo de ser verdad lo que he dicho.

[...] No había en aquel tiempo tramoyas. [...] El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.¹

A pesar de este indudable interés de Cervantes por el teatro, su trayectoria dramática se puede condensar en pocos episodios:

1582 Se supone que escribe sus primeras obras de teatro.

1584 Nos dice que “se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*”. También dice haber compuesto veinte o treinta comedias (entre ellas *La gran Turquesa*, *La Jerusalén*, *La Amaranta* o *La de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*).

1587 “Dexé la pluma y las comedias”. Se establece en Sevilla.

1592 Firma un contrato con Rodrigo Osorio, autor de compañía, para “escribir seis comedias como las mejores de sus contemporáneos”.

1606 Vuelve a escribir nuevamente teatro.

1615 Publica en Madrid las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca antes representados*.

Por otra parte, la reflexión teatral, o teoría que diríamos ahora, tampoco le fue ajena a Cervantes y tanto en su teatro como en otras obras literarias está presente. Baste recordar sus reflexiones a propósito de la comedia de santos, sobre la comedia misma, la imitación, etc. tanto en las comedias, como en *El Quijote* y otras obras: “la imitación es lo principal que ha de tener la comedia” (*Quijote*, I, 48).

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Madrid, 1615), Prólogo al lector. Cito por la edición del *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 7-8.

Desde luego que este concepto de la imitación implica el problema de la verosimilitud, tema que interesa particularmente a Cervantes ya que buena parte de la validez del teatro y de su fundamento teórico se apoya en la manera en que el espectador percibe el hecho representado desde una perspectiva realista y verosímil, por lo tanto la imitación que se hace de la realidad en el escenario es parte del meollo artístico. El debate entre la verdad y la mentira novelescas es uno de los puntos que distingue a Cervantes de Lope, como bien ha señalado Canavaggio: “une théorie du vraisemblable (celle de Cervantès romancier) et une pratique de la vraisemblance (celle de Lope dramaturge)”.² En esta contradicción u oposición hay que situar la obra dramática cervantina y la dramaturgia lopesca.

Este punto de vista de Cervantes se hace especialmente evidente en las acotaciones de sus obras en las cuales pone especial énfasis en recalcar la verosimilitud de lo que cuenta a partir de una afirmación de la verdad que contienen ya sea por su propio testimonio o por fuentes de gran crédito.

Tomando en cuenta el interés demostrado por Cervantes en los aspectos teóricos y prácticos del teatro, razonablemente podemos suponer que la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* en 1615 obedeció a un proyecto previamente reflexionado.³ ¿Cuál pudo haber sido la idea que rigió la conformación de un libro de comedias “nunca antes representadas”, lo cual en sí no era muy común?

A este propósito hay que matizar que no se puede ignorar que la publicación de obras dramáticas es un hecho importante ya en 1603-1604 cuando aparece la *princeps* de la primera parte de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa* (Zaragoza, Angelo Tavano), recolección que, señal evidente de su difusión y popularidad, conocerá nuevas ediciones en 1604 (Valladolid), 1605 (Lisboa, Valencia, Valladolid), 1607 (Amberes), 1609 (Valladolid), 1619 (Milán) y 1626 (Zaragoza). Sobre la edición que hace Grassa de las comedias de Lope, Maria Grazia Profetti nos dice:

² Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, p. 36.

³ Sobre la posibilidad del proyecto teatral de Cervantes ya hice una primera propuesta en 1996 durante el V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, la cual aquí reviso, amplío y desarrollo. Véase “El proyecto teatral de las comedias de Cervantes”, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, México, 1997, pp. 79-85.

Dai preliminari si desume che Lope è già conosciutissimo, e che le commedie godono di grande voga; la stampa si propone come sostituto della rappresentazione, e si indirizza ai fruitori che non ne possono godere. Se le commedie saranno ben accettate si promette un secondo volume, non solo di Lope, ma di altri autori [...] le commedie sono accompagnate dalle loro *loas*, ma non da *entremeses* [...]⁴

Es claro que un planteamiento como el anterior puede razonablemente hacernos descartar que la publicación de unas comedias necesariamente implicara para Cervantes un reconocimiento de su fracaso como dramaturgo, bien podría interpretarse como una salida substitutiva y forzada por el poco aprecio que mostraban sus contemporáneos (tanto los autores como el público de los corrales) a su planteamiento teatral, planteamiento en el que Cervantes desde luego plantea novedades y en el que está presente una perspectiva escénica.

La seguridad de Cervantes en sus planteamientos teatrales de unos años antes, así como de su éxito entre el público de esa época, se hace explícita en el prólogo de las *Comedias*:

[...] que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel* que yo compuse; *La destrucción de Numancia*, y *La batalla naval*; donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahundas.⁵

Me parece clara la conciencia que tiene Cervantes de escribir a partir de una estética, de una poética dramática, misma que resultaba exitosa en los años de la llamada "tragedia española" (1582-1585). La crítica reciente coincide, desde distintas perspectivas, en valorar la *Numancia* como una de las mejores obras del género de ese período.⁶ Sin embargo también sabe que el gusto del público ha cam-

⁴ Maria Grazia Profeti, "La 'Parte primera' de Lope", *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), p. 138.

⁵ Cervantes, *Teatro completo*, ed. cit., pp. 9-10.

⁶ Véase Alfredo Hermenegildo, "Introducción" a su edición de Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, Castalia, Madrid, 1994, pp. 18-25.

biado entonces ¿porqué publicar una serie de obras? Si estas obras están viendo al pasado no parece tener sentido el publicarlas, lo tiene si representan una posición estética frente al momento dramático actual, en cuyo caso tendrían que obedecer a un proyecto teatral que lógicamente no puede ignorar la revolución lopesca.

Para valorar la posible existencia de este proyecto teatral en el caso de las comedias cervantinas es útil revisar en primer lugar las posibles fechas de composición, atribuidas por distintos especialistas, de las obras dramáticas incluidas en la publicación de 1615:

La casa de los celos: SB 1587; B 1601; AM 1614; CV 1615

Los baños de Argel: SB 1588; AM 1605; B 1609; CV 1614

El laberinto de amor: SB 1589; B 1602; CV 1612; AM 1614

El gallardo español: CV 1594; B 1604; SB 1605; AM 1606

El rufián dichoso: SB 1597; CV 1597; B 1603; AM 1610

La gran sultana: CV 1601, AM 1607; SB 1608; B 1608

La entretenida: SB 1607; B 1611; AM 1611; CV 1612

Pedro de Urdemalas: AM 1608; B 1609; SB 1611; CV 1611⁷

Las distintas propuestas de datación, consideradas en conjunto, sitúan la composición de las comedias no antes de 1587 y hasta el mismo 1615, año de publicación del volumen. El lapso de tiempo entre las fechas es muy amplio, 28 años (SB: 1587-1611, 24 años; CV: 1594-1615, 21 años; B: 1601-1611, 10 años; AM: 1605-1614, 9 años). De acuerdo con estos datos se escriben, tempranamente entre 1587 y 1611 y tardíamente entre 1608 y 1614.

En muchos casos la distancia entre las fechas de composición propuestas y la publicación abarca varias décadas. Me parece muy descabellado suponer, por el interés que tenía Cervantes por el teatro y por el plan de organización que se percibe en los entremeses, que simplemente recogiera, más o menos reformuladas, algunas de las comedias que tenía escritas hacía años y las diera a la imprenta. No creo que haya que descartar la posibilidad de una selección cuidadosa de las comedias existentes, una reescritura muy profunda de acuerdo con un plan teatral en el que indudablemente habría

⁷ SB=Schevill-Bonilla; CV=Cotarelo Valledor; B=Buchanan; AM=Astrana Marín. Los datos para esta tabla están organizados poniendo en primer lugar la obra con la datación más temprana y en último la más tardía, independientemente del sistema que propone cada especialista. La información fue tomada de Canavaggio, *op. cit.*, p. 19.

una contrapropuesta de la poética lopesca dominante, así como un ordenamiento meditado de acuerdo con el sentido de un libro que puede ser una especie de catálogo de sus posibilidades como autor dramático.

Agustín de la Granja ha señalado acertadamente que el teatro cervantino hay que verlo desde la efervescencia teatral de las décadas de 1580 y 1590 y desde la perspectiva de los escenarios y tramoyas de los corrales de fines del siglo xvi,⁸ todo lo cual conoció nuestro autor perfectamente. En este sentido suena lógico que en el momento de dar unos materiales teatrales, escritos para la escena, a la imprenta Cervantes tuviera en cuenta esa experiencia, esa manera de hacer teatro con bastante aparato, un conocimiento muy profundo de la mecánica teatral, del funcionamiento de las compañías, de la importancia de los recursos espectaculares, etc., al mismo tiempo que un programa dramático que contrapesara no sólo la poética dramática lopesca sino también el rechazo de los cómicos hacia sus comedias.

Es evidente que no se puede tratar de entender el proyecto editorial de Cervantes al margen de la presencia de Lope en los escenarios españoles. Como han dicho Sevilla Arroyo y Rey Hazas:

Asunto capital para perfilar la originalidad de la comedia cervantina es el de su relación con la de Lope [...] De hecho las archimanidas dos épocas de su dramaturgia se diferencian básicamente por el hecho de ser prelopesca una, la primera, anterior al advenimiento del Fénix, pues, y lopesca, en mayor o menor medida, la otra.⁹

En la relación entre Lope y Cervantes no hay que exagerar y considerar que son absolutamente divergentes, por ejemplo, en un aspecto que es fundamental en la creación teatral coinciden y ambos tienen la visión de la obra artística como una combinación de realidad y creación: "Todo puede ser uno, la Historia y la Poesía" (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*), Cervantes: "ha sido mezclar verdades / con fabulosos intentos" (*El gallardo español*, III, 3133-3134, p. 106).

Por otra parte el sentido de la organización y la selección de las ocho comedias reunidas por Cervantes para dar a la imprenta no es

⁸ Agustín de la Granja ha revisado con sensibilidad y gran acopio de datos la presencia de la mujer, los bailes, los actores, la maquinaria y el vestuario en el teatro de Cervantes ("Las comedias de Cervantes", en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 225-254).

⁹ Cervantes, *Teatro completo*, ed. cit., p. xix.

muy evidente, sin embargo no es concebible que obedezca al azar. Esta dificultad parece limitarse a las comedias pues los entremeses parecen contar con un esquema que los estructura incluso en el orden de su publicación, según mostró hace ya algunos años Rafael Balbín Lucas.¹⁰

- a) Amoroso-matrimonial: Matrimonio fiel: *Juez de los divorcios* (defensa del matrimonio cristiano), *Rufián viudo* (sátira del matrimonio cristiano).
- b) Sátira social: Ambiente rural: *Elección de los alcaldes de Daganzo* (sátira de los excesos activos y pasivos). Ambiente cortesano: *La guarda cuidadosa* y *El vizcaíno fingido* (sátira de los vicios pasivos). Ambiente rural: *El retablo de las maravillas* (sátira de los excesos activos).
- c) Amoroso-matrimonial: Infidelidad de la mujer: *La cueva de Salamanca* (crítica del marido crédulo), *El viejo celoso* (crítica del marido celoso).

La posible clasificación de las obras publicadas puede ser un buen indicador del contenido del proyecto cervantino. Diversos autores han tocado el tema y han ofrecido algunas clasificaciones y posibilidades de ordenamiento. Algunos estudiosos como Cotarelo o Juliá Martínez¹¹ han considerado que Cervantes se queda al margen de los planteamientos lopescos y continúa una línea antigua como seguidor de la *Propalladia* de Torres Naharro y concibe sus obras en las dos vertientes propuestas por el escritor renacentista: “comedias a fantasía” y “comedias a noticia”.

Comedias a fantasía:

La casa de los celos, *El laberinto de amor*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*.

Comedias a noticia:

El rufián dichoso, *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*.

¹⁰ “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 415-428.

¹¹ Armando Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915, p. 63; Eduardo Juliá Martínez, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 361-363.

El que las obras cervantinas puedan dividirse según tengan un referente más o menos histórico creo que es un fenómeno característico de la dramaturgia barroca la cual es capaz de dramatizar cualquier asunto, pero también es capaz de mantenerse en el espacio de la ficción total. De cualquier manera llama la atención el que esté equilibrado el número de cada género: cuatro. Lo que no parece tan exacto es que Cervantes esté siguiendo la preceptiva de Torres Naharro ya que este autor solamente definió lo que es una realidad del teatro y Cervantes, aun en su tragedia de *La destrucción de Numancia*, va más allá que sus contemporáneos y rompe los límites de concepciones tan estrechas como historia y fantasía y las combina libremente.

Joaquín Casaldueiro considera que las obras reunidas por Cervantes no obedecen a principios dramáticos o a referentes históricos sino que "El proyecto teatral es producto de las ideas contrarreformistas".¹² Aunque es cierto que en algunos puntos de las comedias son evidentes las ideas de la Contrarreforma, como es de esperar en la mayor parte de los autores de su tiempo, hacer extensivo este elemento a todo el proyecto no parece justificarse plenamente ya que deja de lado todos los aspectos técnicos y de la propia teoría teatral.

Por su parte Jean Canavaggio,¹³ autor de uno de los estudios más minuciosos y acertados sobre el teatro de Cervantes, considera que las comedias se pueden clasificar de la siguiente manera:

Tres tragicomedias moriscas o de cautiverio: *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *El gallardo español*.

Una comedia de santos: *El rufián dichoso*.

Dos comedias caballerescas: *La casa de los celos*, *El laberinto de amor*.

Una comedia paródica de capa y espada: *La entretenida*.

Una comedia inclasificable: *Pedro de Urdemalas*.

Además, Canavaggio considera que sólo *La casa de los celos* está al margen de las propuestas teatrales de Lope, y tal vez también *El laberinto de amor*. Por otra parte, *Pedro de Urdemalas* encarnaría la superación de la fórmula de Lope pues en ella desaparecen los ejes básicos galán/dama, galán/gracioso, gracioso/criada y aparece un muy marcado episodismo.

¹² Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, p. 39.

¹³ *Op. cit.*, Primera parte.

Por su parte Juan Bautista Avallé-Arce considera que en el teatro cervantino último existe una "Voluntaria imitación de las comedias de Lope, pero una imitación, sin embargo que tiende hacia los efectos de la parodia".¹⁴

Desde estos puntos de vista la propuesta cervantina estaría muy anclada en la de Lope, pero no se toman en cuenta algunos otros que cuando menos pueden haber incidido en el aspecto de la aceptación del público, punto que parece distanciar las propuestas de Cervantes de las de Lope.

Florencio Sevilla, editor del teatro completo de Cervantes, considera en un trabajo muy reciente que el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, se abre con una comedia de cautivos (*El gallardo español*) continúa con "una incursión, casi exclusivamente novelesca, en el mundo caballeresco y pastoril"¹⁵ (*La casa de los celos*); sigue con una obra histórica (*Los baños de Argel*) y una comedia de santos (*El rufián dichoso*), regresa al ambiente oriental del cautiverio (*La gran sultana*) y continúa con dos comedias de capa y espada, una fallida por ser una "mezcolanza de leyendas extraídas de la tradición caballeresca"¹⁶ (*El laberinto de amor*), y otra con un planteamiento irónico y paródico de los planteamientos lopeveguescos (*La entretenida*) para cerrar con *Pedro de Urdemalas* donde no sólo se cuestiona la fórmula de Lope, sino que además se superan cumplidamente sus convenciones.

También podemos suponer que Cervantes, tal vez buscando el éxito del que le había privado la revolución que significó la Comedia Nueva, se apoyara para la selección de sus comedias destinadas a la imprenta, en las temáticas en boga entre el público y que encontramos en otros géneros como el Romancero nuevo, que hay que entender como una propuesta revitalizadora de una tradición y en este sentido Cervantes, fiel a sus ideas, estaría por una parte asimilando la propuesta de Lope y por otro desarrollándola en forma acorde con sus ideas e intereses personales.

En este sentido Cervantes estaría tomando distancia de la Comedia Nueva, aunque rescatando algunas de sus posiciones teatrales anteriores. Como novedad experimental presentaría, por ejemplo, un

¹⁴ Juan Bautista Avallé-Arce, "On *La entretenida* of Cervantes", *The Modern Language Notes*, 74 (1959), p. 419.

¹⁵ Florencio Sevilla Arroyo, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, 1997, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

desplazamiento hacia el drama individual y se estaría apoyando en espacios teatrales más complejos, en recursos espectaculares dependientes de la tramoya, en complicaciones argumentales, en el uso de personajes cómicos derivados del entremés o de la tradición folclórica y en la posibilidad de visiones irónicas y burlescas de temas y tratamientos muy usados por el teatro de corral.

Una propuesta de clasificación, siguiendo la temática del Romancero nuevo, sería esta:

<i>El gallardo español,</i>	morisca
<i>La casa de los celos,</i>	caballeresca
<i>Los baños de Argel,</i>	cautivos
<i>El rufián dichoso,</i>	religiosa (santos)
<i>La gran sultana,</i>	turquesca (capa y espada)
<i>El laberinto de amor,</i>	amorosa (enredos, capa y espada)
<i>La entretenida,</i>	burlesca (capa y espada)
<i>Pedro de Urdemalas,</i>	rústica

Cervantes estaría por un lado utilizando la referencia literaria: *La casa de los celos* (culto) y *Pedro de Urdemalas* (folclórica), y por otro la referencia histórica: *El rufián dichoso* (América) y *El gallardo español* (norte de África) y en *Los baños de Argel* su propia experiencia de cautivo en Argel. En este ordenamiento las primeras cuatro son más literarias (texto dramático) y las cuatro últimas tienen un tratamiento de mayor experimentación teatral (texto espectacular): la espacialidad múltiple de *La gran sultana*, la triple trama y el juego del disfraz de *El laberinto de amor*, la parodia burlesca de los esquemas de la comedia de corral en *La entretenida* y la novedad de la tradición folclórica y el alejamiento del esquema habitual en el teatro de parejas de *Pedro de Urdemalas*.

También podríamos considerar que se trata de ocho comedias de amor, explorándolo desde distintos ángulos, lo cual también hace en los entremeses. En este sentido hay una multiplicación y cruce de parejas que en varios casos es el núcleo de la intriga, combinatoria que coloca en el mismo plano varias historias (*El gallardo español*, *El laberinto de amor*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*). También está el tratamiento del amor divino (estableciendo un equilibrio de pareja entre el santo y la pecadora) en *El rufián dichoso*, o el amor y la religión en *La gran sultana*.

Los editores del teatro completo cervantino, Sevilla y Rey, afirman que Cervantes "[...] entendió bien y supo valorar las innovaciones de

Lope que imitó con frecuencia en sus *Ocho comedias*, aunque criticó siempre la excesiva codificación de la fórmula de la 'comedia nueva', y rechazó siempre su estereotipación, su desmedido convencionalismo", ¹⁷ por lo que un proyecto teatral cervantino pasaría siempre a través de la propuesta lopesca y no de aquella que le había dado éxito en su tiempo. Es por ello que Canavaggio habla de la elaboración progresiva de una dramaturgia experimental. ¹⁸

Podemos entonces suponer que Cervantes, para un proyecto teatral novedoso como era el hecho de publicar comedias nunca antes representadas, debió tener en cuenta varios factores entre ellos una selección temática que correspondiera tanto a los gustos del público teatral como a los del entorno literario en boga, caso por ejemplo del Romancero nuevo. También que en los textos elegidos habría una propuesta sobre la forma en que Cervantes entendía debía de ser cada uno de los géneros teatrales (comedia de santos, histórica, de enredos, etc.). Por otra parte el tratamiento teatral escénico-constructivo afirmarían en algunos casos y en otros reformularía distintos aspectos de las propuestas de Lope. Incluso el ordenamiento de los textos en el libro podría corresponder a una idea que va del texto literario al texto espectacular.

Creo que es importante reflexionar sobre la idea que la publicación de las comedias y entremeses no fue una claudicación de Cervantes de su idea como dramaturgo, sino usar una vía al margen de "autores" y cómicos, para dar a conocer un proyecto de teatro que él consideraba como eminentemente escénico y no literario como muchas veces se ha tratado de ver. ¿Es un fracaso el teatro cervantino? Esto solamente se puede contestar desde las puestas en escena (siempre y cuando éstas entiendan los planteamientos cervantinos y tomen en cuenta las convenciones escénicas de su tiempo). Esperemos que este teatro se lleve al escenario para valorarlo, sabemos que sus contemporáneos del corral no lo hicieron, ¿lo habría hecho su público?

¹⁷ Cervantes, *Teatro completo*, ed. cit., p. xxii.

¹⁸ Canavaggio, *op. cit.*, p. 448.

SOBRE EL ARTE DRAMÁTICO DE CERVANTES EN *EL RUFIÓN DICHOSO*

Stanislav Zimic
University of Texas at Austin

Una de las características más llamativas de las obras cervantinas¹ es la radical transformación anímica o el cambio de actitud o conducta, comúnmente ambos, que al final revelan sus protagonistas, por causa de una experiencia significativa, profunda, que les hace comprender el error o el desvarío pasado.² Ejemplifica tal proceso, de un modo particularmente impresionante, Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso*. De la clara comprensión de esta anagnórisis, determinada por el carácter, los complejos y las preocupaciones de aquél, depende, sobre todo, el justo aprecio de su excepcional experiencia espiritual así como de la exquisita forma artística con que se expresa. En efecto, la casi unánime censura de la estructura dramática, de la caracterización de los personajes, del estilo, etc., de la obra es atribuible precisamente a la incompreensión básica de la peculiaridad individual de Lugo y de su formidable problema humano y religioso.³

¹ En el presente artículo se condensan algunas consideraciones fundamentales de nuestros estudios sobre esta comedia cervantina: "La caridad 'jamás imaginada' de Cristóbal de Lugo (estudio de *El rufián dichoso* de Cervantes)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 56 (1980), pp. 85-171 y *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.

² Dunn hace algunas observaciones muy interesantes sobre este problema en las *Novelas ejemplares*. Con respecto a casi todos los entremeses se debe observar que es el público o lector quien reconoce el error del personaje desvariado (P. Dunn, "Las novelas ejemplares", en *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, p. 113).

³ Según indicó Armando Cotarelo (*El teatro de Cervantes*, Madrid, 1915), *El rufián dichoso* se inspiró en la *Historia de la Fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes, y casos notables de Nueva España*, de fray Agustín Dávila Padilla.

A lo largo de la primera jornada, Lugo se comporta de modo violento, escandaloso, criminal, inmoral: "aquí riñe, allí hiere, allí se arroja [...] entre rufos, él hace y él deshace" (I, 332-333). Sin embargo, "no es ladrón" y "no quita a oscuras las capas en poblado" (I, 332).⁴ ¿A qué se debe esta conducta agresiva, violenta, rufianesca que, no obstante, carece de ciertas fundamentales motivaciones picarescas? Todas sus "pendencias, hazañas, cantaletas, estafas, travesuras", etc. (I, 325, 332-333), responden a la preocupación de imponerse a todos con su voluntad arbitraria, con todos sus caprichos, obligándolos así a reconocer su poder y su importancia. Sin embargo, ¿en qué radica esta irreprimible, obsesiva necesidad de "empinarse" todo el tiempo, de cualquier modo y a toda costa? ¿Tal vez en un íntimo complejo de inferioridad? Es obvio que el ser "hijo de un tabernero" lo inquieta y tortura de continuo, porque piensa que en la opinión ajena tal ascendencia es indigna, vergonzosa. Y contra este presunto, explícito o implícito, menosprecio de su familia y su persona reacciona con una desesperada, patética, determinación de afirmarse en todas sus relaciones con los demás. Lugo tiene vergüenza de que su humilde familia no haya hecho nada para honrarlo a él, y se propone así lograr grandes éxitos personales para hacerla olvidar. No se trata, pues, de un sano, positivo, deseo de mejorarse, de superarse personal y cívicamente, sino tan sólo de imponerse y, sobre todo, de convencer a todo el mundo de su gran valía e importancia. Según incontrovertibles conclusiones de la psicología, cuanto más grave es el complejo de inferioridad, tanto más compulso es la necesidad de "empinarse" y cada vez con mayor ostentación.⁵ Se demuestra plenamente este proceso en el afán consciente de Lugo de "empinarse" de un modo cada vez más atrevido, desvergonzado y provocador. Despreciando la conducta humilde, que es, según él, propia sólo del "humilde y bajo" linaje, adopta una desafiante actitud soberbia, que en todo trato con los demás se manifiesta inevitablemente "en todos los vicios que nacen de la soberbia, a saber: arrogancia, ambición, porfías, desacuerdos, enemistades..."⁶

Tal y como desea, Lugo provoca e indigna a la gente cada vez más, pero en una de tales ocasiones tiene una experiencia por com-

⁴ Citamos por la edición de Ángel Valbuena Prat de las *Obras completas* de Cervantes (Aguilar, Madrid, 1965).

⁵ A. Adler, *La constitución neurótica*, particularmente los capítulos I y II.

⁶ Luis Vives, "Tratado del alma", en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1948, t. 2, p. 1237.

pleto inesperada, para él muy humillante, por lo cual la duda, la desconfianza íntima, el complejo de inferioridad se apoderan con renovado ímpetu de su ánimo: ¿vale de veras tan poco? Contra este pensamiento surge de repente, con feroz rebeldía, todo su ser: el mundo no lo conoce, no lo comprende aún y, sólo por esto, lo menosprecia. Hay que darle nuevas pruebas, diferentes, más extraordinarias, más sensacionales: “haré que salga de mí un bramo que pase de los muros de Sevilla” (I, 327); pruebas que invaliden por completo la opinión adversa, que disipen toda duda, que establezcan de modo indisputable y para siempre su superioridad personal. Lugo piensa que su devoción a las almas y a los salmos es suficiente contrapeso a sus obras malas y hasta una garantía para la salvación de su alma. De este error lo advierte su amo: “Haces a Dios mil ofensas, / como dices de ordinario, / ¿y con rezar un rosario, / sin más, ir al cielo piensas?” (I, 337). Sin embargo, esta admonición, diríamos erasmiana, queda desentendida por completo. En cambio, Lugo quiere armar estrepitosos escándalos, incomodar y provocar a la gente, de un modo aún más atrevido y desvergonzado, regodeándose en sus reacciones indignadas, todo para atraer sobre sí la atención de todo el mundo, con un implícito desafío arrogante ante cualquier intento de hacerlo desistir; todo para dar siempre nuevas muestras de su poder e importancia. En todas las ocasiones ha realizado por completo su voluntad y, sin embargo, en su espíritu persisten extrañas ansias e insatisfacciones. A Lugo le falta aún otra prueba de su poder, decisiva, según él: ganar la partida de naipes contra Gilberto, un estudiante “que siempre ha sido [su] azar”, que le ha arrebatado ya todo lo que tenía, menos unas sùmulas (I, 340). No se trata sólo de un enfrentamiento con un individuo ágil, mañoso, sino con el azar, con la suerte caprichosa que no se deja controlar por el ser humano. ¡Sólo Dios puede determinarla y controlarla! Lugo se siente impotente. ¿Debe pararse aquí su aspiración a sobreponerse a todo, en cualquier situación? ¿Debe por fin admitir, él también, sus grandes limitaciones, como todo ser humano? Su espíritu soberbio rechaza la “derrota”, determinado a sobreponerse también ahora, de un modo u otro, con una proposición que estima infalible: “Si pierdo, sé cómo desquitarme al doblado” (I, 340). A él no le interesa la ganancia material; él quiere situarse por encima del azar, inclinar la Voluntad Divina hacia la suya. Para este enfrentamiento es inútil la daga de ganchos con que suele imponerse a los hombres; necesita otra arma, mucho más eficaz, que pronto encuentra: “juro a Dios Omnipotente / que si las pierdo [las sùmu-

las que apuesta] presente / me he de hacer salteador" (II, 340). ¿No busca quizás Dios a toda oveja descarriada, sin jamás resignarse a perderla? Pues, ¡que lo favorezca en el juego, si no quiere que él, su oveja, se pierda para siempre! ¡Que decida Dios! ¡Jaque mate! Lugo amenaza con perderse ¡en nombre de "Dios Omnipotente"!

El reto de Lugo a Dios representa, de modo importante, la extrema, insensata presunción a que, inevitablemente, conduce ese cultivo pervertido de valores. No se trata, pues, de un reto filosófico al Absoluto Poder Divino, que se suele exaltar como sublime, sino de una típica psicología infantil del chantaje o, más bien, de la amenaza a la que Lugo recurre para salirse con la suya.

Lugo gana el juego de modo espectacular y su exaltación es comprensible: ¡también sobre el azar ha triunfado, también ha inclinado a su capricho a la Voluntad Divina! ¿Qué demostraciones más convincentes de su poder serían imaginables? Sin embargo, un pensamiento grave, sombrío, hace desvanecer rápidamente la sonrisa del ceño de Lugo: ¡ha jurado dedicar la vida al pecado, perderse para la eternidad, si no ganaba el juego! Sólo ahora empieza a comprender su inaudita imprudencia y la enormidad de ese voto. Dios respondió a su sacrílega arrogancia con caridad y misericordia. Dios lo salvó cuando él más lo ofendía, cuando él menos se lo merecía. Lo que ahora más horroriza a Lugo no es la eterna perdición a que se ha expuesto, sino la presunción y la ingratitud con que afrontó, tan gratuitamente, a la Bondad Divina. Lugo siente una intensa, penosa vergüenza interior por la ridiculez y, sobre todo, por la vileza de su reto. El hecho de que reconozca y lo indignen sus desvaríos prueba que en él hubo siempre una naturaleza buena y noble, que no logró manifestarse sólo por causa de la total confusión de valores de que llegó a ser víctima.

La extraordinaria experiencia hace que Lugo despierte a la verdad; su afanosa persecución en pos de la fama mundana lo llevaba por un camino falso: "para los hombres, buscar su propia gloria, no es gloria". Otras, radicalmente opuestas cualidades y aspiraciones deben de constituir la verdadera grandeza humana: la humildad personal, el amor al prójimo, la comprensión amistosa del extraviado, la compasión, la solidaridad calurosa con el desvalido... "Contrario voto haré / y así, lo hago de ser / religioso..." (I, 342). Así pues, una vez hecho fraile, es enviado a México por su orden.

Hablando de los mayores abusos de la *Comedia nueva*, Cervantes dice lo siguiente en el famoso capítulo 48 del *Quijote* de 1605:

¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que *he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?* [subrayado nuestro]

En *El rufián dichoso* Cervantes hace pasar a su protagonista de un continente a otro, en aparente contradicción con su crítica de tal práctica, expresada en el *Quijote*. En el diálogo entre la Curiosidad y la Comedia, colocado estratégicamente al principio de la segunda jornada, ésta explica las razones de su proceder:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte de ellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así, es fuerza
que haya de mudar lugares;
que como acontecen en ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontece:
disculpa del disparate.
[...] el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarme.

(II, 343)

Nos parece oportuno, ante todo, destacar el hecho de que en el *Quijote* de 1605 Cervantes se muestra cerradamente convencido de que una radical desviación de los modelos clásicos constituye una transgresión inevitable contra lo que él concibe como drama estéticamente atinado, pero que esta postura no está en absoluto en contradicción con el hecho de que en ninguna de sus comedias, escritas antes o después de 1605, se respetan las unidades clásicas, según éstas se entienden comúnmente: una sola acción que ocurre en veinticuatro horas —de sol a sol— y en un espacio circunscrito por este período de tiempo. Dice Riley: “ninguna de las piezas conocidas de Cervantes guarda conformidad con los criterios clásicos requeridos por los dos eclesiásticos [del capítulo 48 del *Quijote* de 1605]”.⁷ Nosotros diríamos más bien que ninguna comedia cervantina desdice de las opiniones expresadas por el Canónigo y el Cura —portavoces de Cervantes mismo. Nótese bien que estos personajes censuran el modo patentemente absurdo de concebirse el tiempo y el espacio en las comedias al uso: “el salir un niño de mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho un hombre barbado... los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan... Europa, Asia, África, América, etc.”; es decir, acciones sin “trazas verosímiles” en absoluto en el desarrollo dramático. Lamentan así que los autores de comedias no “sigan el arte”, con el cual se podrían evitar aquellos terribles abusos, pero —y esto nos parece de importancia capital— en ningún momento sugieren, explícita o implícitamente, que se sigan las unidades clásicas en el sentido más estrecho que hemos mencionado arriba. Cuando se tenga en cuenta que el empleo de las unidades en el drama clásico respondía, fundamentalmente, a la preocupación por la verosimilitud y que Cervantes comprendía con claridad esta relación, resultará entonces muy evidente que lo que éste exaltaba era el principio en que se fundaban las unidades y no necesariamente el uso obligado de ellas en las comedias contemporáneas. Al censurar los terribles abusos en éstas, Cervantes invoca el arte clásico tan sólo como sostén racional de su crítica, pero comprendiéndolo él mismo en un sentido amplio, general. Cervantes sabía que el teatro, como todo el arte, aspira al valor universal, pero que refleja necesariamente las preocupaciones y las costumbres del mundo particular en que está enraizado. Sabía también, claro está, que las circunstancias específicas que habían determinado la fisonomía peculiar del drama clási-

⁷ Edward C. Riley, “Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, p. 303.

co no eran ya las mismas en su tiempo. Por esto, resultaría extraño que él creyese que la adherencia estricta a la técnica dramática clásica fuera imprescindible en el teatro moderno. Esta actitud comprensiva, inteligente, de Cervantes se revela de manera explícita en *El rufián dichoso*, al declarar la Comedia que ha aceptado varios cambios, reteniendo a la vez algunos aspectos del drama clásico. Nos parece muy importante observar que estos cambios (especialmente la ampliación del marco temporal y espacial) se aprecian en todas las comedias cervantinas, no importa cuando se escribieran, aunque sean más drásticos en *El rufián dichoso*, y que en ningún caso representan una contradicción entre los varios conceptos cervantinos del arte, sino más bien una modificación de orden técnico. Así, precisamente la práctica de Cervantes en sus propias comedias viene a demostrar de manera gráfica y persuasiva que en el *Quijote* de 1605 está recomendando un modo razonable de enmarcar la acción en el tiempo y en el espacio, para lo cual sugiere el modelo clásico tan sólo como guía orientador. Sin embargo, al emprender la dramatización de la vida de Cristóbal de Lugo, esto nos parece muy obvio: Cervantes experimentó una verdadera revelación con respecto a ciertas posibilidades del drama, en las que antes, según todas las apariencias, no había nunca pensado o que había enfocado de manera demasiado categórica.

Opinar que Cervantes se vuelve de espaldas a la teoría clásica, porque lo “arrastraba” a ello su fuente, la *Historia de la Fundación*, nos parece ingenuo, cuando menos.⁸ Nuestra lectura de Cervantes sugiere que él era incapaz de prácticas literarias totalmente “en contra de sus convicciones”.⁹ Pensamos, más bien, que al estudiar con gran atención la vida del rufián convertido en santo, con el propósito de convertirla en forma dramática, Cervantes llegó a darse cuenta, por primera vez, que su actitud clasicista, por liberal que fuera con respecto al sentido estrecho de las unidades clásicas, era no obstante todavía demasiado rígida y que así excluía arbitrariamente amplias zonas de la experiencia humana. La vida de Lugo venía a demostrarle a Cervantes, de manera persuasiva, que algunas de sus nociones sobre el teatro eran insostenibles.

La comedia afirma, en nombre de Cervantes, que toda la vida de Lugo se presenta en la escena por medio de la acción y no por medio de la relación, como ocurría en el pasado cuando era nece-

⁸ Eduardo Juliá Martínez, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 357-358.

⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid, 1967, p. 134.

sario referirse a tiempos o lugares remotos. Se debe observar, sin embargo, que de haber Cervantes querido realmente presentar la historia esencial de Lugo en forma de acción, sin romper con sus antiguas nociones, le habría sido muy fácil hacerlo. Habría podido, por ejemplo, concentrarse en la vida devota y santa de fray Cruz, con todas sus tribulaciones, haciendo sólo una breve e incisiva referencia a su vida pecaminosa del pasado. Tenía también otras opciones. Sin embargo, como observa bien Astrana Marín, "si se coloca toda la acción en Méjico, hay que circunscribir a un relato la vida entera del rufián en Sevilla. *Es matar la comedia. Y peor aún si desde Sevilla se cuenta la vida y milagros del fraile en Méjico*".¹⁰ Cervantes, esto es evidente, empleó un concepto del tiempo y del lugar diferente en *El rufián dichoso*, porque comprendió que en este caso particular lo hacían deseable y, en efecto, imprescindible, tanto la verdad de la historia como la verdad poética y la eficacia dramática de su obra. Los detalles de la vida santa de fray Cruz cobran su verdadero sentido y su excepcional grandeza sólo si se perfilan sobre el fondo de la vida pasada, dramatizada asimismo en sus detalles significativos. El contraste agudo de los dos momentos en la vida del personaje —lo cual hace imprescindible la distancia en el tiempo y en el espacio—, es precisamente lo que produce la intensidad dramática de la obra. Cervantes comprendió, en suma, que los problemas humanos que necesitan una vida entera para resolverse tienen su legítimo lugar en la comedia, en la cual se debe así destacar precisamente este hecho, en su carácter excepcional y en todo su dramatismo. ¿Cómo puede este concepto del tiempo y del espacio en su comedia constituir una transgresión contra el arte, cuando, de hecho, lo impone precisamente la experiencia de la vida y la verosimilitud poética?

Aún teniendo en cuenta el resentimiento de carácter personal contra Lope, la censura que Cervantes formula en el *Quijote* y otras obras contra las comedias al uso, representa una convicción literaria firme y sincera. Al llegar, por su propia experiencia, a la conclusión de que algunos de sus juicios necesitan una elaboración, Cervantes no vacila en admitir este hecho ante sí mismo y ante todo el mundo. ¿Qué mejor prueba de ello que el hecho de que no se limite a manifestar su cambio de actitud en unas afirmaciones pasajeras o borrosas —ni esto necesitaba hacer, a fin de cuentas—, sino que compone una obra entera en la que muestra explícitamente que el primer

¹⁰ Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Reus, Madrid, 1948-1958, t. 4, p. 441.

acto pasa en Europa y los dos siguientes en América, en contradicción estridente con lo que decía en el *Quijote* de 1605? Es cierto que en el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad se siente cierto desasosiego, al hablar Cervantes de su cambio de actitud en *El rufián dichoso*. Sin embargo, creemos que esto se debe principalmente a la conciencia sin duda apesadumbrada del autor, al reconocer que en el pasado se ha mantenido demasiado categórico frente a un problema literario que ahora se le revela abierto a consideraciones más amplias. Se trata, en suma, de un típico desconcierto de la persona inteligente que se extraña y se indigna consigo misma por habersele escapado una verdad obvia y sencilla. Astrana Marín, como todos los críticos, opina que este desasosiego se debe atribuir tan sólo al hecho de que Cervantes se vio obligado a reconocer su error y, por consiguiente, a humillarse ante Lope: “no había más remedio que cantar la palinodia... Dar razón a Lope”.¹¹ Se debe recordar, sin embargo, como ya hemos sugerido, que Cervantes tenía la opción de no escribir ni el diálogo ni la comedia, o de escribir ésta de manera diferente, sin tener que “dar razón” a nadie. Si optó por escribirlos así como lo hizo, ¿no es quizás lógico pensar que lo movió a ello precisamente el deseo de trascender el “error”, enjuiciándolo desde nuevas perspectivas? Es importante plantearse esta pregunta: al reconocer Cervantes que en *El rufián dichoso* había roto intencionadamente con sus nociones anteriores sobre el lugar y tiempo, ¿significó con esto que reconocía implícitamente el acierto de las comedias que tampoco las observaban y que él había criticado en el *Quijote*? De ninguna manera. En efecto, precisamente porque creía en la total validez de sus opiniones expresadas entonces con respecto a los disparates de las comedias al uso, los repitió también en varias ocasiones después. Esta afirmación no es nada paradójica, si se comprende que en *El rufián dichoso* Cervantes reconoció tan sólo que el empleo de continentes y épocas diferentes en cada acto de un drama no destruye necesariamente la verosimilitud, mientras antes le había parecido ineludible la dicotomía entre aquel recurso literario y lo verosímil. Es decir, Cervantes no cambió en absoluto sus conceptos estéticos fundamentales sobre el drama, sino tan sólo su noción sobre la licitud de un recurso literario dentro de aquéllos. La influencia de las teorías clásicas se hace patente en las opiniones expresadas en el *Quijote* de 1605, pero resulta obvio que Cervantes censura los disparates de las comedias al uso, ante todo, a base de su

¹¹ *Ibid.*, p. 440.

sentido común. No se ha subrayado suficientemente el hecho, creemos, de que Cervantes no critique, en realidad, un tipo de comedia, sino los disparates a que llevaba a menudo este tipo de comedias. La abundancia y la regularidad con la que aparecían tales disparates en las comedias al uso cristalizaron, eso sí, su creencia en la fundamental validez del acercamiento clásico al drama.

Así, tampoco *El rufián dichoso* representa una contradicción de las ideas expresadas en el *Quijote*, aunque su acción pase en diversos continentes. En la comedia se manifiesta tan sólo un reajuste de ideas, una clarificación de conceptos que Cervantes sentía la necesidad de formular. Al censurar las prácticas absurdas de las comedias en el *Quijote*, Cervantes, seguramente sin darse cuenta de ello entonces, también condenó un recurso literario que después, probablemente durante la lectura de la vida de Lugo, se le reveló como enteramente lícito e incluso imprescindible en algunos casos. Así, al disponerse a escribir *El rufián dichoso*, Cervantes quiso manifestar una rectificación de sus nociones pasadas, pero, a la vez, también dar una gráfica demostración práctica de las circunstancias en que, excepcionalmente, se podía prescindir de aquellas, observando siempre, no obstante, las “trazas verosímiles” de lo dramatizado.

El rasgo más característicamente cervantino de *El rufián dichoso* consiste en dramatizar el asunto a base de la misma excepción que acaba de descubrir y que se le presenta como un nuevo reto en su creación literaria. Claro está, con esta empresa Cervantes quiso demostrar que también las excepciones tienen sus reglas, que el dramaturgo debe comprender y respetar, y que, por esta misma razón, entre *El rufián dichoso* y otras comedias que se censuran en el *Quijote*, existía un infranqueable abismo, el que separa el tino y el arte de la mera superchería absurda.

El entusiasmo de los críticos por la primera jornada de *El rufián dichoso*, viene casi siempre acompañado de una censura severa de las dos siguientes, que “se resuelven en meros episodios, en diarias ocurrencias de la vida del fraile, sin asomos de norma constructiva y sin el menor conocimiento del medio mejicano”, en que “falta un ambiente tan presente como en la primera” y “todo está desdibujado y trasciende a información ajena, malamente dramatizada”.¹² No resulta “muy convincente la espiritualidad del rufián, mientras los

¹² Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. de Rudolf Schevill y Adolfo Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid, 1915-1922, t. 6, pp. 126-129.

milagros y apariciones parecen un si es no es populacheros”.¹³ Además, mientras “los versos de la primera jornada son, en general, de notable espontaneidad”, en los dos siguientes todo se hace “cada vez más monótono”.¹⁴ En suma, lo que estas jornadas revelan es una “piadosa credulidad” y no “pericia en el arte dramático”.¹⁵ Por desgracia, todos estos juicios nos parecen muy desenfocados, pues la unidad orgánica, el sentido fundamental de *El rufián dichoso* se realiza precisamente por el contraste áspero, totalmente intencionado, entre los episodios “realistas” de la primera jornada y los “idealistas” de las dos siguientes; entre el ambiente sevillano del pecado y el claustral del arrepentimiento, del recogimiento y de la apoteosis espiritual: “la presencia del pasado” une las dos jornadas, “los dos actos de la vida que no tendrían sentido el uno sin el otro”.¹⁶ En el contexto total, cada jornada tiene una función particular y por esto se representa, lógicamente, con metáforas diferentes. Al comprenderse claramente este hecho, hasta resulta incorrecto considerar la primera jornada más realista que las otras, excepto desde una muy estrecha perspectiva decimonónica del realismo.

El hecho de que al final de la primera jornada Lugo haga voto de abandonar la vida hampesca y retirarse a la soledad de la celda para dedicarse a la oración y a las obras piadosas, excluye, lógicamente, de las dos siguientes todas esas escenas festivas, “entremesiles”,¹⁷ costumbristas, que caracterizan su desordenado y pecaminoso pasado. Lo que se dramatiza es precisamente el drástico cambio de una existencia demasiado “festiva” y desencaminada, dedicada sólo a las apariencias y a las pasiones vulgares, a una vida humilde, contemplativa, aspirante a la purificación moral y espiritual. Al tener en cuenta que fray Cruz rehuye todo lo mundano, resulta también impropio anticipar descripciones de costumbres mejicanas en estas jornadas. De hecho, tampoco las escenas “costumbristas” de la primera jornada se in-

¹³ Francisco Ynduráin, “Estudio preliminar”, en *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra. II Obras dramáticas*, Atlas, Madrid, 1962, p. xxxv.

¹⁴ Cervantes, *Obras completas*, ed. cit., t. 6, pp. 126-129.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1974, p. 120.

¹⁷ Amelia Agostini del Río aprecia sólo la primera jornada, por su carácter entremesil, aunque echa de menos en ella “un baile, canto o riña”, como en los “verdaderos entremeses” (“El teatro cómico de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, 44, 1964, p. 271). Astrana Marín: “es el artificio profano lo que la vuelve tolerable [la comedia de santos]” (*op. cit.*, t. 4, p. 444).

troducen con preocupaciones folclóricas, sino sólo con el propósito de representar con ellas el depravado mundo babilónico en el que el espíritu de Lugo deambula perdido.

El hecho de representarse en estas jornadas sólo la vida retirada, conventual, de fray Cruz tampoco destruye el dinamismo dramático, sino que, al contrario, lo intensifica grandemente respecto al de la primera, porque las escenas de devoción religiosa se introducen, sobre todo, para dramatizar los "movements of a soul", como diría Dryden, quien también advierte, muy oportunamente, que la acción dramática no se expresa sólo por la acción física, exterior.¹⁸

El rufián dichoso no es "una suerte de biografía escenificada, como solían ser y fueron la mayor parte de las comedias de santos, más anecdóticas y milagreras que analíticas de la santidad en sus honduras psicológicas",¹⁹ porque Cervantes sortea con exquisito gusto y cuidado la prolija información de sus fuentes y, sin desviarse del relato histórico esencial, extrae sólo lo que le sirve para revelar el carácter del personaje y su problema. No es la conversión y la vida santa de fray Cruz en sí y por sí lo que principalmente le interesa, sino el tumultuoso drama emocional y espiritual que intuye en tan extraordinaria confrontación del individuo con el destino. En estas dos jornadas se manifiesta, de un modo u otro, este drama íntimo, en que precisamente los extremos sacrificios, abnegaciones, penitencias y actos devotos de fray Cruz revelan su ardua pugna para sostener su noble aspiración frente a las siempre poderosas y peligrosas trabas del pasado. Se ilustran todas estas consideraciones de manera particularmente interesante y gráfica en la notoria escena de las "seis ninfas y unos demonios" que entran, vestidos "lascivamente", cantando y bailando, en la celda de fray Cruz. En la anotación a esta escena se advierte que "esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa" (II, 350), y esta declaración se suele considerar contradictoria a los juicios expresados en el *Quijote* sobre las comedias de santos:

Pues ¿que, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otros! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para

¹⁸ J. Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", en *Great Theories in Literary Criticism*, Noonday, New York, 1963, pp. 176-177.

¹⁹ F. Ynduráin, *op. cit.*, p. xxxviii.

que la gente ignorante se admire y venga a la comedia; que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menosprecio de las historias.

Ninguna contradicción encontramos en todo esto. Cervantes dice que en las comedias divinas se suelen introducir, a trochemoche, milagros ridículos, inventados sólo para atraer la atención del público ignorante con cualquier clase de sensacionalismo. Se suele así falsificar burdamente la historia y, lo que es mucho más grave, traicionar el arte. Con la advertencia respecto a la veracidad de las “ninfas” y de los “demonios” —y de todos los personajes sobrenaturales de la obra— Cervantes destaca el hecho de que él se mantiene fiel a las fuentes hagiográficas utilizadas; pero el modo y el momento particulares de intervenir esos personajes revelan su autenticidad, sobre todo en su función de los consabidos “pensamientos escondidos”: las “ninfas” y los “demonios” son la representación visual del recuerdo siempre latente de los placeres sensuales del pasado, de la tentación agresiva y sutil que de continuo acecha, persigue y sorprende a fray Cruz en el momento menos esperado, hasta entrometiéndose insidiosamente en sus devotas meditaciones y oraciones.²⁰

Recordando toda la crítica negativa sobre lo sobrenatural en *El rufián dichoso*, resulta oportuno evocar aquí la advertencia de Dámaso Alonso: “Insisto aquí en la fatal influencia de la exaltación de los valores realistas de la literatura española; ésta es una de las causas que han colaborado para producir la negación extranjera de nuestros valores universales”.²¹ Entendida así esta y otras escenas de *El rufián dichoso* en que interviene el elemento sobrenatural —no menos lícito que el episodio o detalle “realista”, cuando tiene plena justificación estética— resulta impropio también sospechar “reservas, cautelas e ironías” con que Cervantes hablaría de los sucesos milagrosos en la obra,²² pues éstas, de hecho, no se expresan en ninguna parte.

²⁰ También Jean Canavaggio comprende así la función de algunos elementos sobrenaturales en la obra, pero a otros concede sólo un valor “scénique”, con la explicación de que Cervantes los introdujo con la intención de amenizar la comedia, que no podría sustentarse de otro modo como obra teatral (*Cervantès dramaturge*, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 52, 255-256 y 318). Para nosotros, el aspecto teatral o decorativo, en todos los casos, intensifica el valor propiamente dramático.

²¹ Dámaso Alonso, “Escila y Caribdis de la literatura española”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, t. 1, p. 24.

²² Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972, p. 65.

Cervantes no censura, pues, las comedias divinas como género dramático sino la mayoría de ellas, defectuosas en el sentido sugerido. Obsérvese que censura los mismos abusos en las “comedias humanas”, en que esa impropiedad resulta aún más estridente. El blanco de la crítica literaria cervantina no es nunca el género literario en sí, según ya se ha dicho, sino el autor que de él abusa de un modo u otro. En efecto, para Cervantes el género de las comedias de santos ofrecía extraordinarias posibilidades a un dramaturgo inteligente, sensato, sensitivo e imaginativo. Lo prueba precisamente *El rufián dichoso*, escrito con evidente esmero y amor y, con toda probabilidad, también con propósito correctivo, ejemplar respecto a las comedias de santos, pues esto sería lo más característicamente cervantino.

En México, doña Ana Treviño recibe con inmenso horror el diagnóstico de su enfermedad incurable. La aterra pensar en la destrucción inminente de su joven, lozano cuerpo, siempre entregado a los placeres sensuales. En las terribles angustias de doña Ana no entra ningún consuelo, ninguna esperanza. Se pide entonces, como último recurso, la intercesión de fray Cruz, el más dedicado y ejemplar religioso del convento. A fray Cruz lo inspira, sobre todo, un profundo amor al prójimo, que le hace compartir las angustias de doña Ana y que no le permite desistir ni siquiera cuando le falla por completo el sostén de la teología. Al lamentar doña Ana que “tan sin obra se halle” (II, 353), para desanimar ulteriores empeños de fray Cruz, a éste se le aviva de inmediato todo el ser: “yo haré que te sobre obras / ... / yo os daré todas las mías / y tomaré el grave cargo” (II, 353-354). Se evocan los más extraordinarios actos heroicos, históricos y literarios, e incluso “el sublime acto de amor de la redención de la humanidad, posible sólo al tomar [Cristo] sobre sí voluntariamente el pecado del hombre”.²³ Sin embargo, a la muerte física de Cristo sigue la Resurrección, mientras que para fray Cruz no hay ninguna promesa de salvación cuando se carga con los pecados de doña Ana. ¡Carácter último, radical!²⁴ de esta “caridad jamás imaginada” (II, 355), excelsa nobleza de este acto de amor con que fray Cruz, de acuerdo con su creencia religiosa, acepta para sí los horrores y perpetuas penas infernales para ayudar a otro ser humano a enfrentarse con la muerte sin angustias y sin temor. El rostro de fray Cruz se cubre de lepra, símbolo del pecado y del castigo, “adonde el asco mismo mora” (III, 355); los dolores debilitan su cuerpo. Todos exaltan a fray Cruz por su acto generoso, todos

²³ J. Casaldueiro, *op. cit.*, p. 125.

²⁴ A. Cotarelo, *op. cit.*, p. 383.

lo veneran por su abnegación heroica, proclamándolo “varón santo” y queriendo honrarlo con el priorato del convento. Sin embargo, al admitirse que todos estos elogios y honores se hacen a su extraordinaria caridad y humildad, ¿sería él todavía genuinamente caritativo y humilde? Fray Cruz pronto reconoce a sus persistentes, terribles, antiguos enemigos, la vanagloria, el orgullo, la soberbia y la sutil emboscada en que han querido atraparlo. Con todas las fuerzas de que es todavía capaz, se empeña en disuadir a sus admiradores: “Inútil fraile soy, pecador hombre / ... / señores, / cese la cortesía aquí indecente” (III, 356). Proclama “la bajeza de su linaje” para exponerse totalmente al desdén y a la humillación probables, causados por los mismos prejuicios sociales que lo habían inducido a él en el pasado a la presunción y a la soberbia: es parte esencial de su purgación y expiación y también prueba impresionante, definitiva, de la grandiosa victoria espiritual sobre sí mismo. Habiendo triunfado sobre la aberración mental y la soberbia, enemigo formidable que ha logrado corromper hasta a un ángel, la humildad sincera y el amor entrañable al prójimo redimen al alma de una indigna esclavitud, adornándola de genuina nobleza, elevándola a lo más sublime.

Al llevar los frailes “al santo tendido en una tabla” a la tumba, el virrey de México —símbolo del poder del Estado— implora que le dejen ver otra vez “el resto / de este bendito padre” (III, 364). Lugo se afanaba con su enorme soberbia sólo por conseguir “los respetos humanos”. Fray Cruz es objeto del mayor y más genuino respeto sólo por su amor y humildad de corazón. Con la actitud admirativa del virrey se completa la máxima bíblica: “Porque todo aquél que se ensalza será humillado y el que se humilla será ensalzado”, que es el tema fundamental de *El rufián dichoso*.

En el cuadro final, que se ha comparado con fino acierto con *El entierro del conde de Orgaz*,²⁵ el alma de fray Cruz asciende al Cielo acompañada de las almas del purgatorio, símbolo significativo de la rectificación y dignificación de una relación amorosa inicialmente pervertida. La tierra no quiere separarse de esta alma tan noble y bella, tan llena de “caridad y amor divino”: “el pueblo... / no nos ha de dar lugar / para enterrar [a fray Cruz]” (III, 363); el Cielo espera alegre su llegada: es su natural, glorioso destino, pues, “*Liebe nur Liebende / Führet herein*”.²⁶

²⁵ J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 234.

²⁶ Goethe, *Fausto*, II, versos 11751-11752.

LA CUEVA DE SALAMANCA AL MARGEN DEL SEXO

Agustín de la Granja
Universidad de Granada

A Sebastian Neumeister, que ha visto
renacer sesenta primaveras.

1. DE LOS CAPONES QUE EN EL ENTREMÉS SE CUECEN

En la más fiable edición de las obras completas de Cervantes¹ se lee el siguiente diálogo, correspondiente a *La cueva de Salamanca*:

- LEONARDA En verdad, Cristina, que me ha movido a lástima el estudiante.
CRISTINA Ya me tiene a mí rasgadas las entrañas. Tengámosle en casa esta noche [...], que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta.
LEONARDA ¿Pues cómo, Cristina, quieres que metamos en nuestra casa testigos de nuestras liviandades? (III, 993).

A la criada no le preocupa tanto como a su ama que trasciendan las “liviandades” porque está pensando en la opípara cena que se avecina y sobre todo en la suerte de haber encontrado a quien le pueda echar una mano en la ingrata tarea de desplumar las aves. Por eso toma la iniciativa y pregunta al estudiante:

- CRISTINA Venga acá, amigo: ¿sabe pelar?
ESTUDIANTE ¿Cómo si sé pelar? No entiendo eso de saber pelar, si no es que quiere vuesa merced motejarme de pelón;

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Obra completa*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993-1995. A ella remito siempre, indicando volumen y página.

que no hay para qué, pues yo me confieso por el mayor pelón del mundo.

CRISTINA No lo digo yo por eso, en mi ánima, sino por saber si sabía pelar dos o tres pares de capones.

Del diálogo anterior se desprende que Cervantes ha querido jugar con los dos sentidos que tenía el verbo *pelar*, el literal ('quitar las plumas al ave') y el figurado ('despojar a alguien de sus bienes').² Es lógico que, en el momento de solicitar cobijo por una noche, al estudiante le importe, más que ser acusado de ladrón o motejado de calvo, presentarse como el hombre más necesitado del mundo, pues metafóricamente *pelón* también "se dice del que no tiene medios ni caudal y [...] del que es miserable y cuitado" (*Autoridades*). El regusto por el equívoco no sólo se manifiesta en la frase que acabo de leer, sino en otra, que entresaco de sus novelas ejemplares: "Halléme verdaderamente hecho pelón, porque ni tenía barbas que peinar ni dineros que gastar".³ Pero en *La cueva de Salamanca* Cervantes apura todavía más el juego, por boca de la criada:

ESTUDIANTE Lo que sabré responder es que yo, señoras, por la gracia de Dios soy graduado de bachiller por Salamanca [...]

CRISTINA Desá manera, ¿quién duda sino que sabrá pelar no sólo capones, sino gansos y avutardas?

La observación de Cristina es más densa de lo que parece porque estaba cargada de connotaciones en su época (en cualquier caso, para nada habla de "pelar la pava" porque aún no van por ese sentido los tiros de los personajes, que Cervantes guarda para la guerra amorosa que se declarará más tarde). Fama de tahures tenían en su tiempo los jóvenes que acudían a la universidad "salamanquina". Dejando la debatida expresión "pelar capones" para más adelante,

² Con ambos juega Quevedo, por ejemplo, en la siguiente respuesta del caballero de la Tenaza a unas damas pidonas: "Diéronse vuestas mercedes tanta prisa a pelarme, que no sólo mostré la hilaza, pero los güesos" (*Obras Completas*, ed. de Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1986, p. 89). Todavía hoy se recurre a "estar pelado" para expresar la carencia absoluta de dinero.

³ *El casamiento engañoso* (II, 887). En realidad es un chiste muy extendido; compárese: "No me soliciten / amantes calvos, / que pelallos procuro / y están pelados" (Abraham Madroñal Durán, "Dos nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente", *Dicenda*, 14, 1996, p. 190).

“pelar gansos” encaja en el campo semántico de despojar de dinero —mediante el juego— a gente ociosa. Se puede concluir que, en opinión de Cristina, el estudiante es capaz de desvalijar al más entendido en naipes, ya que *ganso* era llamado el mirón que se pasaba las horas muertas viendo cómo los demás jugaban; al final aprendía tanto que “enseñaba a los jugadores novatos a jugar”.⁴ A esos “gansos” o “pedagogos” (como también eran conocidos), a esos auténticos maestros que enseñaban cómo debían esgrimirse las cartas para ganar el dinero, es a los que es capaz de “pelar” el estudiante, según Cristina. ¿Y cuáles son las figuradas “avutardas” que el estudiante igualmente “sabrá pelar”? En lenguaje de germanía *avutarda* era el apelativo dado a un hombre que se encontraba preso en la cárcel; pero no un preso cualquiera sino los “presos antiguos” —o sea, los más resabiados— según asegura el *Entremés del letrado*.⁵ En definitiva, Cristina sabe de sobra que tiene delante a un redomado pícaro, capaz de robar, con engaño, arte o violencia, a expertos e inexpertos. Porque en “pelar capones” no creo que haya más que una alusión, en sentido figurado, a robar a cualquier jovenzuelo castrado dedicado al canto, que eso era exactamente lo que se entendía por capón.⁶ Pese a todo, a Cristina no le parece mal el talle del estudiante, y antes de que su ama abra la boca lo invita a participar en la censurable fiesta que preparan, aprovechando la ausencia del dueño de la casa.

No creo que a un lector del siglo XVII se le escapara la pícaro alusión de doble sentido que viene enseguida, fundada sobre el término *pie*, que —como todo el mundo sabe— consiste en algo más que en una medida de longitud. Dado que el pie femenino “era un pode-

⁴ Véase José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977, p. 385.

⁵ “Alfiler llamo al alguacil [...] *garfio* al corchete, a las esposas *guardas*, / a los presos antiguos *avutardas*” (citado por José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo...*, p. 1).

⁶ No hay más valores posibles —no caben, simplemente— en el tríptico de aves metafóricas que dibuja la criada de la casa con ingenioso desparpajo; por otro lado, en el nada sospechoso *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* ‘capón’ viene definido como lo que era, o sea, como “cantante de coro en las iglesias al que extirpaban los órganos de masculinidad a fin de conservar la pureza de su voz”. Insisto sobre este punto porque me parecen ridículas las especulaciones del hispanista Mauricio Molho, en la p. 46 de su estudio citado más abajo, donde defiende que “la competencia del Estudiante en el *pelar*, o sea en la devoración sexual, se extiende a toda clase de volatería: macho (*gansos*) y hembras (*avutardas*) amén de los neutros y asexuados (*capones*)”.

roso atractivo erótico en aquella época”,⁷ en la frase “éntrese con nosotras y verá misterios y cenará maravillas y podrá medir en un pajar los pies que quisiere para su cama” cabe interpretar una invitación a participar de lo mismo que el barbero y el sacristán; de manera que, después de pedirle discreción (“cósase esa lengua”), le abre de par en par las puertas de la casa y de la orgía. Es verdad que, dejando a un lado la malicia (la propuesta subliminal de arrimar a su jergón los pies de su ama —o los suyos propios— para que los palpe y mida), la frase de Cristina se puede leer perfectamente en su sentido literal de dormir con holgura; pero ¿cómo desestimar el ingenioso guiño de Cervantes a sus contemporáneos? Hoy día estaremos o no de acuerdo, aunque este tipo de lecturas hay que hacerlas siempre con mucha cautela. Sólo la cara adusta o sonriente de la actriz, su gesto contrariado o su mirada cómplice al hacer el ofrecimiento, nos podría sacar de dudas. En todo caso, lo que da pie al libre malpensar es la convicción de que el género entremesil lleva implícito, por definición, el engaño del cónyuge y la burla del sexo (y en esto *La cueva de Salamanca* no es ninguna excepción).⁸ Cuando el sacristán se percata de la presencia del molesto competidor, pide explicaciones a “su” Leonarda, que justifica la acción como un acto obligado de caridad cristiana. Es demasiado tarde para despedir al estudiante, contentándolo con dinero; como rufián que es, el apacible tono inicial de su respuesta se transforma bruscamente a partir del juramento. Reponce queda entonces amedrentado por quien promete callar la boca y disimular de cara al goce carnal que todos veladamente se disputan:

Señor sacristán Reponce —empieza cortésmente el Estudiante— recibo y agradezco la merced y la limosna; pero yo soy mudo y pelón [de capones], además, como lo ha menester esta señora doncella que me tiene convidado; y ¡voto a...! de no irme esta noche desta casa, si todo el mundo me lo manda. Confíese vuestra merced mucho de enhoramala de un hombre de mis prendas, que se contenta de dormir en un pajar, y si [el recelo] lo han por sus capones, péleselos el turco y cómanselos ellos y nunca del cuero les salgan (III, 994-995).

⁷ David Kossoff, “El pie desnudo: Cervantes y Lope”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 381-386.

⁸ Véase Javier Huerta Calvo, “Risa y eros. Del erotismo en los entremeses”, *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 113-123.

Es evidente que no son los capones lo que más importa al estudiante, que se inclina, sin declararlo, por otro tipo de carnes menos probadas y más apetecibles. Para no ser excluido de la “fiesta” y hacerse dueño de la situación en pocos segundos, el experto bachiller en ciencias ocultas se vale de un juramento de valentón y de una maldición contra todos los diablos.

En el año 1985 un famoso hispanista, tomando la frase del estudiante alusiva al turco —y el entremés completo— por los cuernos, destapó y defendió con vehemencia un “discurso sistemáticamente plurívoco” en Cervantes, quien a su juicio llegó a picar muy alto en cuestiones alusivas al sexo.⁹ Su novedosa interpretación, sobre la que los críticos guardamos silencio durante más de diez años, fue —por fin— objetada públicamente por el profesor Ignacio Arellano. Para éste, las palabras del estudiante al sacristán: “confíese vuestra merced [...] de un hombre de mis prendas, que se contenta de dormir en un pajaro; y si lo han por sus capones, péleselos el turco y cómanselos ellos y nunca del cuero les salgan” dicen exactamente lo que parece; o sea: ‘No se preocupen por mí, no se vayan a creer que yo me voy a comer sus capones: vayan a paseo, que se los pele el turco, cómanselos enteros ustedes, y que se les indigesten’”. En consecuencia —prosigue el mencionado estudioso— las palabras cervantinas nada “tienen que ver con metonimias por cojones ni con eunucos del Gran Turco, ni mucho menos quiere decir que los personajes del entremés se han de comer, una vez castigados por el Turco, sus propios genitales”.¹⁰ No es que Arellano se contagiase de la locura de don Quijote al escribir esto; es que lo sacó de quicio la “nota explicativa” de una joven editora de *La cueva de Salamanca* que siguió al pie de la letra las explicaciones de Mauricio Molho a las susodichas palabras cervantinas; unas explicaciones, desde luego, bastante exageradas,¹¹ pero ni del todo desechables ni tampoco infundadas por completo.¹²

⁹ Véase el ingenioso y desafortunado trabajo de Mauricio Molho, “En torno a *La cueva de Salamanca*”, en Aurora Egido (coord.), *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 29-48.

¹⁰ Ignacio Arellano, en su reseña al libro *Teatro breve de los Siglos de Oro* (Castalia, Madrid, 1992) publicada en *RILCE*, 11 (1995), pp. 189-192.

¹¹ Con la imaginación ya desenfrenada escribe Molho que “*Nicolás implica cola: ni - cola*. Basta leer *cola* como designativo de ‘pene’ para que *Ni - cola(s)* evoque, por la negación antepuesta, una figura de castración [...] ¿No será el *Nicolás* uno de los dos capones por pelar que esperan en la canasta de la cena?” (art. cit., nota 9).

¹² Sí me parece infundada por completo la explicación de *navaja* (“probable metáfora por el miembro viril”) que apunta la moderna editora, seducida o arrastrada por las ideas eróticas del maestro parisino. Más vale olvidar su sugerencia y

Cuando Melibea se queja —con falso pudor— en *La Celestina* de que las “deshonestas manos” de Calixto se posan sobre su ropa interior, la contestación del amante es figurada, pero inequívoca en su sentido: “Señora, el que quiere comer ave, quita primero las plumas”. Esta ingeniosa respuesta, que sirvió de base para un notable trabajo del investigador inglés Alan Deyermond sobre Melibea como artículo de consumo,¹³ deja desde muy temprano abierto el camino a la metáfora de la caza sexual y a la inevitable comparación de las mujeres con algunas aves; así la famosa garza de la poesía amorosa renacentista o el gavilán de la poesía satírica barroca, por no hablar del ave Fénix que nadie ha visto y ceñirnos a dos ejemplos más pedestres, hartos mentados y considerados.¹⁴ ¿Cabe aplicar el capón a una mujer, en esa serie metafórica sustitutiva? Me parece imposible o al menos yo no lo he visto nunca. ¿Cabe en el “comer ave” de Calixto un sentido sexual? Evidentemente sí, en el contexto. ¿Cabe decir lo mismo para la expresión “pelar *dos o tres pares de capones*” en el sentido de estar dispuesto a cortar los testículos del barbero y del sacristán, junto con los del marido, si las cosas se ponen feas? No puede negarse por completo, ya que el escritor se sirve, en ocasiones, de un “hábil empleo de cambios de registro que a intervalos carga [...] el lenguaje de insinuantes contaminaciones eróticas”.¹⁵

Ni a Molho, que propone la última idea, ni a Deyermond se les podía escapar el discurso equívoco tradicional que circulaba en textos literarios hispánicos al menos desde el siglo xv. Hay que admitir —por

aprovechar la navaja para cortar por lo sano su dudosa propuesta, derivada de este jocoso comentario amoroso de Cristina: “Pues, ¿qué le falta a mi maese Nicolás, barbero de mis hígados [entrañas] y navaja de mis pesadumbres, que así me las rapa y quita cuando le veo, como si nunca las hubiera tenido?” (III, 991-992).

¹³ “El que quiere comer el ave”: Melibea como artículo de consumo”, en *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, Granada, 1985, t. 3, pp. 291-300.

¹⁴ Entre otros estudios pueden verse el de Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería”, en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1973, t. 2, pp. 1057-1075, o el de Alfonso Reyes, “De volatería literaria”, en *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, t. 3, pp. 184-188.

¹⁵ José Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, 1997, p. 110. Véase también José Ramón Fernández de Cano y Martín, “El vocabulario erótico cervantino: algunas ‘calas al aire’ en el entre-més de *El viejo celoso*”, *Cervantes*, 2 (1992), pp. 105-115 y el extenso estudio de Enrique Martínez López, “Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes”, en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, El Colegio de México, México, 1995, pp. 335-385.

ejemplo— que en el contexto de las célebres “coplas de las comadres”, cuando el autor deja caer los versos “yo traeré dos capones / et bien gordos para asar” se hace obligado interpretar a las mujeres en el ardiente entorno sexual en el que las coplas se desarrollan; de tal modo que “traer dos gordos capones para asar” podría denotar algo así como que buscan ‘dos buenas *pollas* para introducir en sus respectivos hornos’.¹⁶ Aunque lo anterior sea posible y exista una larga corriente poética de erotismo subyacente,¹⁷ no hay por qué sacar a los capones cervantinos más punta de la que tienen en cada una de las menciones y contextos; por eso me parece ocioso —y hasta atrevido— inventar eunucos o sacar a la palestra al Gran Turco en el último pasaje, donde hay que quedarse con la interpretación más sencilla, sin apurar el sentido más de la cuenta, sin extender la probable connotación sexual de uno de los casos (el de los “*pares de capones*”) a todos los demás. En el último ejemplo es suficiente con que a “pelar” se le siga otorgando el sentido de ‘dejar sin blanca’, ‘robar’ o incluso el metafórico —aún en vigor— de ‘desplumar’.

En consecuencia, más vale olvidarse del supuesto chiste erótico de Cristina —a fin de cuentas ya está dicho— y entender (en la misma línea interpretativa de Arellano) que, en su aparente enfado, el estudiante desea que *el turco* quite las aves a quienes pensaban comérselas; que *ellos* —los turcos¹⁸ (los ‘contrarios a la religión’, los ‘demonios’ en el equivalente mental de la época)— sean quienes se las coman; y que una vez que las tengan dentro, no las puedan echar nunca fuera y de dolor reventen. La exclamación “¡nunca del cuero le salgan!” me recuerda la maldición que aún rueda en boca de algunos gitanos andaluces a quienes se les niega la limosna: “¡Mal

¹⁶ Más adelante recojo el pasaje completo, procedente de Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros [y manuscritos] raros y curiosos*, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889, t. 4, pp. 42-60.

¹⁷ Véase mi artículo “Fondo satírico y trasfondo erótico en la poesía del Siglo de Oro. (A propósito del soneto ‘No sois aunque en edad de cuatro sietes’)”, en *Estudios sobre Góngora*, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Córdoba, 1996, pp. 101-131; para el teatro breve resulta útil el “vocabulario erótico” que presenta Javier Huerta Calvo al final de su trabajo “Cómico y femenil bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)”, *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68.

¹⁸ Sobre el odio al Gran Turco, su identificación con el mayor de todos los diablos y su degollación simbólica, véase Catalina Buezo, “Apuntes sobre la ritual expulsión del mal en la plaza pública y edición de *El antojo de la gallega*, mojiganga de Francisco de Castro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48 (1993), pp. 81-102.

dolor te dé que cuanto más corras, más te duela; y si te pares, revientes!” El último pasaje es toda una *mal dicción* del estudiante (al estilo de carreteros, jaques o “padres” de mancebías); de ahí el medroso comentario del Barbero: “¡Este más parece rufián que pobre! ¡Talle tiene de alzarse con toda la casa!” (III, 995).

La explicación en torno a los capones no se puede dar con independencia de la “lección social” que ofrece el entremés en su conjunto. En él lo más importante no son las expresiones comentadas, que en el texto cervantino encierran varios significados, sino la cuestión de fondo —plantada con todo el desenfado que se quiera— del gravísimo “delito” del adulterio femenino; esto sí que obsesiona a los varones de la época, ya que les *pela* el honor. En cuanto a los abundantes ecos de tradición folclórica, del mismo modo que hay que suponer en Cervantes un conocimiento de la difundida historia del nigromante Cebrián (Calderón llamará *Cipriano* a su mágico prodigioso) a la hora de componer *La cueva de Salamanca*, tampoco se puede descartar que el escritor no tuviera frescas en su memoria algunas de las coplas volanderas —igualmente tópicas y ampliamente difundidas— de Rodrigo de Reinosa:¹⁹

No me da, aunque casada,
ningún placer mi marido:
está en la cama encogido
fasta la madrugada.
Yo quedo muy deseada
de darme un poco a placer;
que ni sé si es mujer,
pues en mí no hace nada.
Ya nuestros enamorados
en esto nos dan placeres
hasta que los alfileres
nos saltan de los tocados.
Éstos nuestros, desastrados,
tratémoslos como a siervos:
vayan a bramar con los ciervos,
pues que son fríos y helados.
[...]
Comadre, queredme creer:

¹⁹ Como había prometido, las reproduzco de Gallardo, *op. cit.*, t. 4, pp. 41-48, con algunas discrepancias en la puntuación; en la p. 1416 el bibliófilo vuelve sobre ellas, con el siguiente comentario: “Pocas poesías se leerán impresas en España más libres y licenciosas que estas coplas. Son además graciosísimas”.

cuando van a trabajar
nuestros maridos et arar,
que hayamos nos el placer.
Bien comer e bien beber
en lugares apartados
con nuestros enamorados,
pues todo se va a perder.
Yo traeré dos capones
et bien gordos para asar
(mandad las puertas cerrar,
no sientan nuestras razones)
vos tenréis dos pollancones
et siempre buen pan et vino,
que yo traeré de contino
o gallinas o lechones;
e vaya nuestra criada
a llamar nuestros amigos
y entren por los postigos
porque no nos sientan nada,
que ya me tiene[n] jurada
la cruz de no lo decir
[...]
E la siesta dormiremos
con ellos en el palacio,
pues tenemos harto espacio,
y después merendaremos,
que para merendar tenemos
dos gallinas bien cocidas
y dos perdices manidas,
con que bien nos holgaremos.
[...]
Y enviemos a Jarama
los maridos a que cuquen
porque los amo[do]rruquen
los toros allá en la brama;
pues no son para en la cama,
váyanse para Cervantes
como otros sus semejantes,
pues ellos causan su fama.

Las mujeres aguardan a unos amantes que, al contrario que sus maridos, comerán bien y se mostrarán fogosos; ellos “sus cuerpos descoyuntando” y ellas —por fin— “rellanadas”. El deseado momento no llega, sin embargo, como tampoco en *La cueva de Salamanca*, donde

la acción del engaño al marido se expone con mesura, aderezada con otros muchos ingredientes del folclor tradicional (como ha demostrado muy bien Molho) y enriquecida con la propia libertad temática y habilidad dramática de Cervantes.²⁰ Ni en uno de los cuentos populares que abordan el tema reelaborado están ausentes las aves tiernas; y, aunque el marco argumental del engaño se presta a conclusiones fáciles, no pienso yo que haya que tragar por 'cojones' todos los capones que en el mundo entremesil han sido.

2. LOS VERSOS DEL SACRISTÁN REPONCE

Otras mil procacidades destapó Molho en el romance que entonan el sacristán y el barbero, al final del entremés; y yo, sinceramente, no encuentro tantas en lo que él considera y define como "un ensalmo de disparatada obscenidad" (p. 45). Pero júzguelo el lector, y vaya por delante —esto es lo único cierto— que se encuentra frente a un texto con "punzantes alusiones cuyo exacto alcance es hoy difícil de precisar":²¹

SACRISTÁN	Oigan los que poco saben lo que con mi lengua franca digo del bien que en sí tiene
BARBERO	<i>la cueva de Salamanca.</i>

[I]

SACRISTÁN	Oigan lo que dejó escrito della el bachiller Tudanca, en el cuero de una yegua que dicen que fue potranca,
-----------	---

²⁰ En estos aspectos la crítica es unánime: la originalidad de Cervantes "no reside en la materia, sino en el modo de enfoque, en el repertorio —que amplía notablemente— de sus personajes cómicos, y sobre todo, en la tonalidad del diálogo y la intención satírica con que los adoba" (Fornarina Fornaris, "El humorismo y la crítica en los *Entremeses* de Cervantes", *Universidad de la Habana*, 218, 1982, p. 176); "Cervantes ha ido mucho más lejos [que Lope de Rueda] en su capacidad de estilización, de distanciamiento remodelador y de libertad creadora en el manejo de los materiales suministrados por el refranero o los cuentecillos" (José Lara Garrido, *op. cit.*, p. 105); etcétera.

²¹ Así lo afirma ese buen conocedor del Siglo de Oro que es el profesor Lara Garrido, en su libro antes citado, p. 110. Razón lleva, pues por encima de los versos pasan, como sobre ascuas, todos los editores de *La cueva de Salamanca*.

BARBERO en la parte de la piel
 que confina con el anca,
 poniendo sobre las nubes
 la cueva de Salamanca:

[II]

SACRISTÁN En ella estudian los ricos
 y los que no tienen blanca,
 y sale entera y rolliza
 la memoria que está manca.
 Siéntanse los que allí enseñan
 de alquitrán en una banca,
 porque estas bombas encierra
 la cueva de Salamanca.

BARBERO

[III]

SACRISTÁN En ella se hacen discretos
 los moros de la palanca
 y el estudiante más burdo
 ciencias de su pecho arranca.
 A los que estudian en ella,
 ninguna cosa les manca;
 viva, pues, siglos eternos
 la cueva de Salamanca.

BARBERO

[IV]

SACRISTÁN Y nuestro conjurador,
 si es, a dicha, de Loranca,
 tenga en ella cien mil vides
 de uva tinta y de uva blanca;
 y al diablo que le acusare,
 que le den con una tranca,
 y para el tal jamás sirva
 la cueva de Salamanca.

BARBERO

Vale la pena detenerse en estos versos del sacristán porque todavía suponen un reto de interpretación para la crítica, que no ha logrado arrojar luz sobre la parte más oscura de *La cueva de Salamanca*. Conviene desterrar el temprano tópico de que las cuatro coplas de arriba son absurdas. Se puede intuir, en efecto, que estamos ante una “glo-

sa burlesca”, como ya indicó Armando Cotarelo y Valledor,²² pero no se debe afirmar de ella que sea “disparatada”. Lo que pasa es que, como en la poesía llamada culta, como en cualquier logográfico, el lector tendrá que poner de su parte algún esfuerzo para interpretar unas palabras pretendidamente cabalísticas; y esto es lógico, porque remedan la fórmula de un conjuro.²³ Sin miedo a equivocarnos, podríamos afirmar, con Quevedo, que los machacones octosílabos de arriba más parecen “de diablos en conjuro que de poeta en copla”.²⁴ Ahora bien, como fórmula de conjuro y —sobre todo— como remedo en broma de unos ensalmos y rituales muy difundidos, no se puede pasar por alto el componente burlesco de las coplas, las cuales rematan el entremés a modo de mofa de ciertas artes esotéricas de las que Cervantes se aleja voluntariamente y en las que desea dejar muy claro que no cree.²⁵ Según todo lo dicho, estaríamos ante un “romance de tono satírico y jocoso” que persigue un “efecto cómico”, como defiende Alberto Castilla en la edición más reciente que conozco;²⁶ pero no (como apuntan algunos amigos míos) ante un romance cuyas rimas son “graciosamente disparatadas” o donde hay “nombres reunidos en forma caprichosa para lograr la rima”. Como intentaré demostrar, no hay ni un solo nombre gratuito o concepto sin sentido que permita pa-

²² *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915, p. 549.

²³ Sobre el tema ha trabajado —entre otros— José María Díez Borque; véase “Conjurios, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 87 (1985), pp. 47-87.

²⁴ Francisco de Quevedo, *Comento contra setenta y tres estancias*, en *Obras Completas*, ed. cit., t. 1, p. 399.

²⁵ Como escribe uno de sus contemporáneos, “los conjuradores y conjuros de las nubes y tempestades son tan públicos en el reino que por maravilla hay pueblo de labradores donde no tengan el salario señalado y una garita puesta en el campanario o en algún lugar muy público y alto para el conjurador porque esté más cerca de las nubes y demonios” (citado por Julio Caro Baroja, *Algunos mitos españoles*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, pp. 215-216). Recuérdese también la confesión del estudiante (“la ciencia que aprendí en la cueva de Salamanca [...] si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición”, III, 998) y véase, por último, Maxime Chevalier, “A propos de *La cueva de Salamanca*. Questions sur la censure au Siècle d’Or”, en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 1979, pp. 659-664. Para una problemática más amplia, Henry Kamen, *Inquisition and Society in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Indiana University Press, Bloomington, 1985; muy ponderado y documentado me parece el trabajo de Juan Blázquez Miguel, *Eros y Tanatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Arcano, Toledo, 1989.

²⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Akal, Madrid, 1997, p. 160.

rangonar el romance con las célebres “coplas de disparates”,²⁷ ni menos aún que den pie a pensar en aspectos relacionados con el sexo o sus derivados, como propugna Molho con tanta vehemencia.

Antes de entrar en cada una de las cuatro divertidas coplas, conviene preguntarse si tienen explicación en su conjunto. Y la tienen: el sacristán pide que los ignorantes le presten atención, porque se dispone a revelar las misteriosas excelencias de la cueva de Salamanca. Para mayor credibilidad, se apoya en un texto escrito por un bachiller (copla I), cuyo contenido da a conocer a lo largo de las coplas II y III; en la última apunta hacia la magia y conecta con uno de los personajes del entremés: el “graduado de bachiller por Salamanca” responsable del conjuro por el que hicieron acto de presencia los dos “demonios” que estaban escondidos. La línea expositiva de las coplas es tan coherente como su pertinencia al final del entremés; de manera que la glosa que cantan el sacristán y el barbero, en ridículas figuras de demonios, “representa una interesante recapitulación satírica que Cervantes hace de las ‘excelencias’ de la cueva de Salamanca”.²⁸ Pero falta mucho para calar en las coplas y rescatar su carácter festivo y desenfadado (como corresponde a cualquier final de entremés), entre otras causas porque el paso del tiempo ha debilitado —si no sepultado— los antiguos mitos y leyendas moriscas. Reparemos en la que expone Lope de Vega antes de 1602, en el canto II de *La hermosura de Angélica*:

En la mitad de la Morena Sierra,
a la parte del Norte riguroso,

²⁷ Aunque están muy próximas en su estructura y en ellas piensa Cervantes; compárense los dichos del sacristán con las dos estrofas que siguen para apreciar tanto la semejanza formal como la diferencia de contenido (Maxime Chevalier y Robert Jammes, “Supplément aux *Coplas de disparates*”, en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes françaises*, Feret, Bordeaux, 1962, p. 385):

Salieron veinte ballenas
con mongiles arrastrando
y cien atunes llorando
agua para treinta aceñas,
y por entre muchas peñas
salió un ratón en un coche
y un carro y un carricoche
que el Gran Turco lo envió
y todo el mundo lloró.

Salieron los doce pares
nadando en una tinaja;
metidos en una caja
la Alpujarra y Alijares;
todo el cuarto de Comares
vestido de fino anejo,
el cual con lindo meneo
en el aire volteó
y todo el mundo lloró.

²⁸ Stanislav Zimic, “La cueva de Salamanca: parábola de la tontería”, *Anales Cervantinos*, 21 (1983), pp. 135-152, última nota. Véase, del mismo, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.

[...]

hubo una cueva antigua, con más lazos
que tuvo en Creta el intrincado enredo,
cuya boca de helechos y lampazos
para siempre cubrió silencio y miedo.

[...]

Bien puede ser que tradiciones mientan,
pero de antiguas cuevas en España
cosas notables y inauditas cuentan,
que la opinión vulgar siempre acompaña.
Toledo y Salamanca la acrecientan;
pero si la primera historia engaña,²⁹
la cueva de Toledo en sus ruínas
señales muestra de memoria dinas.

[...]

En esta cueva tiene escrito
la morisca memoria, en partes varias,
que un moro cordobés [...]
entró animoso y, sin algún agravio,
salió en su ley después profeta y sabio.³⁰

Todas estas antiguas leyendas de “morisca memoria” sobre cuevas malditas se entrecruzan y contaminan (por vía oral y escrita) durante largo tiempo y —probablemente— tanto para Lope de Vega como para Cervantes, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla o don Pedro Calderón no dejaban de ser fantásticas patrañas “que la opinión *vulgar* siempre acompaña”. Si el vulgo ignorante alimenta esas burdas historias, no es extraño que Cervantes destine la de su entremés a “los que poco saben” de entre el público que lo verá representado, y tampoco que —como la historia de su don Quijote de unos “papeles viejos”— haga llegar esta otra desde un pergamino. Ciertamente es que en *La cueva de Salamanca* no hay un “historiador arábigo” para autenticar otra “grande historia”, pero sí una persona instruida, con un apellido de abolengo —“el bachiller Tudanca”—, el cual deja todo por escrito “en el cuero de una yegua” que aún no tiene señales de malos tratos por sus poca edad, y concretamente, en

²⁹ Se refiere a la de la “cueva antigua” situada en Sierra Morena, esa “sierra famosa que divide / la Andalucía de Castilla”; se trata —supongo— de la misma infernal cueva de Montesinos que don Quijote visita “en el corazón de la Mancha”, no sin antes cortar “aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban” (I, 726-752).

³⁰ Lope de Vega, *Obras escogidas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, 4ª ed., Aguilar, Madrid, 1987, t. 2, pp. 567-568.

un trozo de “la parte de la piel / que confina con el anca” o sea, en un magnífico pergamino de lujo, en consonancia con la excelente historia “de encantación y arte de nigromancia” que contiene. Poco creía en ella Covarrubias (“esto tengo por fábula”) y poco se practica hoy lo que comenta, en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, sobre la piel de cualquier res, que “raída y estirada y adereçada queda muy blanca y muy a propósito para escribir en ella [...] Es de más dureza que el papel, y assí se escriven en ella los privilegios y cosas de importancia”. Lo que “confina con el anca”, que tanto hizo desvariar a Molho, es “la parte del cuerpo donde se hace la juntura del muslo y el vientre” (*Autoridades*), una piel blanca y lisa —ni más ni menos— que ahorra muchas operaciones, porque “el pergamino para escribir se ha de raspar primero con la cuchilla o cuchillo para ello, por la parte que tiene pelo; y luego esponjarlo con piedra pómez, y queda muy suave”.³¹

Dejando ya este escaso, fino y valioso pergamino que Molho ni llegó a oler, parece poco probable (o, por mejor decir, descabellada) otra de sus conjeturas. Para este crítico Tudanca podría ser “una contracción o paronimia de un *Tú anda (el) anca*, orden [con] que se intim[id]a a la prostituta para que dé comienzo al meneo amoroso” (p. 46). Enseguida veremos que no es preciso llegar tan lejos, pero antes me importa comentar que Cervantes no afirma ni niega la leyenda que corre de boca en boca entre sus contemporáneos y que sólo se hace portavoz indirecto (a través del crédulo Tudanca) de un dudoso caso de magisterio y poder diabólico rechazado en el seno más ortodoxo de la Iglesia católica. Es el crédulo “bachiller Tudanca” —y no él— quien anda ensalzando o ponderando o “poniendo sobre las nubes / *La cue-*

³¹ *Aderezo del pergamino para escribir, de fray Miguel de Palencia*, copiado por Juan Vázquez del Mármol entre 1594-1609; véase Gallardo, *op. cit.*, t. 4, p. 939. Miguel Herrero (*Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1977, p. 187) distingue entre el “cuero asnuno, caballuno, mular o acemilar” y comenta que se clasificaban “las diversas partes de la piel para dar a cada parte su empleo adecuado”. Refiere también que “según las *Ordenanzas de Toledo*, un cuero vacuno se dividía tirando una línea central y, midiendo media vara a cada lado, se cortaba la tabla de una vara de ancho, que se denominaba espaldar o suela de lomo. A un lado y otro quedaban los costados de la res, y estas partes se llamaban cuero de ijadas”. Ésta es, en concreto, “la parte de la piel” en la que piensa Cervantes. Como contraposición, recuérdense a todos esos escribanos que desfilan en una mojiganga burlesca con “almireces por plumas y por papel pieles de abadas” (Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. de Ángel Raimundo Fernández González e Ignacio Arellano, Castalia, Madrid, 1988, pp. 173-174).

va de Salamanca" y la legión de moros que la habitan (obsesión cervantina con la que acabaremos tropezando más tarde).

Además del nombre de un solar montañés, como reconoce Molho, *Tudanca* es un apellido, y no tan raro como hoy pudiera parecer. Un documento de 1678 menciona a "Carlos de Salazar, autor de comedias, como marido de Isabel Díez de Tudanca",³² pero valga también este ejemplo, por si alguno encuentra el anterior demasiado tardío:

En Madrid, a dos dias del mes de Enero de mill e quinientos e ochenta e ocho años, estando los señores alcaldes Espinosa, y *Tudanca*, y Gudiel en el Audiencia de la cárcel real desta corte, ante ellos pareció Lope de Vega, preso, el qual por su declaración declaró ser menor de veinte e cinco años.³³

Bartolomé José Gallardo (*Ensayo*, III, 1225) identifica el apellido de arriba con Pero Díaz de Tudanca, "muy ilustre señor licenciado", del Consejo de S.M. y Alcalde de Casa y Corte en 1586; hablar en el entremés de "el bachiller Tudanca" puede ser apuntar cómicamente hacia el popular alcalde o hacer referencia a cualquier persona indeterminada pero con apellido suficientemente creíble y extendido en la época: como si hoy se dijera "el bachiller López", "el bachiller Pérez", etc. Si se echa mano de *Tudanca* es, por supuesto, porque la rima impuesta desde el principio lo requiere, aunque manteniendo en todo momento lo que se puede llamar un "principio de verosimilitud". Nada de buscar "meneos amorosos" y "coitos", como hace Molho, en esta y la siguiente copla conflictiva, que describe ya el interior de la cueva:

En ella estudian los ricos
y los que no tienen blanca,
y sale entera y rolliza
la memoria que está manca.
Siéntanse los que allí enseñan
de alquitrán en una banca,
porque estas bombas encierra
la cueva de Salamanca.

³² Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos xvi y xvii*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1988, p. 108.

³³ A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901, pp. 39-40.

Todo el mundo —ricos y pobres— visitan la cueva para aprender de los demonios; esto está claro, así como el escepticismo de la afirmación cervantina y la importancia que tenía, en los estudios de la época, el cultivo de la memoria. He dicho los demonios, porque —aunque no se nombran— son los únicos que transmiten su saber dentro de la cueva, donde enseñan como únicos catedráticos, que —curiosamente— dan sus clases sentados. A finales de 1576 un famoso militar y poeta describía así la situación:

Dessotra parte, en sillas catedrales,
en púlpitos de ambigua pestilencia
enseña sus mentiras desleales
el padre del engaño y la inclemencia.³⁴

Casi dos siglos después, la supuesta actividad docente continuaba —más o menos igual— dentro de la celeberrima cueva salmantina: “En ella es el Demonio Cathedrático; y por salario se queda con un estudiante de cada siete que entran [...] El modo de enseñar también es endemoniado; pues sobre una silla infernal que tienen allá dentro, sólo se ve un brazo que parece un Hombre, el qual se menea sin cessar; y assí explica todas las Hechicerías y maldades”.³⁵ La “silla catedral” y la “silla infernal” es, sin duda, la misma “banca de alquitrán” en la que se sientan los demonios cervantinos; pero analicemos despacio esta cuestión.

No hace falta ser magos para adivinar que el temible *alquitrán* que conoció el valeroso manco de Lepanto no es el que se aplica hoy en la construcción de nuestras modernas carreteras (que “arde con dificultad”, según el diccionario). Mucho más tiene que ver con el fuego perdurable que todavía se sigue fabricando en un pequeño pueblo de la Alcarria castellana. Aunque hoy no llega a los dos mil habitantes, Medinaceli fue más populosa en el siglo xvii, cuando se

³⁴ Véase María José Martínez López, “La primera redacción de las *Octavas dirigidas a Felipe II* de Francisco de Aldana y su inédita dedicatoria en prosa”, *Criticón*, 70 (1997), pp. 60-61.

³⁵ *Historia de las Cuevas de Salamanca d'el caballero Francisco Botello de Morais i Vasconcelos. Impresión nueva. Mejorada por su author i dedicada por el mismo a la Real Academia de Madrid*. En Salamanca, por Antonio Joseph de Villargordo. Año de 1737, pp. 18-19. Tomo la referencia de Luis Cortés Vázquez, *Salamanca en la literatura*, nueva ed., corr. y aument., ilustrada con catorce dibujos de Zacarías González, Gráficas Cervantes, Salamanca, 1973, p. 70; la recoge de nuevo en *La vida estudiantil en la Salamanca clásica a través de los textos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1985, pp. 42-43.

inició la bárbara costumbre —aún vigente— de poner en los cuernos de un toro “unas bolas de pez y azufre que luego prenden”. Por si alguien quiere ver el triste espectáculo, se repite cada sábado anterior a la noche del 13 de noviembre y se conoce con el nombre del “Toro Júbilo”.³⁶ La combustión de la pez y el azufre, además de iluminar la plaza, provoca un olor pestilente, demoníaco.³⁷ Por otro lado, todas las antorchas que llevan esos o análogos componentes son muy duraderas y no se apagan con los embates del viento. El *hacha de viento* es precisamente “cierto género de hacha formado de varias resinas y cera, que resisten al viento, por grande que sea, sin apagarse”, mientras que el *hachón* es otro “género de hacha [...] cubierta con pez” muy útil porque “sirve para alumbrarse por la calle y caminos las noches tenebrosas y oscuras: y también sirve para luminarias en las festividades”.³⁸ En algunos textos de la época se identifica la “pez” o la “brea” (resinas combustibles) con el “alquitrán”, por ejemplo el que refiere las fiestas celebradas en Granada, en 1610, por la beatificación de san Ignacio de Loyola: “Esa noche apareció una muy lucida compañía de Infantería [...] haciendo todos la salva con muy buen orden, arcabuz al hombro. Repartiéronse [...] y comenzáronse a encender las luminarias y cazuelas de alquitrán”.³⁹

A pesar de que en *El viaje entretenido* también hable el autor de cómo se encendieron en Sevilla “barriles de alquitrán vacíos [*sic*] y candiles que ardían y luminarias por todas las ventanas”,⁴⁰ no creo

³⁶ Es una información que extraigo de *El Suplemento Semanal*, núm. 533 (11 de enero de 1998), sección “Rutas de Ensueño”, p. 114.

³⁷ Los demonios de poca monta son cómicamente definidos por Luis Vélez de Guevara como “papagayos de piedra azufre” en *El diablo cojuelo* (ed. cit., p. 69); más importante es ese otro “demonio muy feroz” que según una monja “echaba por la nariz humo de azufre y fuego por los ojos” (Isabel Barbeito, *Cárceles y mujeres en el siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 221-222).

³⁸ Esto dice el *Diccionario de Autoridades*, que define la pez como “resina o sudor crasso que arroja copiosamente el pino, después que le han desnudado el tronco de la primera corteza, y la recogen en una hoya que hacen a este efecto alrededor del pie, cocida y requemada hasta que se pone muy negra”. En *El diablo cojuelo* (ed. cit., p. 217) algunos juegan a la luz de “una antorcha de brea”.

³⁹ Demetrio Brisset, *Fiestas de moros y cristianos en Granada*, Diputación Provincial, Granada, 1988, p. 119; más información sobre el tema en Catalina Buezo, “Festejos y máscaras en honor de san Ignacio de Loyola en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 95 (1993), pp. 313-324.

⁴⁰ Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido* [Madrid, 1603], ed. de Jean Pierre Ressay, Castalia, Madrid, 1972, p. 123. La expresión “barriles de alquitrán vacíos” la interpreto como un primitivo acto de reciclaje: “barriles vacíos de su contenido anterior y rellenos de resinas”.

que “banca de alquitrán” se pueda interpretar, en tiempos de Cervantes, como una banca llena de resina; aunque esta explicación, que me sugirió mi colega José Mondéjar sobre la marcha, sea más que plausible.⁴¹ Lo importante es saber qué es lo que acude a la mente del contemporáneo de Cervantes, cuando oye la palabra *alquitrán*. Más que en la materia prima, la sociedad del Siglo de Oro está pensando en el fuego que produce, un fuego que ni siquiera el agua es capaz de extinguir y que, además de pasearse en la antorcha de turno, está presente en dos campos de acción muy diferentes: el del amor pasional y el de la guerra (que esas “bombas encierra”); por eso el recurrente autor del falso *Quijote* se permite hablar de “un alquitrán de deseos difíciles de apagar” cuando aborda el tema del amor lascivo y del furioso “alquitrán de sus enemigos” en que piensa convertirse el propio don Quijote, cuando se enfrente a ellos.⁴² El también desconocido autor de una comedia escrita a fines del siglo xvi, comenta del dios Cupido lo siguiente:

De alquitrán es, niño ciego,
tu fuego, pues no sosiego
con el agua que me arrojo;
antes, cuanto más me mojo
más me enciendo en vivo fuego.⁴³

Ya sabemos lo que está pasando. Cuando el criado pide calma a su señor duque (“sosiega, señor, reposa”) éste le reconviene paternalmente: “¡Ah, Gridonio!, poco entiendes / de una pasión amorosa” (vv. 189-191). “En celos se abrasa / mi pecho”, dice doña Blanca, en el acto segundo de *Los lagos de San Vicente*, mientras que en el tercero habla de “celos de alquitrán” para comunicar el permanente estado en que su pecho se consume.⁴⁴ Pero volvamos a los entremeses. Mucho antes que Pancraccio, el marido cornudo del entremés titulado *El cuero* vuelve a su casa y sorprende dentro a su competidor. Cuando lo escucha hablar

⁴¹ Pensó él en una banca hecha de madera de pino tan recientemente cortado que aún destila; así, los que se sentaran a enseñar en ella padecerían las tristes consecuencias del contacto con el pegajoso elemento.

⁴² Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. 2, pp. 97 y 26, respectivamente.

⁴³ *El hijo de la Cuna de Sevilla*, ed. de M^a del Valle Ojeda Calvo, Reichenberger, Kassel, 1996, p. 159.

⁴⁴ Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1952, t. 2, pp. 30 y 50.

con su mujer, proponiéndole que “aquesse jamón se parta / y esas gallinas rellenas”, el marido exclama, entre dientes:

¡Rellenas tengáis las almas
de pólvora y alquitrán!⁴⁵

La pólvora y el *alquitrán* —aquí con valor de ‘fuego’— ya tienen el efecto contundente de una bomba moderna. Pero las primitivas alcancías o “bombas de alquitrán” tenían dentro resinas inflamables y quizá azufre (uno de los componentes de la pólvora). En todo caso el *Diccionario de Autoridades* no explica bien la cuestión, limitándose a definir *alcancía* como “cierta invención o artificio de fuego de que se usa en la guerra, que es una olla, del tamaño que se elige, llena de alquitrán y de otros materiales de fuego para tirarlas y hacer daño a los enemigos”. Cervantes conoció de cerca estas bombas, que menciona en *El gallardo español* (III, 127):

¡Disparen la artillería!
¡Aquí, Buitrago y Guzmán!
¡Robledo, venga alquitrán!
¡Arrojad esa alcancía!

Otros contemporáneos recurrieron a las mismas bombas, tanto para considerar sus efectos devastadores (“que este alquitrán bastardo en el mar prende”) ⁴⁶ como para hacer un chiste escatológico,⁴⁷ expresar el temor al infierno⁴⁸ o incluso para comunicar el infinito amor de Cris-

⁴⁵ *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, ed. de Hannah E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970, p. 205. Este entremés (escrito en torno a 1642) sigue de cerca el argumento de *La cueva de Salamanca*, como ha puesto de relieve Henri Recoules en “Cervantes, Timoneda y los entremeses del siglo xvi”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1972), pp. 231-291.

⁴⁶ Gabriel de Corral, *La Cintia de Aranjuez* [1629], ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945, p. 140.

⁴⁷ El poeta sevillano Juan de Salinas (*Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Castalia, Madrid, 1988, pp. 188-189) describe lo que le sucedió una noche a un fraile con diarrea, tras “levantarse desalumbrado al servicio y sentarse en un brasero”:

Imagínase por cierto
que era fuego de alquitrán,
pues pudo prender tan presto
habiendo tanta humedad.

⁴⁸ “Un monte de alquitrán temo / y una mar de azufre paso” (José de Valdivielso, *El hospital de los locos*, ed. de Jean-Louis Flecniakoska, Anaya, Salamanca, 1970, p. 72).

to a los hombres; así Alonso de Ledesma, quien después de aludir a un dibujo con “una bomba de fuego centelleando sobre un estanque de agua”, comenta:

Sin duda que es de alquitrán
el fuego de tal amor,
pues en agua arde mejor.⁴⁹

En otro de sus *geroglíficos* “pintóse un mundo que se abrasa y un brazo que le arroja alcancías de fuego con un IESVS en cada una”:

Si va un IESVS en cualquiera
y es el fuego de alquitrán,
¿qué parte no encenderán
con fuego de tal esfera?

De las fuerzas del cielo a las del infierno, porque estas mismas “bombas [de alquitrán encendido] encierra / la cueva de Salamanca”. Como todos sabemos, el fuego nunca se apaga dentro de la caverna, en cuyo interior el diablo es rey absoluto; veamos cómo lo representa “al vivo” Lope de Vega, en uno de sus autos sacramentales:

Suenan tiros o escopetas y aparecen llamas y cohetes; y aparece Luzbel sentado en silla de fuego, cetro y corona de fuego en la mano, un globo [del mundo] debajo del pie y algunos demonios, y el Género Humano, de galán, con cadena al pie

LUZBEL Ángeles de mi estandarte,
a quien mil víboras cruzan,
que, por llamas de alquitrán,
para morderse se juntan...⁵⁰

No hace falta seguir. Está claro que la enigmática “banca de alquitrán” cervantina es la misma “silla de fuego” que refiere Lope en su auto. Según opinan muchos, el aprendizaje de las ciencias ocultas en estos misteriosos infiernos terrenales no es fácil; pero está al alcance de cualquiera, si pacta con Satanás:

CIPRIANO ¿Qué tanto
término para enseñarme

⁴⁹ *Tercera parte de los Conceptos Espirituales y Morales*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969, p. 342 (y 350 para el texto que sigue).

⁵⁰ *El tirano castigado*, en *Obras de Lope de Vega*, Atlas, Madrid, 1963, t. 7, p. 34.

la magia tomas?
 DEMONIO Un año,
 con condición [...]
 que en una cueva encerrados,
 sin estudiar otra cosa,
 hemos de vivir entrambos.⁵¹

Ya, dentro de la cueva diabólica, todo está muy bien organizado, pues “hay aula donde se lee / para brujas y hechiceras” y también “aula para nigromantes / y otros que inclinan (no fuerzan) / el albedrío”.⁵² Pero no hay que dejarse engañar. A ningún discreto se le ocurre entrar en la cueva infernal, parece pregonar Cervantes desde lo más profundo de su broma.⁵³ Sólo los necios buscan reunirse con los demonios, escucharlos, aprender de ellos una magia que inclina poderosamente, pero nunca llega a forzar el libre albedrío, como expone, con claridad, Lope de Vega. Es el tema central que plantea Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*, una comedia que el espectador del siglo XVII jamás se tomó del todo en broma, porque estas cuestiones se le recordaban —una y otra vez— tanto en los púlpitos como en el teatro:

La nigromancia verás
 ejecutada, saliendo
 a mi conjuro obedientes,
 de sus sepulcros, los muertos.⁵⁴

Hay que estar —en fin— prevenidos (vuelvo a Cervantes), porque es tanto el poder de los diablos que moran en el maldito sitio que de su interior (del “pecho” de la cueva) extrae “ciencias” ocultas desde “el estudiante más burdo” hasta el más rústico ganapán, ese hombre que no ha visto un libro ni por el forro y que —por supuesto— no sabe leer. Y de todos estos sabios a costa del diablo hay que ale-

⁵¹ Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardropper, Cátedra, Madrid, 1985, p. 130.

⁵² *El casamiento de Cristo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, 15 vols., Madrid, 1890-1913; t. 2, p. 4.

⁵³ Como escribe sensatamente Mauricio Molho, “el problema de saber si Cervantes creía o no en brujas y encantadores, carece de solución” (“‘El sagaz perturbador del género humano’: brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, *Cervantes*, 2, 1992, p. 26).

⁵⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, en *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, 2ª ed., Aguilar, Madrid, 1987, t. 3, p. 415.

jarse, y delatarlos al Santo Oficio, porque no son buenos cristianos.⁵⁵ Todas estas ideas están latentes —entre burlas y veras— en la última copla, aunque antes de llegar a ella hay que preguntarse quiénes diablos eran “los moros de la palanca”, vocablo que algunos editores escriben con mayúscula (dando a entender al lector que se trata de una zona geográfica) y que Molho, en “otra lectura más profunda”, interpreta como “un desmesurado *palo* o ‘miembro viril’” (p. 46), desorbitando de nuevo las cosas.

Sebastián de Covarrubias dice de los *ganapanes* que se buscaban la vida “con excesivo trabajo, cansancio y sudor”, añadiendo que para serlo no era “menester más de buenas fuerzas”. Muchos de estos hacían lo que nadie quería hacer en las fiestas del Corpus; por ejemplo, transportar las pesadas figuras contrahechas de ciertos gigantes que empezaron a construirse en Sevilla, y a pasearse durante la procesión, desde los últimos años del siglo xv.⁵⁶ Algunas veces el peso era tan grande que no bastaba un sólo hombre, por lo que se recurría a la *palanca*, que el diccionario define como “pértiga o palo de que se sirven los ganapanes o palanquines para llevar entre dos un gran peso” (*Autoridades*). Pero consideremos lo que podría pesar el componente principal de la procesión sevillana, y si serían suficientes dos hombres y una sola palanca para transportarlo. Un texto de la época entra en detalles que nos interesan mucho:

La Santa Custodia con el Santísimo Sacramento es llevada, por su gran peso, de doze *hombres* —que se llama, para esto— *de la palanca* o de la gran compañía, los cuales van vestidos con unas ropas de lienzo colorado y van metidos debaxo de la cubierta de las andas, y estos se mudan a cierto tiempo, porque no sería posible que unos mismos la llevasen todo el camino que la procesión anda, que son todas las calles más principales de Sevilla, y tarda ordinariamente la procesión cuatro horas, antes más que menos, sin parar en ninguna parte, y se acaba a la una, después del mediodía, cuando el sol está más en su punto.⁵⁷

⁵⁵ Sobre la condición de cristiano viejo del delator y su papel social, véase Jean-Pierre Dedieu, *L'administration de la foi. L'Inquisition de Tolède (xvf-xviii^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, pp. 147-153. Para este estudioso “le dénonciateur était supérieur au dénoncé” en casi todos los casos.

⁵⁶ Véase John E. Varey, “Genealogía, origen y progresos de los gigantes de España”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos xvi y xvii*, Universidad de Valencia, Valencia, 1991, pp. 441-454.

⁵⁷ Cristóbal Pérez Pastor, “La fiesta del Corpus en Sevilla”, en *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Imprenta de la Revista de Legisla-

Con independencia de que Cervantes presenciase alguna vez el espectáculo en esta ciudad famosa, de lo que llevo expuesto se puede deducir que los *palanquines* o los “hombres de la palanca” o —en fin— los *ganapanes* eran todas personas incultas, bajas, de dudosa ascendencia y escasa o nula consideración social. Los “moros de la palanca” eran para Cervantes aquellos sudorosos ganapanes dispuestos a llevar a cabo los trabajos de carga más ingratos. No cabe duda de que para el escritor —y seguramente también para sus contemporáneos— el buen ganapán, el ganapán por excelencia era el morisco; por eso se expresa así en *El juez de los divorcios*: “Señor juez: ganapán soy, no lo niego, *pero* cristiano viejo” (III, 894). Interesa mucho la condición de bebedor que Cervantes aplica a este personaje, como si en su mente hubiese una extraña asociación entre los borrachos y los ganapanes. Tal vez por ello, tras mencionar a “los moros de la palanca” afloran —como por resorte mental— “cien mil vides”, en la copla siguiente.

En dicha copla, que es la última, Cervantes enlaza con su historia anterior en prosa sin dejar cabos sueltos. En esta sutil operación de enlace (pocas veces comentada) se puede ver —o yo veo, al menos— una actitud muy coherente por parte del escritor, a quien nadie podrá acusar de adosar sin más el baile final al entremés, sino de integrarlo por completo, valiéndose de un personaje muy pertinente. Porque ¿quién es “nuestro conjurador”? ¿Y por qué es “a dicha” de Loranca? ¿Y por qué todo lo demás...?

La primera pregunta es fácil de contestar; si hablan el Barbero y el Sacristán, el único que los ha conjurado (dentro del entremés, para que aparezcan en presencia de Pancracio) ha sido el Estudiante. Esto es lógico, porque, como “graduado de bachiller por Salamanca” (III, 993), algo le ha quedado de nigromántico, según reconoce más adelante (III, 998). En dos ocasiones este personaje ha declarado su procedencia; en la primera de forma muy clara:

LEONARDA ¿Y de dónde bueno sois, amigo?

ESTUDIANTE Salmantino soy, señora mía; quiero decir que soy de Salamanca (III, 992).⁵⁸

ción, Madrid, 1910, t. 1, p. 407 (el trabajo está incluido en *Memorias de la Real Academia Española*, t. 10, Hijos de Reus, Madrid, 1911).

⁵⁸ En la segunda ocasión la contestación del estudiante es ambigua: “La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde soy natural...” (III, 998).

Cervantes se enfrenta con un conjurador de Salamanca que, por andar metido en cuevas, debe transformar en morisco a toda costa; y no sólo eso, sino en morisco holgazán y borracho, como cualquier ganapán de la época. El tono festivo del baile y del entremés, en su conjunto, permite este tipo de inversiones cómicas y —de paso— ejemplares. Con ello Cervantes trata de mantener el discurso de la clase dominante (la de los cristianos viejos), libre también de propuestas sospechosas a los guardianes de la fe, dada la materia diabólica que está tocando, incluso desde una pieza “de burlas” como es el entremés.

Dos interesantes topónimos hay en la Península Ibérica: Loranca del Campo (en Cuenca) y Loranca de Tajuña (en Guadalajara),⁵⁹ pero ninguno de ellos —que yo sepa— era entonces famoso por sus viñas. No obstante, serían sobradamente conocidos en el Siglo de Oro como para que nadie considerase la mención de *Loranca* como un disparate. Hablando del término, el profesor Mauricio Molho señala que se llamaba *loro* a cualquier “esclavo de color verdinegro o moreno tirando a amarillo”, y por una vez lleva razón.⁶⁰ Color *loro* sería el equivalente al “color aceituna”, que hoy diríamos en Andalucía, y el *loro* vendría a ser aquel cuya piel fuese *aceitunada* o, en fin, de tintes “verdineros tirando a amarillo”.

A pesar del excursus colorista, lo principal para captar la comicidad del texto no está dicho. Lo verdaderamente importante es advertir que Cervantes recurre al conocido topónimo para salvar la rima, por supuesto; pero también para llevar el agua a su molino: “Loranca” deriva de “loro”; *Loranca* es el lugar de los que tienen la piel aceitunada, o sea los moros. Habría que interpretar entonces que si el conjurador (ese salmantino que se ayuda del diablo) es, por azar, musulmán; si por casualidad tiene algo que ver con ellos, entonces que se emplee en el cultivo del vino, lo que no permite la ley de Mahoma. La Cueva de Salamanca es un infierno destinado a los transgresores. Lo que piden quienes cantan es que a ese conjurador definitivamente moro nunca

⁵⁹ Tomo los datos de Juan Bautista Avallé-Arce, *Enciclopedia Cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997, p. 283.

⁶⁰ En el libro citado de Fernández Martín se alude precisamente a uno de ellos: “Cristóbal de Mendoza, de 25 años, alto de cuerpo, *loro*” (p. 131). Molho equipara este color al del “membrillo cocho”, o sea, el que adquiere dicho fruto tras algún tiempo de cocción; pero —según Calderón— el color *membrillo cocho* (el mismo del entonces llamado “pan moreno”) es más oscuro, pues se corresponde exactamente con el de la piel de un “hijo de negro y mulata” (*El reloj y los genios de la venta*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Castalia, Madrid, 1983, p. 175).

le falte en el infierno ni el vino blanco ni el tinto; y que si algún morador del lugar —algún diablo, claro— descubre que está quebrantando su religión y lo delata, que le rompan los sesos con un grueso palo, como castigo, y salga desterrado para siempre del infierno (“y para el tal jamás sirva / *la cueva de Salamanca*”).

Como se aprecia, el tono satírico-burlesco domina sobre cualquier consideración erótica. No es que éstas no asomaran por las piezas teatrales breves —más en gestos que en palabras—; es que, en el caso del texto cervantino no hay, a mi juicio, razones de peso para que se pueda defender una interpretación tan torcida como la del eminente profesor parisino. El pensamiento del escritor es menos obsceno, en este caso, que el de su intrépido intérprete, que no ha sabido reconocer el humor de Cervantes ni destapar sus verdaderas intenciones en relación con una cuestión que para nada parece tomarse en serio. A fin de cuentas, no iba a ser la única vez que el genial escritor nos metiera en el infierno,⁶¹ haciéndose de nuevo portavoz —también en clave burlona— de esa larga “tradición alegórica de los sueños o visiones de ultratumba”.⁶²

⁶¹ Véase Jean Canavaggio, “Don Quijote baja a los abismos infernales: la cueva de Montesinos”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), “*Descensus ad infernos*”. *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 155-174.

⁶² Sobre este aspecto, véase el ilustrativo estudio de Aurora Egido, “Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1988, t. 3, pp. 305-341.

CERVANTES: EL ESCRITOR

¿CÓMO LEÍA CERVANTES?

Margit Frenk

Universidad Nacional Autónoma de México

Esta charla se basa en una investigación más amplia sobre la lectura, que ha dado pie a un librito recién publicado en Alcalá de Henares, cuyo título es *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*.¹ El libro gira en torno a la lectura colectiva, en voz alta, y su paso muy gradual hacia la lectura individual y silenciosa, como la practicamos hoy, y se detiene especialmente en España y en lo que puede considerarse una etapa crítica de ese proceso, entre los siglos xvi y xvii.

Resumiendo muy brevemente los aspectos más generales de esta cuestión, diré que en la Antigüedad y durante la Edad Media la lectura casi siempre era sonora, o sea, que iba acompañada de la pronunciación de lo leído, también cuando la persona leía a solas; la lectura silenciosa existió, pero fue excepcional. La mayor parte de la gente oía leer en voz alta y en compañía de otros: la lectura involucraba al oído, a la vista, a la percepción de los demás oyentes y traía consigo la participación en el “espectáculo” de la lectura. Este fenómeno está ampliamente documentado y analizado para los muchos siglos que precedieron al advenimiento de la imprenta, y ahora empieza a estudiarse para los siglos posteriores. Sabemos ya que, como *hábito generalizado*, la lectura silenciosa se dio sólo a partir de fines del siglo xviii y comienzos del xix; estuvo ligada a un cambio de mentalidad muy profundo, que propició la intimidad de las personas, condujo del grupo al individuo y del exterior al interior.²

¹ Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

² Ver los estudios citados de *Entre la voz y el silencio*, pp. 81-84; por ejemplo, el pasaje del reciente y muy interesante libro de Erich Schön (1987), cuyo significativo título reza, traducido: *La pérdida de la sensorialidad o las transformaciones del lector. Cambio de mentalidad hacia 1800*: “Al renunciar a la lectura en voz alta, el leer pasa del exterior al interior. Y con ello contribuye, por cierto, a conformar ese ‘interior’, tal como lo concebimos hoy en día”.

Antes de que se generalizara la lectura solitaria y silenciosa, hubo, por lo visto, un largo período de transición, en el que había ya personas que leían sólo con los ojos, mientras otras muchas seguían haciéndolo, por decir así, con la boca y con el oído. Estos fenómenos parecen haber variado de época en época, de país en país y aun de género en género (la poesía, por ejemplo, circuló más tiempo en voz alta; la novela, también, aunque menos, mientras que los tratados científicos solían leerse más en silencio).

Aunque todavía falta mucho por estudiar, sabemos bastante bien cuál era la situación en España durante los siglos XVI y XVII. ¿De qué manera puede documentarse un hecho tan de la vida cotidiana como las formas en que leía la gente? Hay diferentes tipos de testimonios. Algunos se refieren directamente a la lectura oral, como cuando el ventero del *Quijote* (I, 32) cuenta cómo se juntan los labradores a oír leer libros de caballerías. Otros testimonios proceden de los ortógrafos contemporáneos, quienes dicen cosas como que la letra “se hizo para el servicio de la voz” y que “se escribe para que se pronuncie lo que se halla escrito”;³ otros más se derivan de la observación del léxico,⁴ por ejemplo de la frecuente pareja sinonímica “lectores y oyentes” y, sobre todo, de los varios sentidos que solían adquirir los verbos relacionados con el acto de la lectura.

Nada más significativo a este respecto que la definición que, en su *Tesoro de la lengua castellana*, daba Sebastián de Covarrubias del verbo leer, justo por los años en que Cervantes escribía el *Quijote*: leer, es “Pronunciar con palabras lo que con letras está escrito”. Covarrubias sugiere que todo el mundo cuando lee, ya a solas ya para otros, pronuncia lo que lee. Tal parece haber sido en su tiempo el uso más frecuente y el sentido predominante del verbo *leer*. Con ese sentido lo encontramos en muchísimos textos contemporáneos, sin que vaya seguido de ningún añadido que lo aclare. Lo que sí necesitaba explicitarse era la lectura silenciosa; se decía entonces, por ejemplo, “leer para sí”, “leer en secreto”. Una escena en la tercera jornada de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón es una bonita prueba de los dos usos del verbo leer. Cito por la edición facsi-

³ Ver *Entre la voz*, cap. III.

⁴ *Ibid.*, cap. IV, y mi ponencia “Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura: Edad Media y Renacimiento”, en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde, *Actas del Coloquio Internacional VI Jornadas Medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México (en prensa).

⁵ Parte primera, Juan González, Madrid, 1628; Parte segunda, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1634.

milar de la *princeps*, de 1634.⁵ Según la acotación, Lucrecia “saca un papel y ábrele y lee en secreto”; luego se lo da a Jacinta, diciéndole “...toma, y lee para ti”. En seguida, la acotación señala que “lee Jacinta”, lo cual implica una lectura en alta voz, y el texto, en efecto, nos reproduce las palabras contenidas en el “papel”.⁶

Lo que podemos llamar el “vocabulario de la lectura” en aquel tiempo era muy diferente del actual y de una gran complejidad; con la lectura se asociaban los verbos *oír*, *recitar*, *referir*, *relatar*, *decir*, *hablar*, en una intrincada red de significantes y significados, en que se mezclaban los sentidos de la vista y del oído y éstos con la memoria y en que el leer estaba estrechamente asociado con la recitación de textos memorizados.

Cervantes, con esa su aguda conciencia del lenguaje, dejó constancia a lo largo de su obra de muchos usos del léxico de la lectura; a nosotros nos resultan extraños algunos de ellos, como cuando el Licenciado Vidriera, burlándose de los poetas dados a recitar en público sus composiciones, evoca a uno que “tuerce los labios, pone en arco las cejas y se rasca la faldriquera, y de entre otros mil papeles mugrientos y medio rotos, donde queda otro millar de sonetos, saca el que quiere relatar...”, donde relatar quiere decir ‘leer en voz alta’ o ‘recitar’.

Observando cómo algunos autores empleaban tales verbos, podemos a veces llegar a hipótesis sobre la manera o las maneras como leían ellos mismos. En la primera mitad del siglo xvi, fray Antonio de Guevara, por ejemplo, aunque claramente escribía para ser leído en voz alta, parece haber leído en silencio él mismo, a juzgar por pasajes como el siguiente: “en la escritura solamente se ceban los ojos, mas con la palabra levántase el corazón”, donde “escritura” alude a la lectura puramente visual y “palabra”, como en la definición de Covarrubias, a la lectura oral. En la segunda mitad del siglo Pedro de Navarra hace un elogio de la lectura en silencio, al decir, por ejemplo, que “mejor se puede concebir y pensar lo que se lee que lo que se oye”. El libro de Pedro de Navarra se intitula *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir, materia harto sutil y notable* (1565),⁷ y en él corroboramos la contraposición de la “escritura”-lectura en silencio y el “habla”-lectura pronunciada. Dice, por ejemplo:

⁶ Ed. facs. de la Segunda parte, por A.V. Ebersole, Castalia, Valencia, 1966, p. 159. En algunas ediciones modernas, estos pasajes corresponden a las escenas 5 y 6 del acto III, versos 2423-2447, de *La verdad sospechosa*.

⁷ Ed. de D.O. Chambers, University of California Press, Berkeley, 1968.

La escritura es de más fácil inteligencia que la habla, [...] porque cuando yo leo tiene tiempo mi entendimiento de conocer y entender lo que leo y para [...] retener mejor en la mente la tal escritura, lo que no ha lugar en la plática...

El tema de las diferencias entre la lectura oral y la puramente ocular preocupó aún más a los españoles en el siglo xvii. Escritores como Mateo Alemán y Lope de Vega revelan a este respecto una curiosa ambivalencia, que parece apuntar a un conflicto.⁸ Lope, por ejemplo, suele elogiar muy explícitamente las virtudes de la recitación, aunque también encarece, en ciertos pasajes, las ventajas que trae leer en silencio. En cuanto a su empleo del verbo *leer*, es interesante observar que en la *Dorotea*, hacia el final de su vida, se ajusta el uso más común, pues cuando el verbo va solo significa 'leer pronunciando' y cuando la lectura no es oral, Lope siente la necesidad de especificarlo: "Toma y *lee* parta ti".⁹

A Lope en cierto momento le preocupó mucho el hecho de que los editores quisieran publicar sus comedias, trasladándolas de su medio natural e idóneo a otro radicalmente diferente: del espectáculo colectivo del teatro al libro leído por una persona en soledad y silencio. Lo afirmó expresamente: "no las escriuí con este ánimo ni para que los oydos del teatro se trasladaran a [...] los aposentos".¹⁰ Una y otra vez habla Lope de esa lectura de obras teatrales en aposentos y rincones, con conciencia de un solitario encerramiento, de una pérdida irremediable. Quizá Lope mismo leía con frecuencia pronunciando lo que leía.

¿Y Cervantes? Apasionadamente interesado en estas cuestiones, sembraba sus obras de alusiones a las varias maneras de leer. Recordemos en el *Quijote* de 1615 el juguetón final del capítulo 25: "comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente"¹¹ (p. 239) y el igualmente juguetón epígrafe del 66, "Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer"

⁸ Para todo esto, ver *Entre la voz*, pp. 77-81.

⁹ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1958, pp. 101 y 333.

¹⁰ Prólogo de Lope de Vega a la *Novena parte* de sus comedias (1617). Ya lo había dicho el editor Gaspar de Porres en los preliminares de la *Cuarta parte*: "su autor nunca las hizo para imprimirlas"; "... el poco gusto que tiene de que se impriman las cosas que él escribió con tan diferente intento".

¹¹ Cito por la edición de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1987, y pongo entre paréntesis las páginas respectivas.

(p. 541); en ambos casos, el verbo *ver* remite a una lectura silenciosa y se opone a oír, escuchar. Cervantes pensó, sin duda, en la posibilidad de esas dos maneras de leer el *Quijote*. Que imaginó una lectura oral lo muestra, entre otras varias cosas, el hecho de que los capítulos del *Quijote* rara vez son largos y tienden a una extensión regular, como ocurre también en muchos libros de caballerías y en ciertas crónicas: es probable que estuvieran planeados así en función de posibles lecturas orales, a lo largo de muchas sesiones, pues en éstas era importante mantener un cierto ritmo y no cansar a los oyentes.¹²

¿Cómo leía ese gran lector que fue don Quijote? Observa James Iffland con toda justeza que en el *Quijote* todas las lecturas de textos se llevan a cabo en compañía, o sea, en voz alta, salvo las lecturas solitarias del propio don Quijote, que evidentemente se efectúan en silencio. Don Quijote, dice, “representa el ‘nuevo’ lector, característico de la ‘galaxia Gutenberg’ [...], el que lee a solas y en silencio”.¹³ Es algo que no podemos probar, pero que parece muy posible, entre otras cosas, dada la abundancia de libros que don Quijote tenía en su haber y leía antes de ser don Quijote. ¿Y Cervantes mismo, ese otro gran lector?

Si aceptamos que el uso de verbos como ‘*leer*’ puede apuntar a una u otra manera de leer, cabe formular una hipótesis acerca de Cervantes. Porque hay un hecho notable en las dos partes del *Quijote*: que se invierte el empleo más habitual, que observábamos en la escena de *La verdad sospechosa*, donde el verbo sólo lleva un complemento cuando se aplica a la lectura silenciosa. En Cervantes es al revés: cuando leer aparece sin mayores especificaciones, normalmente se aplica a una lectura en silencio, mientras que cuando quiere decir ‘leer pronunciando’, va (o ha ido poco antes) acompañado de una fórmula que hace explícita la oralidad de la lectura. Veámoslo de cerca.

Don Fernando, en I, 27 (p. 340), toma el papel que encuentran en el pecho de la desmayada Lucinda, y, sin que nadie llegue a saber lo que contiene, “se le puso a leer a la luz de una de las hachas; y en acabando de leerle, se sentó en una silla y se puso la mano en la mejilla”; ha leído, pues, en silencio. En cambio, Ambrosio pide a Vivaldo (I, 14; p. 180), a propósito del papel con la Canción deses-

¹² Sobre esto, ver ahora Michel Moner, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, pp. 84, 99, y José Manuel Martín Morán, “Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg”, *Cervantes*, 17 (1997), pp. 122-144.

¹³ James Iffland, “Don Quijote dentro de la ‘Galaxia Gutenberg’”. (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica), *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), p. 39.

perada de Grisóstomo: “leédle de modo que seáis oído”; entonces todos “se le pusieron a la redonda, y él, leyendo en voz clara...” Cuando en Sierra Morena don Quijote examina el librito de memoria de Cardenio y se topa con un soneto, “leyéndole alto, porque Sancho también lo oyese, vio que decía desta manera” (I, 23; p. 282). Poco después, Sancho le pide que siga leyendo: “Pues lea vuestra merced alto [...] Y leyéndola alto, [...] vio que decía desta manera [...]” (p. 283). Cervantes no teme repetirse, con tal de que quede claro el sentido de leer en un momento dado.¹⁴

Hay una escena en la que concurren las dos modalidades de la lectura, que es cuando Juan Palomeque entrega al cura el manuscrito que contiene *El curioso impertinente*. Cervantes tiene buen cuidado de diferenciar las dos maneras de leer: “Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones, y dijo: ‘[...] me viene voluntad de leerla toda [...]’ Mientras [...] había tomado Cardenio la novela y comenzó a leer en ella; y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen” (I, 32; pp. 398-399);¹⁵ no hay duda de que, antes de esto, ambos han leído la novela silenciosamente, cosa que, en este caso, Cervantes recalca con un “leyó para sí”. Lo mismo, en la Segunda parte: “No se le cocía el pan, como suele decirse, a la duquesa hasta leer su carta, y abriéndola y [habiéndola] leído para sí, y viendo que la podía leer en voz alta para que el duque y los circunstantes la oyesen, leyó desta manera” (II, 52; p. 436).

Frente a los dos tipos de lectura, hay también en el *Quijote* aquella que consiste en estar “murmurando entre los dientes”, como ocurre con el primer ventero cuando arma caballero al héroe (I, 3; p. 93) y con el renegado del episodio del cautivo (I, 40; p. 489): “Supe que sabía muy bien arábigo; [...] le dije que me leyese aquel papel [...] Abrióle y estuvo un buen espacio mirándole y construyéndole, murmurando entre los dientes”. Así que, sin demasiado temor a equivocar-

¹⁴ Cf. *La Gitanilla*, en *Novelas ejemplares*, ed. de J.B. Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1987, t. 1, p. 87: “—Lea, señor, dijo ella, y lea alto... Y el caballero leyó así...”

¹⁵ Una vez aclarado que la lectura es en voz alta, basta después que se diga “Si leyera [...], quiero leerla” (p. 399) o “Poco más quedaba por leer de la novela [...]”; el cura, dejando de leer lo que de la novela quedaba” (I, 35; p. 437). Otros tipos de contextos apuntan también a que la lectura no puede sino ser oral (lo cual hace innecesario especificarlo), como cuando Sancho, en la ínsula, puso el pliego “en las [manos] del mayordomo, a quien mandó leyese el sobrescrito” (II, 47; p. 390). O bien, lo que aclara la situación es un ‘leamos’: “Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que trae la cena leamos otro capítulo [...] —¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates?” (II, 59; p. 486).

nos, podemos decir que, en cambio, el morisco aljamiado de Toledo leyó en silencio el texto de Cide Hamete, pues sin murmurar, “leyendo un poco en él, se comenzó a reír” (I, 9; p. 142).

Frente a las dudas y contradicciones de un Lope de Vega, Cervantes muestra una notable seguridad y coherencia en sus usos léxicos, y también, por cierto, en su defensa del teatro impreso, pues de sus comedias dice en la *Adjunta del Parnaso*: “yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que passa apriessa y se dissimula o no se entiende quando las representan”.¹⁶ Ya podemos, creo, adivinar de qué manera procedía Cervantes con los abundantísimos escritos e impresos que llegó a tener ante los ojos. Como hombre en tantas cosas adelantando a su momento histórico, es probable que leyera siempre con sólo los ojos, y gozosamente, ya sin nostalgia.

¹⁶ En *Viaje del Parnaso*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, p. 124. Sobre esta idea, ver *Entre la voz*, p. 80.

RETABLO DE FANTASMAS CERVANTINOS

Gustavo Illades

Universidad Autónoma de Guerrero

En las líneas siguientes intento mostrar que la locura de don Quijote es un ejemplo extremo del modo de ser de los personajes cervantinos, y, acaso, de los españoles del siglo xvii, época singular en la cual la cultura católica se expresaba mediante la estética barroca.

Una enorme interpolación —el *Quijote* todo— separa dos imágenes de Alonso Quijano el cuerdo; una imagen corresponde al lector maniático, otra al hidalgo moribundo. Comencemos por la apertura de la interpolación:

[...] y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [de caballerías] [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo [...] hacerse caballero andante [...] y [...] ejercitarse en todo aquello que él había leído [...] ¹

Iriarte, Green y Avalle-Arce² interpretaron el pasaje a la luz de *Examen de ingenios*. Sus conclusiones instalan a don Quijote en el consultorio del médico Huarte de San Juan. Ciertamente, el personaje cer-

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*, ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Castalia, Madrid, 1987, pp. 73-75.

² Cf. M. de Iriarte, *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948; Otis H. Green, "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review*, 25 (1957), pp. 175-193; Juan Bautista Avalle-Arce, "La locura de vivir", en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Madrid, 1976.

vantino, subido de ingenio, pica en la manía de leer dada su destemplanza de humores —secos y calientes—, lo cual, entre otras cosas, explica su facundia.³ El paso de la lectura maniática a la locura lo causa el resecamiento del cerebro, debido al poco dormir y al mucho leer, pues el sueño reestablece, en opinión de Huarte, la humedad necesaria a la cordura. Avalle-Arce trae a cuento las observaciones de Juan Luis Vives⁴ relativas a las facultades del alma: imaginación, memoria, estimación y fantasía. Esta última reúne y separa los datos que, aislados y simples, recibe la imaginación. Según el mismo crítico, don Quijote tiene sanos los sentidos y dañada la imaginación, ya que “cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído”; por eso, al inicio de sus aventuras, una venta se le “representó” castillo y dos rameras “hermosas doncellas” o “graciosas damas”. Que la fantasía se halla asimismo estropeada, lo demuestra el caballero al perfeccionar la imagen de la venta-castillo “con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan”. De tales observaciones, Avalle-Arce saca en limpio esta conclusión: “la realidad oscilante” de don Quijote inferida por Américo Castro no afecta a los demás personajes novelescos, es decir, no oscila, ni por motivos existencialistas ni de otras filosofías de vanguardia.⁵

Ahora bien, si admitimos que don Quijote comete locuras porque se *ejercita* en aplicar en el mundo exterior el archivo de su memoria, es decir, la “máquina de [las] sonadas soñadas invenciones que leía”, y ello debido a que se le asentó en la *imaginación* que tales *invenciones* eran verdaderas, si admitimos esto, debemos dar mayor importancia a la memoria y a la compleja relación que los tratadistas observaron entre dicha facultad del alma y la imaginación, todo lo cual nos conduce a incluir a otros personajes cervantinos, si no es que a sus lectores contemporáneos, dentro de una realidad oscilante por fantasmagórica. Desde esta perspectiva podría observarse también el tópico “*servetus parere*” o el interés de Cervantes en el vaivén locura-cordura, propio de “locos atreguados”,⁶ como lo es ese ente bimembre nombrado Alonso Quijano/don Quijote, o ese otro llamado Tomás Rodaja/licencia-

³ Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989, cap. 7.

⁴ *De Anima et Vita*, I, 10.

⁵ Avalle-Arce, art. cit., pp. 114 ss.

⁶ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facs., Turner, Madrid-México, 1984, s.v. loco.

do Vidriera, quien, por cierto, “tenía tan feliz memoria, que era cosa de espanto”.⁷

En opinión de Huarte de San Juan, la memoria guarda “con fidelidad las figuras y fantasmas de las cosas”.⁸ Y para el vulgo español del siglo XVII ¿qué significaba el término *fantasma*? El diccionario de Covarrubias dice a la letra: “es lo mesmo que visión fantástica o imaginación falsa”. Luego advierte que vale también por *visión*; y remata: “Los físicos llaman fantasmas las imágenes de las cosas que imaginamos o percebimos”. La alternancia semántica ‘imagen falsa/imagen verdadera’ se conserva en otros dos términos: *fantasear*, que equivale a *imaginar* y a *devanear*, y *fantasía*, que equivale a *imaginación* y a *presunción vana*. Los fantasmas, sigo citando el *Tesoro* de Covarrubias, “Suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos”. Y más: “permitiéndolo Dios, el demonio suele causar estas visiones [fantásticas] interiormente en la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico. Y en esta forma han sucedido muchos casos particulares de visiones, y assí a hombres buenos y santos, como a otros perdidos”.⁹ Así entonces, el término *fantasma* presenta una triple significación: vale por ‘imagen verdadera’, ‘imagen falsa’ e ‘imagen sobrenatural’, ya demoníaca, ya divina. Una significación igualmente tripartita informa el término *soñar*: “Son ciertas fantasías que el sentido común rebuelve quando dormimos”, fantasías ‘verdaderas’ o ‘falsas’, agrego yo, “y no entran en esta cuenta las revelaciones santas y divinas”,¹⁰ entiéndase las imágenes o fantasmas ‘sobrenaturales’. Hasta aquí el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*.

No es menuda la información aportada por Covarrubias. El lexicógrafo parece decirnos que la triple significación de la palabra *fantasma* (‘imagen verdadera, falsa o sobrenatural’) atrae hacia sí tres dimensiones metafísicas: una onírica, propia del inconsciente, otra real cotidiana y una más sobrenatural, propia del pensamiento mágico y religioso. La integridad de esta doble triada semántico-metafísica era actualizada, podemos suponer, por los hablantes del siglo XVII, trátase de individuos históricos o de entes literarios. Pero ¿cómo llegaron los españoles de la época barroca a expresar con sólo una palabra la oscilación entre sueños, devaneos e imágenes realistas de la realidad,

⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Novela del licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1986, t. 2, p. 104.

⁸ Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 472.

⁹ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. fantasma.

¹⁰ *Ibid.*, s.v. soñar.

la oscilación entre éstos y visiones divinas o demoníacas? Si examinamos la noción de memoria y la construcción de sus imágenes en textos greco-latinos y, luego, en *Sumas* escolásticas podemos tener una respuesta y, eso espero, una mejor comprensión de la *fantasía*, la *imaginación* y las *soñadas invenciones* quijotescas.

Desde Aristóteles resulta borrosa la frontera entre memoria natural o archivo de imágenes espontáneas y memoria artificial o archivo de imágenes compuestas a propósito. Veamos por qué. Hay personas, asevera el filósofo, que al soñar les parece estar ordenando los objetos oníricos “de acuerdo con su sistema mnemónico”, propio, este último, de la memoria artificial. Por lo tanto, las imágenes oníricas, naturalmente espontáneas, pueden organizarse según las reglas de un sistema aplicado a voluntad. No es éste el único caso de reciprocidad entre ambos tipos de memoria,¹¹ el segundo de los cuales, la memoria artificial, es el que más nos interesa ahora.

En su admirable libro, Frances Yates demuestra que el arte de la memoria ha sido constitutivo de la cultura occidental por lo menos hasta la época barroca. Dicho arte fue inventado por Simónides de Ceos hacia el siglo v antes de Cristo. En *De oratore*, al discurrir sobre la memoria como una de las cinco partes de la Retórica, Cicerón refiere el invento de Simónides. Otros dos textos romanos describen la mnemónica clásica; éstos son la *Institutio oratoria* de Quintiliano y *Ad C. Herennium libri IV*, cuyo autor anónimo explica lo siguiente: existen dos clases de memoria artificial, la memoria de cosas o hechos y la de palabras; ambas requieren del diseño mental de un espacio subdividido en lugares cuya asimetría permita distinguirlos en un orden siempre evocable; una vez establecidos los lugares, han de componerse imágenes que contengan las cosas o palabras a recordar; a cada lugar corresponde una imagen; por último, las imágenes, llamadas *agentes*, deben facilitar la retentiva gracias a su actividad y dramatismo, para lo cual hace falta que sean persuasivas, ya por hermosas, ya por grotescas. El *Ad Herennium* ofrece este ejemplo de memoria de cosas: somos el abogado en la defensa de un pleito; el fiscal ha dicho que nuestro cliente envenenó a un hombre y que hay muchos testigos y pruebas de este acto. Para recordar la acusación del fiscal, procedemos a poner en nuestro primer *locus* de la memoria una imagen *agente*, por ejemplo ésta: imaginamos a la víctima acostada, y al lado a un abogado sosteniendo con la mano derecha una copa, con la izquierda unas tablillas y con

¹¹ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1974, p. 48.

el dedo cuarto los testículos de un carnero. El hombre tendido nos recordará al envenenado; la copa, el envenenamiento; las tablillas, el testamento y los testículos del carnero, por similitud con *testes*, los testigos.¹²

Percusiva y, hoy diríamos, surrealista, la imagen *agente* descrita viene a ser una metáfora visual, emblema a un tiempo de una psique individual y de toda una cultura. Creada y creativa, dicha imagen es también una ficción, pues *finge*, es decir, 'inventa', 'representa' o 'trae a los ojos', interiores en este caso, el hecho memorable. Y si, como anota Covarrubias, la *ficción* "es cosa fingida o compuesta, como las fábulas o los argumentos de las comedias",¹³ la imagen *agente* por analogía tiene asimismo dimensión poética. De su lado, la cultura cristiana medieval asimiló el contenido memorable a la forma de las imágenes mnemónicas, esto es, identificó las cosas con sus fantasmas al aplicar la memoria artificial, no ya a la oratoria, como lo hicieron los romanos, sino a la predicación. Frances Yates explica la fina aleación que Alberto Magno hizo con los textos greco-latinos: el escolasta tomó las ideas aristotélicas sobre la reminiscencia, el adiestramiento de la memoria recomendado en el *Ad Herennium* y las ideas ciceronianas sobre la virtud cardinal de la Prudencia, constituida, como sabemos, por la Memoria, la Inteligencia y la Providencia.¹⁴ El resultado de tal aleación, sumado a la clasificación de las potencias del alma hecha por san Agustín (Memoria, Voluntad y Entendimiento, imagen de la Trinidad en el ser humano), convirtió la memoria artificial en finalidad ético-religiosa.

Tomás de Aquino reelaboró las reglas mnemónicas asentadas en el *Ad Herennium*; así, la asimetría de los lugares adquirió un orden argumentativo y las imágenes *agentes* pasaron a ser "similitudes corporales" de "intenciones morales". Dichas similitudes no son otra cosa que imágenes percusivas de vicios y virtudes destinadas a grabar en la memoria de los individuos la enormidad de los premios del Paraíso y el horror de los castigos infernales. Elaboradas con la finalidad última de que los predicadores dominicos recordaran los sermones, las reglas tomistas sobre la memoria artificial como parte de la Prudencia abrieron de par en par las puertas a la imaginería medieval, imaginería expresada en *exempla* y retablos, en esculturas en madera y construcciones góticas, en obras tratadísticas y aun poéti-

¹² *Ibid.*, pp. 22 ss.

¹³ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. ficción.

¹⁴ Yates, *op. cit.*, pp. 80-83.

cas.¹⁵ La *Suma Teológica* de Aquino presenta, al parecer, las secciones sobre las virtudes bajo las propias reglas tomistas de la memoria artificial. Al arte de la memoria obedecerían las virtudes y vicios pintados por Giotto en la Arena Capella de Padua, de ahí, por ejemplo, la imagen grotesca de la Envidia, cuya dramaticidad es resaltada por un fondo matizado según los consejos de Aquino relativos a la variedad de lugares mnemónicos. Desde esta perspectiva, la *Comedia* dantesca viene a ser una suma poética de similitudes y ejemplos asentados en órdenes de lugares o círculos del inframundo, y una ampliación del tema simbólico de la Prudencia, cuyas partes corresponden a las del libro: la Memoria recuerda el Infierno, tanto como la Inteligencia reconoce el Purgatorio y la Providencia anticipa el Paraíso.

Entre la imagen del abogado romano, con copa, tablillas y testículos de carnero en las manos y la imagen de la Envidia, en la cual Giotto pinta por lengua una serpiente, por mano una casi garra y por pedestal una hoguera, entre ambas imágenes mnemónicas opera un cambio significativo: las imágenes *agentes*, esencialmente subjetivas, terminan socializándose al convertirse en “similitudes corporales”, adquieren formas tangibles y, por ello, sustituyen materialmente a las intenciones morales que debían evocar. A partir de entonces, los fantasmas o imágenes de vicios y virtudes empezaron a ocupar el lugar de éstas. Quizá no sea exagerado decir que la Escolástica diseñó un proyecto cultural de larga duración bajo la premisa de enajenar el inconsciente colectivo a la imaginería devota.

Durante el siglo xvii, la imaginería medieval fue puesta al servicio de la política cultural contrarreformista, consistente en restaurar el catolicismo por la vía de popularizar la mística. La estética barroca era especialmente apta para modernizar la fe dada su capacidad de provocar experiencias radicalmente ambivalentes, estados de vértigo, representaciones y, más todavía, escenificaciones, en un sólo *continuum*, de los contactos del hombre con Dios.¹⁶ A la materialización medieval de los fantasmas mnemónicos sucedió la teatralización barroca de los espectros colectivos, de ahí la espectacularidad de la obsesión popular por la honra y de la masiva adicción a milagros y agüeros. Si, como explica Covarrubias, un fantasma es para los médicos contemporáneos la imagen de una cosa, para el vulgo compromete la totalidad de sus

¹⁵ *Ibid.*, pp. 107 ss.

¹⁶ Horst Kurnitzky y Bolívar Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 14 y 73.

experiencias, ya que significa imagen cierta y devaneo, espectro onírico y visión sobrenatural. El repertorio de fantasmas propio de la memoria colectiva cristiana experimentó una actividad sólo explicable, en términos de Huarte de San Juan, por la destemplanza de la potencia imaginativa, intermediaria entre percepción y memoria y hacedora de imágenes, pues sólo ella “es libre para imaginar lo que quisiere”.¹⁷ No es casual que los tratadistas españoles del siglo xvi, entre ellos Villalobos,¹⁸ Vives y el propio Huarte, hayan considerado la imaginación como una facultad más del alma.

A Alonso Quijano, ya lo hemos observado, “llenósele la fantasía de todo aquello que leía”. Luego decide “ejercitarse en todo aquello que él había leído” porque imagina ser verdad las “soñadas invenciones” de los libros. La locura del hombre reside en la facultad imaginativa, que lo impele a ejercer la caballería andante, facultad a la cual debemos asimilar la fantasía,¹⁹ y no a la memoria, que contiene el archivo de espectros de las novelas. Pero no es en modo alguno una memoria solipsista la suya, en razón de que las imágenes caballerescas almacenadas pertenecen a la imaginería popular, suma creativa de fantasmas que son certezas y devaneos, sueños y visiones sobrenaturales. Alonso Quijano lee “soñadas invenciones”, es decir, transfiere a su memoria las oscilaciones novelescas entre el mundo onírico y la realidad inventada o ultraterrena, oscilaciones propias de la memoria popular. Pongamos por caso histórico el vaivén de imágenes maravillosas y oníricas de la soldadesca española ante la visión inédita de Tenochtitlán: “nos quedamos admirados [escribe Bernal Díaz], y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís”. A renglón seguido, el cronista completa el movimiento oscilatorio de la visión: “y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños”.²⁰

¹⁷ Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 272.

¹⁸ Cf. Francisco de Villalobos, *Sumario de la medicina*, en *Algunas obras*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886, pp. 322-323. En el siglo xvii, Descartes dividió las potencias del alma racional en voluntad y entendimiento (*Passions de l'âme*, I, 17), según el modelo aristotélico.

¹⁹ Para la equivalencia que los médicos contemporáneos de Huarte hicieron de imaginación y fantasía, véase Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 206, nota 63. Covarrubias, como ya se dijo, da cuenta de dicha equivalencia. Un temprano ejemplo literario de la misma puede observarse en el Acto XIV de *La Celestina* (cf. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Castilla, Madrid, 1991, pp. 514-515).

²⁰ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María, Alianza, México, 1991, p. 238. Respecto del

Quisiera sugerir que la acción incesante y creativa de los fantasmas mnemónicos del imaginario español implicaba escenografías y movimientos escénicos del teatro de la memoria colectiva necesarios a la estética barroca. De su lado, la imaginación, alterada por el espectáculo de la memoria y, según Huarte, por la destemplanza orgánica de los humores, ficcionalizaba, al modo de la memoria artificial, las figuras mentales, las animaba al punto de tomarlas por cosas reales, todo lo cual causaba un estado mental análogo al quijotesco.

En otra obra suya, Cervantes nos explica los mecanismos de la locura colectiva al imbricar de modo teatral imaginación y memoria mediante la representación de dos fantasmas sociales: la limpieza de sangre y la legitimidad sacramental del nacimiento. Se trata del entremés intitulado *Retablo de las maravillas*. Para nuestros fines, importa notar el cambio semántico del término *retablo* registrado por Covarrubias: “Comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera se dixo retablo. Algunos estrangeros suelen traer una caxa de títeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos”.²¹ A este segundo tipo pertenece el Retablo cervantino, con la salvedad de que se trata de un Retablo barroco de la memoria, y no de una tabla gótica portadora de alguna similitud corporal.

Es el caso que dos empresarios teatrales de poca monta, Chanfalla y la Chirinos, llegan a un pueblo de labradores, conversan con los notables del lugar y acuerdan exhibir a éstos y a sus familias el Retablo de las Maravillas, obra del sabio Tontonelo cuyo carácter extraordinario consiste en que no pueden ver las cosas que en él se muestran ni los judíos convertidos al catolicismo ni los hijos bastardos. Una vez puesto el tinglado, Chanfalla y la Chirinos invocan a siete entidades. Salvo el Gobernador, quien decide ocultar su ceguera en razón de la “negra honrrilla”, todos dicen ver el tropel de figuras; más aún, hacen contacto con ellas. “Un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me fal-

sueño, Rosenblat comenta lo siguiente: “La primera visión de América es la visión de un sueño [...] El hombre que como descubridor, como conquistador, como emigrante o como viajero llega a América, al mismo tiempo que se americaniza, va revistiendo su nuevo mundo, tan extenso, como las imágenes y las voces de su mundo familiar” (aparece en Ángel Rosenblat, *La primera visión de América y otros estudios*, Caracas, 1965, p. 46, *apud* Trinidad Barrera en su “Introducción” a Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Alianza, Madrid, 1996, p. 49).

²¹ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. retablo.

tal",²² exclama Teresa Repolla. Y no le va a la zaga el sobrino de Benito Repollo cuando baila la zarabanda con la mismísima doncella Herodías. A la sazón, interrumpe el espectáculo un Furrier fuereño, quien, al no comprender nada y preguntarse "¿Está loca esta gente?", es acusado de *ex illis* por los aldeanos. El entremés se cierra sin desmentir las maravillas del Retablo.

En un notable estudio, Mauricio Molho²³ afirma que la obra de Tontonelo, vía un juego de espejos, termina por descubrir la verdad: todos los personajes son doblemente bastardos, tanto de nacimiento como de linaje. Pienso que es así. Pero me interesa más destacar ahora las certidumbres de los aldeanos, y nada hay en el texto que desmienta sus experiencias. Sin embargo, si observamos desde la perspectiva del Furrier, diremos también que están locos. Los fantasmas de la sangre limpia y del nacimiento legítimo vienen a ser tema de bobos, digno de un teatro en el cual nada hay que ver, pues ¿quién es capaz de recordar hasta tal punto su origen? No obstante si mienten, los aldeanos participan activamente de un retablo interior mnemónico cuyos fantasmas, socialmente asimilados, cobran vida al excitarse la imaginación del auditorio, imaginación que, como la de don Quijote, conduce a ejercitar las maravillas impresas en la memoria, potencia sin la cual todo espectáculo es imposible. De ahí que el entremés se abra con esta recomendación de Chanfalla: "No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste".²⁴ Así entonces, la verdad del Retablo es la verdad de un embuste anclado en las fantasías mnemónicas de un auditorio que imaginariamente las materializa. Se trata, diríamos, de una locura colectiva y *atreaguada* por pasajera. La lección del entremés parece prístina: ejercitar los valores sociales al uso imaginándose alguien ser cristiano viejo e hijo legítimo pasa por exclamar destempladamente, como lo hace Pedro Capacho, que un hombre, desconocido, cuerdo y ciego a las maravillas del Retablo, así el Furrier, es él y sólo él judío y mal nacido. Un embuste análogo, bajo la forma de milagro paródico, se halla en el *Tractado Quinto del Lazarillo*; también allí el engaño del buldero a los feligreses irónicamente demuestra su eficacia.²⁵

²² Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremés del Retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, REI, México, 1987, p. 229.

²³ Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 189-192 y 213.

²⁴ Cervantes, *Entremés del Retablo*, ed. cit., pp. 215-216.

²⁵ *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 123-125.

Volvamos a don Quijote. Seguida de un prolongado sueño, cierta calentura mortal pone fin a la larga interpolación de las locuras caballerescas. La mudanza repentina de la temperatura cerebral, explica Huarte, puede volver locos a los cuerdos y cuerdos a los locos. No nos extrañe entonces que nuestro personaje recobre el sano juicio. Se trata, empero, de un juicio análogo al de los aldeanos del *Retablo*, puesto que consiste en el re-conocimiento de los fantasmas sociales:

Rogó don Quijote que le dejaran solo [...] durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas [...] Despertó [...] y, dando una gran voz, dijo: —¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!²⁶

La misericordia divina devuelve la cordura a un Alonso Quijano dormido haciéndole ver los disparates y embelecos de los libros de caballerías. Sueño en verdad misterioso el suyo. ¿Acaso una imagen sobrenatural, inmersa en otras oníricas, amonesta al personaje y lo impele a sustituir su memoria novelesca por las imágenes devotas que durante décadas identificaron a Alonso Quijano el Bueno consigo mismo? Nada comunica al respecto el narrador de la novela, pero tampoco hace del sueño una revelación fidedigna ni del credo religioso una verdad incontrastable; todo lo contrario, se distancia irónicamente de los fantasmas sociales y relativiza la universalidad de la fe por medio de una frase inclemente: don Quijote hizo la cabeza del testamento y ordenó su alma, dice el narrador, “con todas aquellas circunstancias cristianas que se requieren”.²⁷ Aquí, el requerimiento es una convención tanto como circunstancial es el credo.

“La realidad oscilante” de la España católica y barroca resonaba en los mismos títulos de sus dramas: *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *Lo fingido verdadero*, *La verdad sospechosa*.²⁸ En semejante mundo,

²⁶ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha II*, ed. cit., p. 587.

²⁷ *Ibid.*, p. 589.

²⁸ La idea de la vida como ficción dramática se hallaba en el ambiente de la época. En *Epicteto y Focíledes en español con consonantes* (Madrid, 1635, cap. XIX), Quevedo escribe: “La vida es una comedia; el mundo, un teatro; los hombres, representantes; Dios, el autor”. La predicación ofrecía ejemplos numerosos de la misma idea, así el sermón funeral de amplia resonancia intitulado *A las honras de nuestro señor el serenísimo y católico Rey Philipo Segundo*, sermón compuesto por el famoso predicador dominico fray Alonso de Cabrera; así la obra *De la Victoria de los justos* (1618), del carmelita Agustín Núñez Delgadillo. Cf. el “Prólogo” de Ángel Valbuena Prat a Pedro Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, t. 1, pp. xli y lii.

¿cuál habría sido el papel de los entes literarios? Ser espectros de los espectros colectivos grabados en la memoria de un auditorio que, al percibirse desdoblado poéticamente, oscilaría entre unos y otros fantasmas. El tiempo del *Quijote* y de la comedia española parece haber dado plena vigencia a esta anécdota contada, no sin malicia, por el médico Huarte de San Juan a sus lectores: en una ocasión, Hipócrates preguntó a su amigo Damageto la causa de su continua risa, a lo cual Damageto respondió que “este mundo no era más que una casa de locos, cuya vida era una comedia graciosa representada para hacer reír a los hombres”.²⁹

²⁹ Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 175.

EL PRÓLOGO AL *QUIJOTE* DE 1605: AUTORES, LECTORES, TEXTO

María Stoopan

Universidad Nacional Autónoma de México

El prólogo a una obra literaria es una de las estrategias verbales preliminares de las que se vale el autor para comunicarse en nombre propio y sin intermediación (aparente) con el lector, y la más importante de ellas. Es la instancia por medio de la cual se abren las puertas para que el lector se introduzca en el texto, y en donde le participa su visión de la obra que le presenta: “franja del texto impreso que, en realidad, dirige toda la lectura”, lo denomina Philippe Lejeune.¹ Forma parte del encuadre, del aparato demarcativo del enunciado literario, de los lugares privilegiados que constituyen sus fronteras externas —el principio y el fin. “Paratexto”, “umbral”, “vestíbulo”, “orillo”, “zona indecisa”, de tránsito entre el texto que preside y el discurso del mundo sobre aquél,² también allí se localiza y se desarrolla una reflexión metalingüística del texto sobre sí mismo.³ A la vez, es parte ya del mensaje estético y proporciona claves de lectura del enunciado literario.

Como señala Jean Canavaggio, todo discurso prologal es un discurso altamente codificado a causa del papel introductorio y representativo que estos textos desempeñan. La finalidad, la estructura y los procedimientos expresivos del prólogo han sido resultado de su

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 45, *apud* Gérard Genette, “El paratexto. Introducción a *Umbrales*”, *Criterios*, 25/38 (1989-1990), p. 44.

² Cf. Genette, art. cit., p. 44. Por su parte, Claude Duchet propone que: “Autour du texte donc une zone indécise, ou il joue sa chance, ou se définissent les conditions de la communication, ou se melent deux séries de codes: le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs et régulateurs du texte” (“Pour une socio-critique ou variations sur une incipit”, *Littérature*, 1, 1971, p. 6).

³ Cf. Philippe Hamon, “Texte littéraire et métalangage”, *Poétique*, 8 (1977), pp. 261-284.

enorme dependencia de la tradición del exordio. Según el crítico y biógrafo de Cervantes, los prólogos del autor del *Quijote* no faltan a esta regla, aunque a la vez son textos subversivos de las fórmulas canónicas del prólogo.⁴ El que escribe para *El ingenioso hidalgo* hace uso especialmente del primer momento del exordio, la *captatio benevolentiae* que es el “intento de seducción del auditorio al que inmediatamente se trata de captar con una prueba de complicidad”.⁵

Por otro lado, el prólogo al *Quijote* de 1605 es un ejercicio muy complejo, puesto que cumple con esa función en diversos sentidos: con referencia a la obra que introduce, al propio prólogo en contraste con otras prácticas demarcativas en uso por escritores del momento, a dichas prácticas y, finalmente, a un mensaje estético que vale tanto para el prólogo mismo como para la obra que preside. Contiene tres partes claramente identificables si tomamos en cuenta tanto su cometido autorreferencial, como a los interlocutores que participan en él.

El autor inicial del prólogo abre con un discurso en primera persona dirigido al lector. El contenido de esta sección son las opiniones que le confía sobre la obra que le presenta. Así, desde un principio comparecen los integrantes del circuito de la recepción: el autor —sujeto de la enunciación y responsable de la escritura—, el lector —destinatario de la enunciación y la escritura— y la obra —objeto del discurso autoral.

En la segunda parte, el mismo autor dialoga con un amigo que aparece cuando aquél está en trance de componer el prólogo. El tema de la conversación son las dificultades de redactar un texto de este género. La charla contiene una gran carga irónica sobre las convenciones usadas en ciertos prólogos de la época. En este fragmento se completan las *prologi personae*,⁶ los personajes que intervienen y dotan de estructura al texto, a saber, el autor, el lector y el amigo,

⁴ Jean Canavaggio, “Cervantes en primera persona”, *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), p. 37. Más adelante, el crítico francés opina que “los prólogos cervantinos revelan cómo el código del exordio ha sido poco a poco penetrado por un ‘decir’ cuyo polifacetismo renueva por completo el sentido del discurso prologal” (p. 42).

⁵ Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 1974, p. 67.

⁶ Carmen Escudero hace notar lo que ella denomina la “dramatización del conjunto” de este prólogo: “Se trata de presentar escenas con situaciones, gestos y actitudes [yo añado personajes], como si de plantear una determinada situación se tratara [...]” (“El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra”, en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 184).

que comparte la autoría. En el último segmento, el autor inicial retoma el diálogo con el lector, en cuyas manos deja la historia de don Quijote y Sancho Panza.

El prólogo en su totalidad está permeado por la preocupación del autor inicial y manifiesto: la recepción que dará a su obra el lector al que interpela, y el público en general. Sin duda, la escritura de todo prólogo firmado por el autor de la obra, obedece a esa inquietud. La función de dichos textos apunta en este sentido: es una comunicación preliminar dirigida al lector, en la cual habla como aval de la obra que introduce, con el fin de que la visión que brinda sea pertinente para la lectura o, dicho de otra manera, para orientar una respuesta adecuada del lector, prevista en la estructura de la obra. Si legítima, esta inquietud no siempre está explícita en todo prólogo.

Aquí me ocuparé de las *prologi personae* —el lector convocado por el primer autor y los otros personajes que comparecen—, del comportamiento de todas ellas y de las funciones que desempeñan; asimismo, de la naturaleza múltiple de autores y lectores y de la relación que el autor manifiesto del prólogo establece con el lector.

PROLOGI PERSONAE

Resulta imposible, afirma Alberto Porqueras Mayo en su estudio sobre los prólogos en el Siglo de Oro español, “imaginar un prólogo sin lector, porque, al menos, éste se halla presente implícitamente”.⁷ Los escritos durante esta época en España cumplen con esta condición del género, ya que incluyen la comparecencia manifiesta del lector a partir de la convocatoria que le dirige el autor, quien lo convierte en su interlocutor, así como en el destinatario de la presentación —y, por extensión, del libro—, al igual que le habla de tú y lo alude directamente calificándolo con algún adjetivo.⁸ Se trataría del lector inscrito en el texto. Así, los prólogos que Miguel de Cervantes redactó para sus obras, según la costumbre en uso, contienen al inicio una invocación al lector y algunos de ellos, una mención del mismo.⁹

⁷ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, p. 149.

⁸ Para estas características del prólogo en el Siglo de Oro, véase el capítulo “Los prólogos y el lector” (*ibid.*, pp. 149-177).

⁹ En *La Galatea*, al inicio del prólogo Cervantes invoca a los “curiosos lectores”, y en el texto solicita “del que leyere, como lo hará siendo discreto”, que disculpe las objeciones que pudiera hacer a la obra. La invocación del prólogo a las

El del *Quijote* I, el cual reúne muchas de las características del prólogo manierista español¹⁰ —a la vez que las contradice—, empieza con un llamado al “desocupado lector”, al que dirige en un principio su discurso. Si el autor de la dedicatoria ha llamado a su lector privilegiado, el duque de Béjar, “vuestra excelencia” y usa el usted, el del prólogo acorta las distancias y tutea al lector. Esta práctica responde, según Porqueras Mayo, a “la manifestación de predilecta intimidad típica de la función introductiva” del género.¹¹

Más adelante, el autor inicial cambia a su primer interlocutor por un amigo suyo con quien dialoga sobre el libro y las maneras de presentarlo. Con ello, el lector, cuya intermediación se solicita al comienzo, es distanciada y pasa a ser el destinatario del relato de la anécdota que contiene el prólogo y atestigua la conversación entre el autor y el amigo que aparece para auxiliarlo en su tarea. Por su parte, el autor en este momento se convierte en narrador de dicha anécdota. Hay, asimismo, una presencia fantasmal, la que los críticos han identificado con Lope de Vega, supuesto practicante de los hábitos textuales satirizados por los interlocutores activos del prólogo. Sobre dichas presencias —el autor, el lector y el amigo—, así

Novelas ejemplares es al “lector amantísimo”, a quien se dirige de “tú”. Al principio éste es el destinatario de su discurso y, en la segunda parte, lo llama de nuevo con el calificativo de “amable” y lo mantiene como su interlocutor. En el breve prólogo al *Viaje del Parnaso*, apela a un “lector curioso”, específicamente poeta. El “lector carísimo”, a quien después convierte en “mío”, es el destinatario del relato que hace sobre la situación del teatro español y la suya propia, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*. Finalmente, en el *Persiles*, el “lector amantísimo” es de nuevo el destinatario de la narración que se desarrolla en el prólogo. Para una revisión más extensa de los prólogos de Cervantes, véase Eliás L. Rivers, “Cervantes’ Art of the Prologue”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 167-171.

¹⁰ Véase Porqueras Mayo, “Consideraciones previas” a *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968, pp. 3-26.

¹¹ El mismo autor cita a Pla Cárceles (“La evolución del tratamiento de vuestra merced”, *Revista de Filología Española*, 10, 1923, pp. 245-280): “Sabido es que el uso vino a rebajar de tal manera el valor galante del vocablo latino vos en nuestro idioma, que ya en el tercer tercio del siglo xvi, vosear a una persona implicaba, cuando no un insulto, una íntima familiaridad o superior categoría social por parte del que hablaba. Aquélla, en consecuencia, debió de ser la época en que el compuesto vuestra-merced se generalizó como tratamiento cortesano aplicable a personas principales, pero no pertenecientes a la nobleza, pues en este caso les correspondía vuestra-señoría o vuestra-excelencia” (*apud* Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, ed. cit., pp. 175-176).

como sobre el espectro de Lope, se fundan la intención, los movimientos y la estructura del prólogo a la primera parte del *Quijote*.

LA NATURALEZA MÚLTIPLE DE AUTORES Y LECTORES

Puede observarse que el comportamiento y las funciones del autor inicial son enormemente complejos y móviles. Además de sujeto de la enunciación, se declara responsable de la escritura del prólogo a la vez que de la historia que se leerá, con lo cual se convierte en autor explícito o manifiesto. Es también interlocutor en el diálogo que sostiene con el amigo y narrador de la conversación que se desarrolla entre ellos. Asimismo, en el proceso comunicativo con el lector, asigna a éste papeles cambiantes: de destinatario del discurso lo convierte en narratario de la anécdota. Es también un autor que se multiplica y cambia de naturaleza literaria, a la vez que crea instancias de mediación con el lector.

Este polifacético autor, anticipación del de la obra, es uno de los interlocutores en los que se distribuye la autoría del prólogo. El otro es el amigo, como adelante se verá. Uno y otro dan sustento de manera diversa a las intenciones múltiples del texto, lo que significa que detrás de la actividad lingüística y las funciones textuales que ambos desempeñan, se encierra el autor implícito propiamente dicho, quien responde por el conjunto de intenciones textuales asumidas por los dos.

Debido a que en el prólogo aparecen datos biográficos del autor empírico y porque este paratexto es tradicionalmente el portador de un comentario autoral,¹² la tendencia del lector es adjudicar a Cervantes, sujeto de la enunciación que es la obra en su conjunto, asimismo la responsabilidad de la autoría del prólogo. En estricto sentido, esto es correcto. Sin embargo, se puede hablar aquí del surgimiento de un autor liminar, que fluctúa entre la intención del autor real —o histórico— y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual imputable al autor implícito.¹³ Dicho “autor en el umbral”, como lo llama Mauro Ferraresi, responde a determinadas intenciones del autor implícito: en un sentido, con el fin de que el lector identifique al autor inicial del prólogo con el autor de la historia, a la vez que con el autor real y, en otro, que perciba al amigo, en quien se desdobra la autoría im-

¹² Cf. Genette, art. cit., p. 44.

¹³ Cf. Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Lumen, México, 1992, p. 126.

plícita del prólogo, como un sujeto ajeno, que emite opiniones a título personal, sin que la responsabilidad de lo dicho recaiga sobre el autor inicial, mimetizado con el autor empírico.

Por otro lado, la narración que el autor manifiesto del prólogo hace de las dificultades que se le presentan al componerlo, así como la del diálogo que entabla con un supuesto amigo “gracioso y bien entendido”¹⁴ que acude en su ayuda, convierte a dicho autor en personaje literario que entra en el nivel de lo ficticio por el hecho de participar como interlocutor en esa situación imaginaria.¹⁵ La existencia de ese autor ficticio es asimismo “una instancia inventada por el autor implícito con la intención de crear un plano de lectura y de significado adicional en el texto”.¹⁶ Autor ficticio también porque, a partir del momento que en el prólogo determina que “el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos de la Mancha”, se hace pasar —otra vez ficticiamente— por autor de un relato histórico.¹⁷ Charles Presberg señala las consecuencias de que este autor —narrador lo llama él— sea un “yo” ficticio, pues convierte el prólogo en una proposición poética.¹⁸

Por lo anterior, Edward C. Riley considera que: “El arte característico y original de Cervantes empieza con un acto de distanciamiento de sí mismo y de su obra”.¹⁹ De esta manera crea uno de sus

¹⁴ Esta y las subsecuentes citas del *Quijote* de 1605 provienen todas del Prólogo. Por ello no entorpeceré la lectura dando en cada caso la referencia concreta. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis A. Murillo, Castalia, Madrid, 1991, t. 1, pp. 50-58.

¹⁵ Elias L. Rivers afirma con relación al prólogo que comentamos: “The prologue it self has been invaded by novelistic fiction, as the writer and his friend carry on a dialogue about literature which is not unlike the monologues and dialogues of Don Quixote, Sancho Panza, the priest and the canon” (art. cit., p. 169). Por su parte, Ruth El Saffar comenta con referencia a este fenómeno que: “Not only does the author exteriorize himself, making himself a character in his own work, but he also exteriorized his problems as author, making them the subject of his work” (*Distance and control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, North Carolina University, Chapel Hill, 1975, p. 35).

¹⁶ Para los conceptos y definiciones de las categorías de autor y lector, véase Alberto Vital, “Conceptos principales”, en *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 21-25.

¹⁷ Cf. Charles Presberg, “‘This is not a prologue’: Paradoxes of historical and poetic discourse in the prologue of *Don Quixote*, Part I”, *The Modern Language Notes*, 110 (1995), p. 217.

¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹ Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989, p. 54.

más fecundos recursos, el de la ficción —en este caso la autoría— como espacio crítico frente a sí y a la materia que trata. El autor implícito adopta, pues, en el prólogo, una presencia múltiple, ambigua y enmascarada, ya que parece hablar en nombre del autor real, aunque lo hace por medio de una voz doble, fraccionada entre el autor inicial y el amigo —autores ficticios—, complejo de instancias interpuestas entre el autor y el lector. Por todo ello, en adelante, la mención del autor del prólogo conllevará esos significados plurívocos y ambiguos y esa multiplicidad de tipos autorales.

Charles Presberg se plantea, a partir de otros argumentos, la pregunta de quién habla como responsable de este prólogo. Dado que dicha pieza asume —contra las convenciones del siglo xvii— una naturaleza ficticia, en tanto que su autor manifiesto declara haber escrito un relato histórico con material encontrado en los archivos de la Mancha,

[...] the narrator clearly considers Don Quixote an historical (actual) person rather than a fictional character. And, since both the narrator and the protagonist thus belong to the same ontological plane and to the same fictional world, or heterocosmos, the “yo”, the “tú” and the “libro” of the opening sentence are necessarily fictions —imaginary referents— which in no way correspond to the author, the reader or the actual book written by the actual author, Miguel de Cervantes.²⁰

Los múltiples desempeños autorales en este prólogo, patentizan la complejidad de la función de autor, la cual, según la describe Michel Foucault, “no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos”.²¹ Lo mismo, en tal caso, podemos suponerlo del lector.

En cuanto a este último, el lector implícito es considerado una construcción textual, cuya imagen, así como los papeles que desempeña, resultará de la estructura autorial, y ha de interpretar —en nuestro caso, a partir del prólogo mismo— la intención de sentido propuesta por el autor implícito. Dicho lector, según el estudioso alemán Iser,

²⁰ Presberg, art. cit., p. 218.

²¹ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra Editores, México, 1990, p. 38.

[...] no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por lo tanto, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto. Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por eso, el concepto de lector implícito designa una estructura del texto por medio de la cual el receptor siempre está previsto [...] Así, el concepto del lector implícito pone a la vista las estructuras del efecto del texto, a través de las cuales el receptor es situado respecto al texto y está unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por él.²²

De aquí que el lector implícito no ha de ser confundido con el ficticio —ambos instancias emanadas del autor implícito.²³ El último lector es la contraparte del autor ficticio —personaje literario—, el cual, según Charles Presberg, siendo el “yo” de la enunciación, convierte al “tú” lector y al “libro” en referentes asimismo imaginarios, tríada manifiesta —ya lo mencionamos— a partir de la frase inicial del prólogo. De todo ello resulta que el autor implícito propone, por un lado, un lector implícito que discierna la naturaleza ficticia de la historia y del héroe, así como de sus autores y narradores, y por otro, un lector ficticio que leerá el libro como la historia verdadera de un héroe real, escrita y narrada por auténticos historiadores, puesto que ésta es, supuestamente, la índole de todos ellos.

Por otro lado, ya que la intención de este prólogo también es irónica, puesto que se trata de un texto que “dice literalmente lo contrario de lo que se quiere decir”, se presentará al lector en la propia estructura del prólogo, la demanda —como en todo texto irónico que, además, carece de señales explícitas— de que advierta la oposición entre el plano de la expresión y el plano de la intención, en donde el primero ha de denunciar al segundo, puesto que la ironía

²² Wolfgang Iser, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, p. 139.

²³ Charles Presberg considera que “The entire prefatory utterance is thus the author’s act of pretense, his fictional invention, which simulates the circumstance of an author in the act of addressing his readers by means of a prologue, in order to tell them about the very Prologue and book they are now reading” (art. cit., p. 219).

es, para decirlo con Celina S. de Cortázar: “un contraste transparente entre el mensaje literal y el mensaje verdadero”.²⁴

EL AUTOR INICIAL Y EL LECTOR. LA OBRA COMO REFERENTE

Los papeles de autores y lectores sufren varias modificaciones en las diversas partes de la introducción. En la primera, el autor inicial, si bien es irónico, al tiempo que hace uso de un lenguaje metafórico, aún no despliega el doble carácter ficticio con que funcionará en la segunda: el de personaje literario que dialoga con un amigo imaginario y el de historiador e investigador de archivos. El desocupado lector al que invoca el autor al inicio, es el lector inscrito y explícito en el texto, así como el destinatario del acto comunicativo a causa del simple hecho de ser interpelado directa y expresamente por el autor en el momento en que aquél inicia la lectura. Por este motivo, el lector real que sostiene *El ingenioso hidalgo* en sus manos, tiende a identificarse con él. Dicho lector pronto descubrirá, como una de las demandas autorales, que ha de responder con malicia, pericia y flexibilidad crecientes para avenirse con la propuesta irónica del prólogo y de la obra en su conjunto, y para aceptar los distintos papeles que la estructura del texto le plantea.²⁵

El autor manifiesto, mimetizado en un principio con Cervantes, inicia el prefacio apelando a la fe y a la confianza del lector. Gana de inmediato su intimidad al hacerlo confidente de su deseo con relación al libro que le ofrece y, acto seguido, de su incapacidad de cumplir con ese deseo. Como ejercicio de la *captatio benevolentiae*, cautiva el ánimo del lector en torno a la paternidad, la cual opera como metáfora de

²⁴ Celina S. de Cortázar, “El *Quijote*, parodia antihumanista”, *Anales Cervantinos*, 22 (1984), p. 61.

²⁵ Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 41. Por su parte, Iser asegura que “[...] se da de antemano una estructura del texto al lector, que lo obliga a adoptar un punto de vista que permita construir la integración exigida de las perspectivas del texto. Pero el lector no es libre en la elección de ese punto de vista, pues éste resulta de la forma perspectiva de la representación del texto. Sólo cuando todas las perspectivas del texto se pueden reunir en el horizonte de referencia que les es común, es adecuado el punto de vista del lector. El punto de vista y el horizonte resultan, por consiguiente, de la construcción perspectiva del texto, pero ya no están representados en el texto mismo. Precisamente por eso, el lector tiene la posibilidad de tomar el punto de vista que fue dispuesto por el texto, para poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas del texto” (art. cit., p. 140).

la autoría: él, autor explícito, es el padre y, en desplazamiento metonímico, el libro y/o el héroe de quienes se hace cargo, son el hijo.²⁶ Puesto que este autor pondrá en cuestión su paternidad, las primeras imágenes de padre e hijo no son nada halagüeñas. Con ello, da inicio al juego irónico que consiste en declarar lo contrario de lo que se piensa. El autor-padre coquetea con el engaño de ser un ingenio mal cultivado. Y si asegura que su hijo es “seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”,²⁷ sabe que lo es como personaje, no como obra literaria. Por ello, el lector ha de estar alerta de no morder este primer anzuelo, el de la equivalencia héroe-libro.

En el momento en que el melodrama de la paternidad está a punto de envolver al lector, el autor inicial renuncia a él e inaugura la ficción de la autoría —que tendrá vigencia asimismo en la novela—, a partir de la cual toma distancia por primera vez con relación a su obra: al igual que un padre —como en la sentencia latina: *mater semper certa est, pater autem incertus*—, renuncia a proclamar la certidumbre de su paternidad, la cual depende siempre de la palabra de otra: “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote”,²⁸ revelación con la que logra al mismo tiempo estar dentro y

²⁶ El libro como un hijo es un abundante recurso manierista de los prólogos en este período. Véase Porqueras Mayo, *El prólogo en el Manierismo*, ed. cit., pp. 13-14. Según Antonio Vilanova, la presencia de este tópico en el prólogo al *Quijote* de 1605 proviene del *Moriae Encomium* (ya fuera en su versión latina o en la traducción italiana de 1539), de Erasmo (“La Moria de Erasmo y el prólogo del *Quijote*”, en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford University, Oxford, 1965, pp. 423-426).

²⁷ Américo Castro lee las contradicciones de este pasaje de la siguiente manera: “Al ser lograda una empresa de gran riesgo, por entre la conciencia del éxito surge en ráfagas el temor superado; así en Cervantes, al rememorar las etapas de su proeza: ‘*qué podía engendrar* (temía yo) *el estéril y mal cultivado ingenio mío* (viviendo en angustia, reducido a trato de gente ínfima y desigual a mí), *sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios* (hallándose forzado por la necesidad de mi tema, a seguir no sendas rectas y trilladas, sino la ocurrencia de los más cambiantes puntos de vista? Más [sic] el temor pasó, y ahí tienes, lector, logros artísticos, *nunca imaginados de otro alguno*” (“Los prólogos al *Quijote*”, en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966, p. 264). Américo Castro está describiendo, como él mismo dice, supuestos “estados de ánimo” (p. 265), intenciones del autor real, Cervantes. Hoy se considera abiertamente que éstos no son discernibles en el texto.

²⁸ Antonio Vilanova observa que “Es casi seguro que Cervantes al afirmar que *aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote*, tuvo presente una idea de Plinio (*Historia Natural*, VII, 1) muy divulgada por el humanismo del Renacimiento y recogida en el siguiente pasaje de la *Moria* de Erasmo, que le confirió burlescamente un nuevo sentido: *La Naturaleza, que no pocas veces más bien que madre es*

fuera del personaje, dentro y fuera de la obra, con esa sonrisa a la vez maliciosa y tierna que le descubre Stephen Gilman, quien se refiere a la presencia de otro símbolo universal en esta imagen cervantina: "Es lícito sospechar [...] que esta peculiar metáfora de parentesco alude también a esa expulsión al desamparo y al mundo hostil que en tanto que homenaje remoto al mito del Génesis constituye el meollo de la epopeya, el romance y la novela [...]"²⁹

A partir de esta declaración de su desaparegada, falsa, dudosa, mala o simplemente imperfecta paternidad, confrontada con un modelo ideal de padre —presente también en su obra literaria—, cada quien ocupa su sitio, el cual nunca será fijo. El autor inicial, identificado con el autor de la obra, al renunciar a ser un *deus ex machina* y lograr perderse tras distintas máscaras en medio del texto, ocupa todos los sitios y ninguno, terreno escurridizo que no abandonará, dado que en adelante diluirá su identidad y compartirá su quehacer con toda suerte de colaboradores;³⁰ y el lector —que en este momento se vuelve carísimo, puesto que han sido ganadas su confianza y cercanía—, alcanza un lugar libre, sin ataduras previas ni consecuencias adversas por lo que de la obra opine. Dicha incitación, fuera del alcance irónico propio de este prólogo, es de lo poco que se puede leer en él sin el recelo de la doble lectura inherente a todo texto irónico. Asimismo, el lector tomará un sitio distanciado del propio autor, debido a que, habiéndolo hecho su confidente, lo libra, sin embargo, de las redes de la manipulación, como sí las tienden otros escritores contemporáneos suyos quienes, según la corriente al uso, suplican, lacrimosos, que el lector perdone las faltas de sus obras.

Aquí se encierra un ataque a las prácticas insinceras y empalagosas de algunos prologuistas de la época.³¹ Al denunciarlas, el autor del prólogo se mantiene alejado tanto de adular a quien lo lee

madrastra, se ha complacido en atormentar a los hombres (especialmente a los poco avisados) inspirándoles el afán de despreciar lo suyo y admirar lo ajeno (XXII)" (art. cit., p. 425).

²⁹ Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 132.

³⁰ Charles Presberg señala la complejidad de este problema: "Every narrative voice and every narrative level in the 'history' for which we have a label —'narrator', 'autor desta historia', 'segundo autor', 'traductor', 'Cide Hamete'— therefore represents a polyphonus blend of other, equally polyphonous voices and levels" (art. cit., p. 234).

³¹ Esta es otra de las características del género, considerada por Alberto Porqueras Mayo como reacción al tono afectadamente amable usado por muchos prologuistas del período (*El prólogo como género literario*, ed. cit., p. 152). Por su parte, Astrana Marín tiene "el prólogo del *Quijote* por una obra maestra de crítica y de sátira, en que Cervantes apuntó certeramente contra las corruptelas del mundillo

—“Toda la amabilidad cuajada de tópicos debe resultar ‘molesta’ al lector”, supone Porqueras Mayo—, como de la brusquedad con que algunos autores de la época se dirigen a él: “El autor rebasa sus límites de contención y disimulo y, valientemente, se encara ‘ásperamente’ con el lector y le reprende su crueldad”.³² Nuestro autor, sin ánimo de recurrir a uno u otro de los extremos y con la intención de mantenerse distanciado de su obra, juega irónica, engañosamente con su propia imagen y con la de la obra que ofrece, y crea el espacio para propiciar el libre encuentro del lector con ella.

Llegado este momento, desde su propio umbral, la obra podrá entrar en juego con el lector sin más armas que sus legítimas virtudes, mostradas ya en la maestría del prólogo. Por su parte, el lector, al ser liberado también él, por quien se confiesa padraastro de don Quijote, de cualquier atadura de parentesco o amistad con el héroe, además de ser puesto a la misma saludable distancia que toma el autor —en donde no cabe la manipulación, aunque sí la complicidad—, queda abandonado igualmente a su libre albedrío para juzgar la obra como le parezca.

Además, por esa característica del presente prólogo de ser una pieza que se construye al tiempo que el lector la va leyendo y por la intimidad que procura con él el autor explícito al comunicarle sus dificultades para escribirlo, el lector queda necesariamente implicado en su creación, con lo cual, a cambio de quedar libre de indeseables ataduras emocionales, así como de cualquier manipulación por parte del autor, es convertido en un lector al cual se demanda una activa participación. Más adelante, en los capítulos 8 y 9, el lector ficticio presupuesto en el prólogo, tendrá que salir a escena para evitar que el relato desfallezca.

A la vez, el lector es invitado a usar liberal y placentemente el tiempo doméstico que dedique al libro. A fin de lograrlo, se requiere que sea ese desocupado lector al que se invoca al principio del prólogo. Con ello, el autor le propone el goce imprevisible de la lectura. Dicha actitud hacia el lector formaría parte de lo que Edward C. Riley considera

[...] el juicio definitivo de Cervantes acerca de la función de la novela [el cual] procede, en efecto, de una idea muy antigua y generalizada:

literario de su tiempo” (*Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Reus, Madrid, t. 5, p. 591).

³² Porqueras Mayo, *ibid.*, pp. 152 y 153.

la de que la literatura imaginativa (para el escritor tanto como para el lector) representa un descanso en las tareas cotidianas y un alivio a las preocupaciones.³³

La caracterización del lector en el prólogo es completada por el amigo al final de su intervención. En ella resalta el provecho que todo tipo de lector puede sacar de la lectura del libro en cuestión, con lo que se integra la postura autoral sobre la función de la literatura imaginativa. Riley la resume de esta manera:

Al proporcionar a la mente una ocupación agradable, la literatura la libera momentáneamente de penas y sinsabores. Puede llegar incluso a procurar un alivio más duradero, y por ello tiene cierto valor terapéutico. Esto equivale a decir que las dos funciones están unidas, que "*delectare*" es "*prodesse*".³⁴

En suma, por medio de un rico repertorio de recursos que responde a una intención estética, el autor inicial, en esta parte del prólogo, va caracterizando a su lector, al tiempo que le propone los papeles que como tal ha de cumplir —válidos para la lectura de la obra en su conjunto. A la vez, se sitúa a sí mismo con respecto a su obra y confía al lector su propia visión de ella. Aquí realiza el cometido autorreferencial para el cual son escritas estas piezas introductorias.

³³ Edward C. Riley, *op. cit.*, p. 144.

³⁴ *Loc. cit.* Para una discusión sobre la función de la novela en el Siglo de Oro, véase el inciso 1, "Funciones de la novela: el placer y el provecho" del cap. III, pp. 135 ss.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGOSTINI DEL RÍO, Amelia, "El teatro cómico de Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, 44 (1964), pp. 225-307.
- ALLEN, John J., "A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition", *Cervantes*, 2 (1982), pp. 181-184.
- ALONSO, Dámaso, "Escila y Caribdis de la literatura española", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, t. 1, pp. 11-28.
- ALONSO, Dámaso, "La caza de amor es de altanería", en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1973, t. 2, pp. 1057-1075.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.
- Anuario Bibliográfico Cervantino* (1994-1995), *Cervantes*, núm. especial, 1996.
- Anuario Bibliográfico Cervantino* (1996-1997), Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- ARATA, Stefano, "La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112.
- ARATA, Stefano, "Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66.
- ARELLANO, Ignacio, reseña sobre *Teatro breve de los Siglos de Oro* (Castalia, Madrid, 1992), *RILCE*, 11 (1995), pp. 189-192.
- ARELLANO, Ignacio y J. CAÑEDO (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Reus, Madrid, 1948-1958.
- AUBRUN, Charles V., *La comedia española 1600-1680*, Taurus, Madrid, 1968.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, "Hacia el *Quijote* del siglo xx", *Ínsula*, 494 (1988), pp. 2-4.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, "La locura de vivir", en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Madrid, 1976.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, "On *La entretenida* of Cervantes", *The Modern Language Notes*, 74 (1959), pp. 418-421.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Enciclopedia Cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- BALBÍN LUCAS, Rafael, "La construcción temática de los entremeses de Cervantes", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 415-428.
- BARBEITO, Isabel, *Cárceles y mujeres en el siglo xvii*, Castalia, Madrid, 1991.

- BARRERA, Trinidad, "Introducción" a Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufra-
gios*, Alianza, Madrid, 1996.
- BARTHES, Roland, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*,
Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 1974.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, *Eros y Tanatos. Brujería, hechicería y superstición en
España*, Arcano, Toledo, 1989.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1 (1994), pp. 14-76.
- Boletín informativo Asociación de Cervantistas*, 1 (1989), pp. 26-27.
- BRISSET, Demetrio, *Fiestas de moros y cristianos en Granada*, Diputación Pro-
vincial de Granada, Granada, 1988.
- BUEZO, Catalina, "Apuntes sobre la ritual expulsión del mal en la plaza pública
y edición de *El antojo de la gallega*, mojiganga de Francisco de Castro", *Re-
vista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48 (1993), pp. 81-102.
- BUEZO, Catalina, "Festejos y máscaras en honor de san Ignacio de Loyola en
el siglo XVII", *Boletín de la Real Academia Española*, 95 (1993), pp. 313-324.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos Sacramentales*, 2 vols., ed. de Ángel Val-
buena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. War-
dropper, Cátedra, Madrid, 1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El reloj y los genios de la venta*, en *Entremeses,
jácara y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera,
Castalia, Madrid, 1983.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los encantos de la Culpa*, en *Obras completas*,
t. 3, ed. de Ángel Valbuena Prat, 2ª ed., Aguilar, Madrid, 1987.
- CANAVAGGIO, Jean, "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Phi-
lology*, 2 (1977), pp. 35-44.
- CANAVAGGIO, Jean, "Don Quijote baja a los abismos infernales: la cueva de
Montesinos", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), "*Descensus ad inferos*".
La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe), Universidad
de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 155-174.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universi-
taires de France, Paris, 1977.
- CARO BAROJA, Julio, *Algunos mitos españoles*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid,
1974. [1ª ed. 1951.]
- CASASAYAS, José María, "La edición definitiva de las obras de Cervantes",
Cervantes, 6 (1986), pp. 141-190.
- CASTRO, Américo, "Los prólogos al *Quijote*", en *Hacia Cervantes*, 3ª ed., Tau-
rus, Madrid, 1966, pp. 262-301.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972.
[1ª ed. 1925.]
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de Flo-
rencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1996.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John J. Allen, Cátedra, Madrid, 1977.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quixote de la Mancha. An Old-Spelling Control Edition based on the First Editions of Parts I and II*, ed. de Robert Flores, University of British Columbia Press, Vancouver, 1988.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El cornudo*, en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, ed. de Hannah E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., 2 vols., Castalia, Madrid, 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Entremeses*, Akal, Madrid, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, REI, México, 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, 3ª ed., 3 vols., Castalia, Madrid, 1986.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Obra completa*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993-1995.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Obras completas*, ed. de Rudolf Schevill y Adolfo Bonilla, 6 vols., Gráficas Reunidas, Madrid, 1915-1922.
- CHEVALIER, Maxime, "A propos de *La cueva de Salamanca*. Questions sur la censure au Siècle d'Or", en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 1979, pp. 659-664.
- CHEVALIER, Maxime y Robert JAMMES, "Supplément aux *Coplas de disparates*", en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes françaises*, Feret, Bordeaux, 1962, pp. 358-393.
- CLEMENT, Richard W., "Juan de la Cuesta, the Spanish Book Trade, and a New Issue of the First Edition of Cervantes' *Persiles y Sigismunda*", *Journal of Hispanic Philology*, 16 (1991), pp. 23-41.
- "Constitución", *Cervantes*, 1 (1980).
- COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 5 vols., Gredos, Madrid, 1991.
- CORRAL, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez* [1629], ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.

- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. de Louis Combet, I.E.I.I, Bordeaux, 1967.
- CORTÁZAR, Celina S. de, "El *Quijote*, parodia antihumanista", *Anales Cervantinos*, 22 (1984), pp. 59-75.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *La vida estudiantil en la Salamanca clásica a través de los textos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1985.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Salamanca en la literatura*, nueva ed., corr. y aument., Gráficas Cervantes, Salamanca, 1973.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Turner, Madrid, 1977.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens, publicadas en la de 1674*, ed. de M. de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
- DEDIEU, Jean-Pierre, *L'administration de la foi. L'Inquisition de Tolède (xv^e-xviii^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- DEYERMOND, Alan D., "El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo", en *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, Granada, 1985, t. 1, pp. 291-300.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María, Alianza, México, 1991.
- Diccionario de autoridades*, ed. facs., 3 vols., Gredos, Madrid, 1969.
- Diccionario de la lengua española*, 20^a ed., 2 vols., Real Academia Española, Madrid, 1984.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro", *Bulletin Hispanique*, 87 (1985), pp. 47-87.
- DRAKE, Dana, *Cervantes' Novelas ejemplares: A Selective Annotated Bibliography*, 2^a ed. revisada, Garland, New York, 1981.
- DRAKE, Dana, *Don Quijote in World Literature. A Selective, Annotated Bibliography: Don Quijote (1894-1970)*, t. 3, Garland, New York, 1980.
- DRAKE, Dana, *Don Quijote [1894-1970]: A Selective and Annotated Bibliography*, t. 1, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1974.
- DRAKE, Dana, *Don Quijote [1894-1970]: A Selective and Annotated Bibliography*, t. 2, Universal, Miami, 1978.
- DRAKE, Dana y Dominick FINELLO, *An Analytical and Bibliographical Guide to Criticism on Don Quixote (1790-1893)*, t. 5, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1987.
- DRAKE, Dana y Frederick VIÑA, *Don Quijote in World Literature. A Selective, Annotated Bibliography: Don Quijote (1894-1970)*, t. 4, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, NE, 1984.
- DRYDEN, J., "An Essay of Dramatic Poesy", en *Great Theories in Literary Criticism*, Noonday, New York, 1963.

- DUCHET, Claude, "Pour une socio-critique ou variations sur une incipit", *Littérature*, 1 (1971), pp. 5-14.
- DUNN, P., "Las novelas ejemplares", en *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 81-118.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, México, 1992. [1ª ed. 1990.]
- EGIDO, Aurora, "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1988, t. 3, pp. 305-341.
- EISENBERG, Daniel, "On Editing *Don Quijote*", *Cervantes*, 3 (1983), pp. 3-34.
- EISENBERG, Daniel, "Pero Pérez the Priest and his Comment on *Tirant lo Blanch*", *The Modern Language Notes*, 88 (1973), pp. 321-330. [Incluido en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1982, pp. 147-158.]
- EISENBERG, Daniel, "Problems of the Paperless Book", *Scholarly Publishing*, 21 (1989), pp. 11-26.
- EISENBERG, Daniel, "Que nos falta una edición crítica del *Quijote*", en Serafín González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica (Estudios en homenaje a José Amézcu)*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 302-314.
- EISENBERG, Daniel, "Que nos falta una edición crítica del *Quijote*", en *VI Juicio Crítico Literario [de] Los Académicos de la Argamasilla*, Universidad de Castilla-La Mancha, [Ciudad Real], 1996, pp. 37-61.
- EISENBERG, Daniel, *Interpretación cervantina del Quijote*, Compañía Literaria, Madrid, 1995.
- El hijo de la Cuna de Sevilla*, ed. de Mª del Valle Ojeda Calvo, Reichenberger, Kassel, 1996.
- EL SAFFAR, Ruth, *Distance and control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, North Carolina University, Chapel Hill, 1975.
- ESCUADERO, Carmen, "El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra", en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* [Alcalá de Henares, 1988], Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 181-185.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, 3 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ DE CANO, José Ramón, "El vocabulario erótico cervantino: algunas 'calas al aire' en el entremés de *El viejo celoso*", *Cervantes*, 2 (1992), pp. 105-115.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, C., *Vocabulario de Cervantes*, Real Academia Española, Madrid, 1962.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario de Cervantes*, Real Academia Española, Madrid, 1962.
- FERNÁNDEZ, Jaime, "Cervantes en Japón", *Anthropos*, 98/99 (1989), p. vii.

- FERNÁNDEZ, Jaime, *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1988.
- FLORES, Robert M., "The Compositors of the First Edition of *Don Quixote*, Part II", *Journal of Hispanic Philology*, 6 (1981), pp. 3-44.
- FLORES, Robert M., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, M.H.R.A., Londres, 1975.
- FORNARIS, Fornarina, "El humorismo y la crítica en los *Entremeses* de Cervantes", *Universidad de la Habana*, 218 (1982), pp. 158-181.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra Editores, México, 1990.
- FRENK, Margit, "Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura: Edad Media y Renacimiento", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Actas del Coloquio Internacional VI Jornadas Medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998 [en prensa].
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros [y manuscritos] raros y curiosos*, t. 4, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889.
- GARCÍA MARTÍN, M. (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993.
- GENETTE, Gérard, "El paratexto. Introducción a *Umbrales*", *Criterios*, 25/38 (1989-1990), pp. 43-53.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "El proyecto teatral de las comedias de Cervantes", en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, México, 1997, pp. 79-85.
- GRANJA, Agustín de la, "Fondo satírico y trasfondo erótico en la poesía del Siglo de Oro. (A propósito del soneto 'No sois aunque en edad de cuatro sietes')", en *Estudios sobre Góngora*, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Córdoba, 1996, pp. 101-131.
- GRANJA, Agustín de la, "Las comedias de Cervantes", en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 225-254.
- GREEN, Otis H., "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review*, 25 (1957), pp. 175-193.
- HAMON, Philippe, "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 8 (1977), pp. 261-284.
- HERRERO, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1977.

- HUARTE DE SAN JUAN, J., *Examen de ingenios*, ed. de G. Serés, Cátedra, Madrid, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier, "Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)", *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68.
- HUERTA CALVO, Javier, "Risa y eros. Del erotismo en los entremeses", *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 113-123.
- IFFLAND, James, "Don Quijote dentro de la 'Galaxia Gutenberg'. (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)", *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), pp. 23-41.
- IGLESIAS, L., "Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos", en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos*, London, Tamesis, 1990, pp. 237-244.
- "Índice" de *Anales Cervantinos*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1989.
- IRIARTE, M. de, *El doctor Huarte de San Juan y su 'Examen de Ingenios'. Contribución a la historia de la psicología diferencial*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948.
- ISER, Wolfgang, "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pp. 121-143.
- JAUERALDE, Pablo, D. NOGUERA y Antonio REY (eds.), *La edición de textos (Actas del I CIHSO)*, London, Tamesis, 1990.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, "Estudio y técnica de las comedias de Cervantes", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 339-365.
- KAMEN, Henry, *Inquisition and Society in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
- KOSSOFF, David, "El pie desnudo: Cervantes y Lope", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Castalia, Madrid, 1971.
- KURNITZKY, Horst y Bolívar ECHEVERRÍA, *Conversaciones sobre lo barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- LARA GARRIDO, José, *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, 1997.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Alberto Blecua, Castalia, Madrid, 1972.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1987.
- LEDESMA, Alonso de, *Tercera parte de los Conceptos Espirituales y Morales*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969.
- LIFE*, Special Double Issue, *The Millennium*, 20, núm. 10a (Fall 1997), pp. 20-21.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, "Dos nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente", *Dicenda*, 14 (1996), pp. 173-198.
- MALO DE MOLINA, Teresa, "Análisis de la bibliografía cervantina de los años 80 (1980-1989)", en *Actas del I Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 131-148.

- MALO DE MOLINA, Teresa, "Aproximación a la bibliografía cervantina básica", *Anthropos*, Suplementos 17 (1989), pp. 275-283.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, "Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg", *Cervantes*, 17 (1997), pp. 122-144.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique, "Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes", en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, El Colegio de México, México, 1995, pp. 335-385.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, "La primera redacción de las *Octavas dirigidas a Felipe II* de Francisco de Aldana y su inédita dedicatoria en prosa", *Críticon*, 70 (1997), pp. 31-70.
- Miguel de Cervantes. *La invención poética de la novela moderna*, *Anthropos*, 98/99 (1989).
- MOLHO, Mauricio, "'El sagaz perturbador del género humano': brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas", *Cervantes*, 2 (1992), pp. 21-32.
- MOLHO, Mauricio, "En torno a *La cueva de Salamanca*", en Aurora Egido (coord.), *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 29-48.
- MOLHO, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.
- MONER, Michel, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- MONTERO REGUERA, José, "Bibliografía final", en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 349-364.
- MONTERO REGUERA, José, "El cervantismo del curso 1992-1993", *Edad de Oro*, 13 (1994), pp. 203-209.
- MONTERO REGUERA, José, "El cervantismo del curso 1993-1994", *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 293-298.
- MURILLO, Luis A., "Bibliografía fundamental", en Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis A. Murillo, Castalia, Madrid, 1991.
- NAVARRA, Pedro de, *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir, materia harto sutil y notable* (Colomerio, Tolosa, 1565), ed. de D.O. Chambers, University of California Press, Berkeley, 1968.
- PASCUAL, José Antonio, "La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica", en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 37-57.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, "La fiesta del Corpus en Sevilla", en *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, t. 1, Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1910 [el trabajo está incluido en *Memorias de la Real Academia Española*, t. 10, Hijos de Reus editores, Madrid, 1911].

- PORQUERAS MAYO, Alberto, "Consideraciones previas" a *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968, pp. 3-26.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.
- PRESBERG, Charles, "'This is not a prologue': Paradoxes of historical and poetic discourse in the prologue of *Don Quixote*, Part I", *Modern Language Notes*, 110 (1995), pp. 215-239.
- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, ed. de Hannah E. Bergman, Castali, Madrid, 1970.
- PROFETI, Maria Grazia, "La 'Parte primera' de Lope", *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 137-188.
- QUEVEDO, Francisco de, *Comento contra setenta y tres estancias*, en *Obras Completas*, ed. de Felicidad Buendía, t. 1, Aguilar, Madrid, 1986.
- QUEVEDO, Francisco de, *Epicteto y Fociledes en español con consonantes*, Madrid, 1635.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras Completas*, ed. de Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1986.
- RECOULES, Henri, "Cervantes, Timoneda y los entremeses del siglo xvi", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1972), pp. 231-291.
- "Rutas de ensueño", *El Suplemento Semanal*, 533 (11 de enero de 1998), p. 114.
- REYES, Alfonso, "De volatería literaria", en *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, t. 3, pp. 184-188.
- RICO, Francisco, "Cervantes hubo de escribir", *El País* (14 de septiembre de 1996), *Babelia*, pp. 16-17.
- RICO, Francisco, "El texto del *Quijote*", Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Cala Galdana, Menorca, 25 de noviembre de 1997 [en prensa].
- RILEY, Edward C., "Teoría literaria", en *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 293-322.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989.
- RIVERS, Elias L., "Cervantes' Art of the Prologue", en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 167-171.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, "Para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*", en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos*, London, Tamesis, 1990, pp. 405-411.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido* [Madrid, 1603], ed. de Jean Pierre Ressay, Castalia, Madrid, 1972.
- ROMERO, Carlos, *Para la edición crítica del Persiles*, Cisalpina Goliárdica, Milán, 1977.

- ROSENBLAT, Ángel, "Las incorrecciones del *Quijote*", en *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 243-345.
- ROSENBLAT, Ángel, *La primera visión de América y otros estudios*, Monte Ávila, Caracas, 1965.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. facs. de la Segunda parte, por Alba V. Ebersole, Castalia, Valencia, 1966.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, Parte primera, Juan González, Madrid, 1628; Parte segunda, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1634.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid, 1967.
- RUIZ-FORNELLS, Enrique, *Las concordancias de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cultura Hispánica, Madrid, 1976-1980.
- SALINAS, Juan de, *Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Castalia, Madrid, 1988.
- SCHÖN, Erich, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1987.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, 1997.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, "La edición de las obras de Miguel de Cervantes", *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 75-135.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, t. 2, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1952.
- TOMILLO, A. y C. PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de J.M. Lope Blanch, Castalia, Madrid, 1982.
- VALDIVIESO, José de, *El hospital de los locos*, ed. de Jean-Louis Fleckniakoska, Anaya, Salamanca, 1970.
- VAREY, John E., "Genealogía, origen y progresos de los gigantones de España", en Manuel V. DIAGO y Teresa FERRER (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Valencia, Valencia, 1991.
- VEGA, Félix Lope de, "Prólogo", *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo [...] Novena parte*, Alfonso Martín de Balboa, Madrid, 1617.
- VEGA, Félix Lope de, *Doze comedias de Lope de Vega Carpio [...] Quarta parte*, Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1614.
- VEGA, Félix Lope de, *El casamiento de Cristo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. 2, Madrid, 1890-1913.
- VEGA, Félix Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. de J.B. Avallé-Arce, Castalia, 1973.
- VEGA, Félix Lope de, *El tirano castigado*, en *Obras de Lope de Vega*, t. 7, Atlas, Madrid, 1963.

- VEGA, Félix Lope de, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1958.
- VEGA, Félix Lope de, *Obras escogidas*, t. 2, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, 4ª ed., Aguilar, Madrid, 1987.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, ed. de Á.R. Fernández González e Ignacio Arellano, Castalia, Madrid, 1988.
- VILANOVA, Antonio, "La *Moria* de Erasmo y el prólogo del *Quijote*", en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford University, Oxford, 1965, pp. 423-426.
- VILLALOBOS, Francisco de, *Sumario de la medicina*, en *Algunas obras*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886.
- VITAL, Alberto, "Conceptos principales", en *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 21-25.
- VIVES, Luis, "Tratado del alma", en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1948, t. 2, pp. 1147-1319.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1974.
- YNDURÁIN, Francisco, "Estudio preliminar", en *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra. II Obras dramáticas*, Atlas, Madrid, 1962, pp. vii-lxxvii.
- ZIMIC, Stanislav, "La caridad 'jamás imaginada' de Cristóbal de Lugo (estudio de *El rufián dichoso* de Cervantes)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 56 (1980), pp. 85-171.
- ZIMIC, Stanislav, "La *cueva de Salamanca*: parábola de la tontería", *Anales Cervantinos*, 21 (1983), pp. 135-152.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.

Cervantes 1547-1997. Jornadas de Investigación Cervantina
se terminó de imprimir en octubre de 1999
en los talleres de Encuadernación Técnica Editorial, S.A.
Calz. San Lorenzo 279-45 Col. Granjas Estrella, 09880 México, D.F.
Composición tipográfica y formación: Literal, S. de R.L. Mi.
Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
La edición estuvo al cuidado del Departamento
de Publicaciones de El Colegio de México.

En 1997, para conmemorar los 450 años del nacimiento de Miguel de Cervantes, en el mundo de la cultura se llevaron a cabo un gran número de reuniones académicas, artísticas, de divulgación, entre las que se incluyen estas Jornadas de investigación. Los días 13 y 14 de noviembre de 1997, investigadores de México, España y Estados Unidos expusieron y discutieron los temas que menos atención reciben en los estudios cervantinos: ediciones (planteamientos teóricos sobre la edición crítica de *La Galatea* hasta el *Persiles*); bibliografías (repertorios de tesis, libros, hemerografía que ya se encuentra o se está incorporando a los medios electrónicos); y el teatro, su género olvidado. Temas aparentemente periféricos de la obra de Cervantes, pero no por ello menos interesantes, tratan la oralidad y la memoria en el *Quijote*, y las relaciones entre lector y texto en el prólogo de la edición de 1605. El conjunto de textos es una muestra de la vigencia de Cervantes entre nosotros.



EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO EULALIO FERRER

ISBN : 968-12-0658-3

