

Luis Gómez Canseco. *El Quijote, de Miguel de Cervantes*. Madrid: Síntesis, 2005. 238 pp. ISBN 84-9756-308-5.

El 2005, año del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, ha venido acompañado de todo tipo de fastos, festejos, conmemoraciones y, sobre todo, de una desbordante producción crítica relacionada con la obra maestra cervantina. Multitudes de filólogos y estudiosos han querido dejar su huella impresa en una fecha tan señalada, y ahora llevará tiempo poder discernir el proverbial grano de la paja en esta lista de títulos que vienen a engrosar una ya sobrecargada bibliografía.

Afortunadamente, entre tanto bombo y platillo, descuellan trabajos serios y rigurosos que suponen una aportación sólida al cervantismo. Entre ellos hay que contar sin duda el libro de Luis Gómez Canseco, *El Quijote, de Miguel de Cervantes*. El estudio tiene como objetivo ofrecer una introducción didáctica y de conjunto al *Quijote* que se suma a otros estudios de esta naturaleza publicados por autores como Madariaga, Riquer, Murillo, Close y especialmente E. C. Riley con su ya clásico *Introducción al Quijote*.

El libro se estructura en cuatro secciones: *Una historia externa del Quijote*, *El Quijote por de dentro*, *Las afueras del Quijote*, y *El Quijote en los otros libros*. En la primera (11–39), Canseco presenta el contexto histórico y literario que justifica la creación del *Quijote*: los gustos del público, las nuevas tendencias, la evolución de la narrativa española a partir de la *Celestina*. La novela cervantina se coloca claramente en el marco de la literatura de entretenimiento que floreció a partir del siglo XVI. El último apartado se centra en el proceso de escritura del *Quijote* a través de sus diferentes ediciones, algunas de ellas con revisiones de autor. Pese a que, como recuerda Canseco: “Cervantes no fue un corrector atento” (30), las fases de composición del libro nos muestran sus intentos por subsanar los despistes y erratas de la primera edición de 1605. Además, este análisis permite conocer mejor la escritura cervantina que llegó al *Quijote* por vías un tanto tortuosas y a menudo con no poca desorganización.

Tras esta introducción a las cuestiones externas del texto, se pasa al núcleo central del libro donde el estudioso se ocupa de la obra cervantina en sí: la estructura, los narradores, los personajes y el estilo ("El *Quijote* por de dentro," 41–125). Se explica aquí que los modelos principales de Cervantes fueron los libros de caballerías, la picaresca y las novelas cortas. Estos tres cauces son la base que sustenta la construcción narrativa del *Quijote*. El mundo de la caballería le aportó al escritor la técnica de la acumulación ilimitada de episodios y la presencia de lo fantástico. De los relatos de pícaros tomó el apego por una trama centrada en el mundo contemporáneo, aunque rechazó el uso de la primera persona narrativa. Por último, la presencia de las *novelle* italianas aparece sembrada por toda la obra en las historias intercaladas que interrumpen el desarrollo de la acción principal y favorecen la variedad. Es precisamente la variedad uno de los elementos comunes de estos tres modelos que queda reflejada en las páginas cervantinas.

Por otro lado, el estudio detallado de la primera parte evidencia sus dos núcleos narrativos principales, los episodios de la Sierra Morena y los de la venta: "Literariamente, la venta es un espacio contiguo y contrapuesto a Sierra Morena. La geografía agreste simboliza el desorden social y sentimental; en la venta, el caos se resuelve y los personajes se reintegran a la civilización" (50). La segunda parte de 1615 resulta mucho más compleja y rica. Cervantes la redactó atendiendo a una planificación meditada a lo largo de los diez años que la separan del libro de 1605. Gracias a una mayor cohesión, el autor puede desarrollar juegos de alusiones con la primera parte, con el plagio de Avellaneda y, en general, con la literatura de entretenimiento del Siglo de Oro. Más llamativo aún es el complejo y constante cruce de planos entre realidad y ficción: "En la segunda parte, lo extraordinario se hace cotidiano" (55). Con precisión y síntesis, Canseco traza los hilos de este entramado narrativo destacando las claves constructivas del texto cervantino. Esta claridad expositiva se mantiene en los siguientes apartados donde estudia una de las cuestiones más enrevesadas de la obra: sus narradores. Los esquemas que ofrece en las páginas 62–63 y 70–71 acompañan una argumentación organizada y exhaustiva que enfatiza el creciente papel de Cide Hamete en la construcción cervantina. Junto con esta cuestión, se define la importancia del perspectivismo que fragmenta y complica la representación de la realidad en el *Quijote*: "El libro está plagado de versiones dobles, triples y hasta contradictorias de un mismo suceso" (72).

El hilo conductor de todos estos juegos literarios es la ironía que, como una línea continua invisible, atraviesa la novela de Cervantes. Esta ironía se aprecia especialmente en la construcción de los protagonistas don Quijote y Sancho, y de los más de seiscientos personajes secundarios que pueblan el

mundo de la obra. Canseco da cumplida cuenta de los orígenes literarios y folclóricos de las dos grandes criaturas cervantinas, que surgen a través de la imitación de materiales previos: desde los tratados médicos como el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, a los excesivos caballeros de Ariosto y los más convencionales de Rodríguez de Montalvo, sin dejar de lado, claro está, los escritos de Erasmo y la tradición oral y carnavalesca. Este nuevo héroe narrativo y su compañero de viajes se caracterizan, entre otras cosas, por su capacidad de evolucionar en la novela hasta el extremo de llegar a ser contradictorios. Los puntos irreconciliables desde los que parten terminan por confluir en dos personalidades complementarias: el loco puede hablar como un sabio filósofo y el sensato puede cometer las mayores necesidades.

Pero si la mutabilidad de estas dos personalidades se centra en su comportamiento y forma de ser, en los personajes secundarios se manifiesta ante todo en su aspecto exterior. Como explica Canseco, muchos de los personajes del *Quijote* se dejan llevar por un impulso transformista que les hace adoptar diferentes máscaras en la obra: una campesina pasa a ser la princesa de un fabuloso reino, un estudiante se convierte en un vengativo caballero andante y un delincuente en un famoso titiritero. El estudioso pasa revista a las figuras más relevantes que pueblan las páginas cervantinas en un recorrido que tiene en cuenta sus aspectos principales y su filiación literaria. Hay grupos que derivan del mundo pastoril, otros de la lírica petrarquista, otros de la picaresca.

El último apartado de la segunda sección del libro estudia el estilo de Cervantes. Una de las grandes riquezas de la obra es sin duda su variedad lingüística que engloba desde los registros más bajos de la oralidad hasta las cimas de la literatura cortesana e idealista. Con la *Celestina* como punto de partida, el *Quijote* reproduce una multitud de registros y construye uno de los reflejos más abarcadores de la literatura y de la lengua del Siglo de Oro. Cervantes y sus piruetas narrativas ponen en entredicho la rígida estratificación clásica que organizaba el discurso literario en tres estilos: alto, medio y bajo. "Con Cervantes, los protagonistas alcanzan una completa independencia lingüística" (119). Dentro de este contexto, merecen mención aparte los recursos relacionados con la comicidad y la risa. Canseco identifica sobre todo tres: la parodia, la ironía y la sal gorda. Estos cauces combinados con un magistral uso del estilo indirecto hacen del *Quijote* una de las obras más divertidas de la literatura española.

La tercera sección del libro ("Las afueras del *Quijote*," 127-83) se centra principalmente en cuatro aspectos: la relación del *Quijote* con la teoría literaria renacentista, los modelos cervantinos, la influencia del apócrifo de Avellaneda y las relaciones con la ideología del Siglo de Oro. También en este apar-

tado destacan la capacidad de síntesis y organización del estudio de Canseco. En estos capítulos se desgranar con claridad cuestiones complejas y a menudo enrevesadas. Por otro lado, el primero, dedicado a la teoría narrativa, contiene afirmaciones que permiten revisar algunos conceptos muy discutidos por la crítica: "Está claro que Cervantes no se atuvo a ninguna de las pautas que le marcaban las teorías precedentes" (134), "lo que Cervantes estaba defendiendo era su absoluta libertad" (134). Pese a que estas palabras reflejen una postura mantenida por varios estudiosos y pese a la importante novedad representada por el *Quijote*, habrá todavía que valorar en qué medida Cervantes tuvo en cuenta y manipuló los ideales difundidos en las poéticas horaciana y aristotélica y sus derivaciones humanistas. La revolución cervantina quizás se explique mejor como una combinación inusitada e irónica de elementos de la tradición literaria clasicista que como un abierto rechazo de la teoría literaria del Renacimiento.

Los siguientes capítulos están dedicados a la intertextualidad del *Quijote* con la literatura del Siglo de Oro y, en concreto, con la segunda parte de Avellaneda. Canseco analiza en detalle la compleja red de relaciones que enriquecen la obra de Cervantes. Es especialmente valioso el estudio de los polémicos contactos entre Cervantes y Avellaneda. No sólo el autor apócrifo imitó la primera parte de 1605, sino que el mismo Cervantes reutilizó el texto de su rival, con uno de los ejemplos más llamativos en el personaje de Álvaro Tarfe que salta de una obra a la otra para terminar testificando ante un escribano que los únicos héroes verdaderos de la historia son las criaturas cervantinas. Un juego que anticipa los planteamientos de autores modernos como Unamuno o Pirandello.

El último capítulo trata el delicado tema de las posibles implicaciones ideológicas del *Quijote*. Ha sido muy cuestionada la supuesta sátira social contenida en la obra, sobre todo en relación a asuntos como la expulsión de los moriscos o el papel de la Iglesia. Canseco ofrece una panorámica de las diferentes posturas de la crítica y sitúa la novela cervantina en un contexto filosófico más amplio: "El ideario que se traza en el *Quijote* es reflejo fiel de la demolición que el pensamiento renacentista había significado para el orden medieval" (169). Dentro de este marco, se describe la presencia en Cervantes de corrientes como el pirronismo, el neoplatonismo o el erasmismo que sustentan su complejo uso del perspectivismo.

La última parte del libro ("El *Quijote* en los otros libros," 185–211) estudia la relación del *Quijote* con los otros escritos cervantinos, aunque, como advierte Canseco: "Sólo algunos textos como "El licenciado Vidriera," "El retablo de las maravillas" o, sobre todo, el "Coloquio de los perros" comparten intenciones, medios y actitud narrativa con el *Quijote*" (193). Además, buena

parte de esta sección se ocupa de la huella de la novela en otras obras de la literatura mundial a partir del siglo XVII. Gracias a la selección de unos textos representativos, Canseco ofrece una sugerente visión de la decisiva influencia del *Quijote* a lo largo de los siglos. El estudio aporta también un sintético repaso por algunos de los enfoques más importantes del cervantismo a partir de los primeros estudios del siglo XVIII.

El libro se cierra con un índice explicativo de algunos nombres de autores, obras o conceptos empleados en el trabajo, un glosario y una cronología de la vida de Cervantes y del Siglo de Oro. Se echa sólo en falta un índice onomástico completo con referencia a los números de página que siempre facilita la consulta de cuestiones puntuales.

En conclusión, el libro de Luis Gómez Canseco supone una aguda y refrescante puesta al día del *Quijote* y ofrece una introducción muy bien organizada de la obra. Su estructura favorece un acercamiento completo y, a la vez, sintético a la novela cervantina. Se le pueden, pues, aplicar las mismas palabras que emplea Canseco al hablar del *Quijote*: "Tonto el que no lo lea" (14).

Rodrigo Cacho Casal
Department of French, Hispanic & Italian Studies
University of British Columbia
Vancouver, British Columbia, Canada V6T 1Z1
rocacho@interchange.ubc.ca

Javier Blasco. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 206 pp. ISBN: 84-96408-15-9.

El estudio de Javier Blasco que el Centro de Estudios Cervantinos reimprime, por su "irregular circulación" (9) en la edición original de la Universidad de Guanajuato, regresa al tema que ha venido obsesionando a numerosos críticos de la obra cervantina y de la prosa moderna temprana en general (incluyéndome a mí mismo): la modernidad. ¿Por qué y cómo *Don Quijote* (y otras obras cervantinas, en especial "El coloquio de los perros") inaugura la modernidad literaria? Aunque ni Blasco ni ningún crítico ha acertado a definir de manera inequívoca qué supone la modernidad, el estudio de la obra cervantina por lo que tiene de innovadora ha resultado tradicionalmente muy fértil, y esta no es una excepción. Blasco encauza su investigación por las dos vías mediante las cuales, según él, Cervantes abre la modernidad: "un cálido debate estético y un iluminador debate epistemológico" (18). De forma ordenada, Blasco ofrece con una prosa ágil y clara un panorama inteligente, iluminador y en ocasiones brillante de cómo Cervantes inventa una literatura rara, por lo nueva y extraordinaria.

Blasco entremezcla en su estudio referencias muy eruditas y pertinentes, con observaciones y comentarios críticos de gran calado. Las primeras páginas del libro recogen y descartan por fútil el debate entre *romance* (la ficción de caballerías, por ejemplo) y novela que tanto impacto ha tenido especialmente entre la crítica anglosajona (11-17). En su lugar, Blasco propone un estudio de la obra cervantina a partir del papel de la ficción en su contexto histórico-ideológico.

De forma bastante amena, sin sobrecarga de alusiones eruditas pero casi siempre con información precisa y concluyente, Blasco repasa en el capítulo I la formación de una nueva forma de lectura (la privada) como epicentro de un auténtico terremoto estético y fenomenológico. El *Quijote* "inaugura una nueva forma de leer" y "pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje... para traducir la realidad" (28).

A partir de ese contexto general, en el capítulo II Blasco entiende el *Quijote* como una "novelización de un debate literario," y dedica unos párrafos iluminadores a explicar el juego narrativo del *Quijote*. Cervantes propone, al descansar su relato sobre la narración de un historiador árabe, un traductor adolescente y un editor crédulo (el "Cervantes" ficcional), que "lo que el texto puede ofrecernos es sólo 'realidad' creada por el discurso, no realidad dada en la vida" (78).

En el capítulo III, el autor ahonda en ese "proceso contra la literatura de

ficción" impulsado por neoplatónicos y moralistas, y describe la obra cervantina como una "novelización" de la controversia entre quienes atacan la ficción por mentirosa y quienes la defienden. Para Blasco, Cervantes ofrece en el *Quijote* y "El coloquio de los perros" un manual de lectura para consumir la ficción no como una verdad literal, histórica, sino como un entretenimiento autónomo de la realidad, pero no por ello menos relevante que la realidad misma (105).

En el que es quizás el capítulo menos desarrollado, y por la tanto más objetable del libro, Blasco propone que tanto el diálogo como las novelas intercaladas, especialmente en el *Quijote*, cumplen una función estructural mucho más concreta de lo que la crítica ha explicado hasta ahora: examinar, desde puntos de vista diferentes, "los límites de cualquier tipo de discurso que quiere ocuparse de la realidad" (131). O sea, que la alternancia entre narración y diálogo y la alternancia entre la historia principal (de don Quijote) y las intercaladas sirve para regresar una y otra vez al debate sobre la forma más apropiada de reflejar la realidad y de leerla. Hablen sobre el amor (129) o sobre otros temas, la función de estas intercalaciones "es exactamente la misma que la retórica, en la *argumentatio*, otorga al 'exemplum': el desarrollo narrativo de una '*quaestio*'" (179). O sea, que en Cervantes la estructura del *exemplum* o lección moral tan importante para algunos escritores medievales, por ejemplo, deja de ser una mera cuestión teológica-moral y pasa a ejercer una función estructural, metaficcional, mediante la cual la novela reflexiona sobre sus propios métodos. Desafortunadamente, Blasco alega no poder extenderse "ahora más allá de un ejemplo," el del episodio de Marcela y Grisóstomo en el *Quijote* (125), por lo que su propuesta no se desarrolla más allá de unas páginas.

Por último, en el capítulo V (erróneamente numerado IV en la página 137) Blasco ofrece unos "Apuntes para una definición del concepto de novela en Cervantes" donde expone dos ideas fundamentales a la hora de explicar la contribución cervantina a la modernidad: el "filosofar" en lugar de dar ejemplo moral o predicar (el "comentario-diálogo" en lugar del "comentario-sermón," 190), y la noción de "juego literario" o novela como "mesa de trucos." Cervantes expone, especialmente en el *Quijote* y "El coloquio de los perros," "el universo de las relaciones que un yo, al interpretar la realidad, establece con las cosas" (155). "La controversia...sustituye a la *auctoritas*, de la misma manera que el perspectivismo...sustituye al monologismo" (180), lo cual convierte la obra cervantina en una "mesa de trucos" que "alumbra en el universo de la ficción esa 'duda metódica' que constituye la base filosófica de la edad moderna" (189).

La presentación del libro es muy correcta, con un tipo de letra fácil de

leer, aunque, a nivel personal, echo de menos la muy útil bibliografía de obras citadas al final, ausente aquí. Dos curiosidades, sin embargo. Primero, *Cervantes, raro inventor* es, como reconoce Blasco en la "Nota a la edición española" que abre el libro, una reimpresión del publicado por la Universidad de Guanajuato, pero no se ofrece la fecha de publicación original (1998), ni se menciona la edición mexicana en los datos bibliográficos. Y segundo, los índices de obras y autores al final del estudio siempre yerran las páginas, pero con método: sólo hay que restarle dos al número que ofrecen los índices, y encontraremos la obra o el autor que buscamos.

En suma, *Cervantes, raro inventor* se destaca por ordenar y dar contexto histórico a fenómenos ya estudiados con anterioridad, como la formación de un nuevo público lector y el cuestionamiento de las formas de narrar e interpretar la realidad, y acierta plenamente en explicar las contribuciones esenciales de Cervantes a la modernidad literaria y filosófica. Este trabajo me recuerda, por ello, a la *Introducción al Quijote* del gran cervantista Edward C. Riley, y se constituye en un muy digno recurso para, de forma general, "entender" el *Quijote*. Abundan las referencias inteligentes y los comentarios iluminadores, como por ejemplo lo expresado sobre la verosimilitud (159) y sobre Alonso Quijano como lector crédulo que interpreta en su cuerpo a don Quijote (82-83, 157). Por su carácter de estudio introductorio, al mismo tiempo, se cae en algunas generalizaciones. Por ejemplo, la insistencia en describir el *Quijote* como juego literario o mesa de trucos no puede esconder las fuertes implicaciones políticas del "juego" cervantino. El propio autor reconoce que Cervantes aboga por el "rechazo de los discursos monológicos, al servicio de unas ideas dominantes" (186), y si en una sociedad autoritaria e inquisitorial las obras cervantinas rechazan el discurso monológico, ¿cómo puede esto tratarse sólo de un mero juego, un "otium" y no "negotium" (163)? Tiene razón el propio Blasco en reconocer que el juego cervantino "trasciende los límites de la escritura, para insertarse en los de la vida" (172), y por lo tanto la lectura política del *Quijote*, por ejemplo, es más válida de lo que el énfasis en el carácter de "juego" sugiere. En cualquier caso, *Cervantes, raro inventor* debería convertirse en obra de referencia de la inmensa bibliografía cervantina, punto de partida para futuros trabajos que exploren con más detenimiento algunas de las vías de estudio que Javier Blasco, con gran intuición crítica, propone.

Rogelio Miñana
Department of Spanish
Mount Holyoke College
South Hadley, MA 01075
rminana@mtholyoke.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 321-23.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Christopher Britt Arredondo. *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*. Albany: State University of New York Press, 2005. viii + 266pp. ISBN: 0-7914-6255-2.

Northrop Frye, who is at least marginally present in Christopher Britt Arredondo's *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*, spoke in the 1980s of the way in which critics who study the Romantic period had one figure whom they used as a Virgilian guide to the movement. Likewise, for the Quixotists, whom literary history customarily considers members of the Generation of 1898, Don Quixote serves as a guide through the national anguish of Spain's loss of empire. Therefore, this book will mostly interest students who wish to explore the relationship between premodern Spain and the later twentieth century and the present. In addition Cervantes scholars will read this work as a study of the ideology of *Don Quixote's* reception in the late nineteenth and twentieth century.

From the outset, Britt Arredondo boldly denies the validity of the Generation of 1898 as a critical category and groups together Ganivet, Maeztu, Ortega y Gasset, and Unamuno as the Quixotists. We can summarize the study in its own words:

At the beginning of Spain's first century without empire it was the Quixotists of Restoration Spain who fought to imaginatively deny the loss of Spain's colonies. They did so by formulating a program for cultural imperialism. In order for the Spanish nation to conquer that cultural empire, however, the Quixotists argued that it first would need to undergo a spiritual transformation or conversion. The nation, and in particular its masses, would need to abandon their desire for secular modernization and embrace the premodern spiritual idealism of the nation's heroic elite. Based in ascetic idealism and in the belief that the Spanish nation had a messianic role to play in the modern world, this imagined empire would serve to culturally regenerate, not only Spain, but also the entire Hispanic world and even Europe. (176)

Don Quixote is a model for what the Spanish people must do to regenerate themselves and restore their imperial position in the world; he is a conquering hero, a priest, a tragic messiah, and an elite master. This ideal cultural project, even when it was not blatantly fascistic, inspired twentieth century fascists, who appropriated it and sought the social, economic, and military means to carry it out.

The majority of the book provides us with Britt's readings of some of the significant texts that his Quixotists produced. There is a great deal of summarizing, some of which could have been better edited. Moreover, for this reviewer's taste, these chapters would have been more interesting if the readings had been situated in the specific biographical and historical context of the individual Quixotists, as an integration of the historical subject and text. There are, however, useful scholarly insights. For example, while we generally read *Del sentimiento trágico de la vida* in terms of Unamuno's individual spirit and personal ethics, Britt Arredondo reminds us that the full title of the work adds, at the end, "*en los hombres y en los pueblos.*" He then intelligently reads Unamuno's own problematic Catholicism in terms of the way in which the beloved Salamanca understood the difference between Spain and the rest of Europe.

However, the most interesting sections of the book are the Introduction, the first Chapter, and the Supplement. Here, Britt Arredondo makes a clean break from the Generation of 1898 as a critical category and places his group of Quixotists in the context of earlier nineteenth-century regenerationism and later, contemporary Spain. In addition, he demonstrates an alternative to the Quixotism of his subjects in work like Américo Castro's. Notwithstanding one's enthusiasm for these chapters, various questions and doubts remain. For example, if we restrict our focus to the centenary commemoration of the disaster of 1898 and its generation, as Britt has done, we may indeed lament the latest iteration of Spain's imperial project by contemporary conservatives and its uncritical reception. Implicitly, this is a reflection of our own uncritical, or, at least, idealistic approach to the Generation of 1898. However, if we broaden the scope beyond that particular celebration, then aside from the elegant figure of Arcadio Díaz Quiñones, whom Brett cites as the only scholar who, at the time of the 1998 centenary, offered a truly critical posture with regard to the Quixotists, we can more fully acknowledge the contributions of people like Carlos Blanco Aguinaga, Michael Predmore, and Edward Baker. Like Britt, one might not always completely agree with them, but they have attempted to present critical attitudes that surpass and are far more satisfying than the old idealism. Manuel Tuñón de Lara should be of special interest for his overview of the Generation of 1898 and the division that emerged within the group as time went on. Some members, like Unamuno, become increasingly subjective while others, like Machado, turn objective in their approach to Spanish reality. For Tuñón de Lara the notion of a Generation of 1898 remains only a convenient way to group together writers who faced a common reality. Britt Arredondo takes us provocatively one step further, in effect now stating that it is no longer even convenient to

group together those writers, though he does not at all touch on Machado or Valle-Inclán.

Moreover, Britt only nominally places his Quixotists in a critical history that extends to much earlier in the nineteenth century. Clearly it would be interesting to pursue this question. This is not so much a criticism of the book but rather a suggestion for further work. If we think of the history of Cervantes criticism as a particular manifestation of Golden Age criticism in general, we can probably speak of two periods of appropriation in the nineteenth century prior to the Regenerationists. The first would be in the course of the rise of the liberal regime, and particularly in the optimistic days when the liberals seek to consolidate their victory after the first Carlist Civil War. The second would be nearly two decades later, when the stalwarts of the regime of Isabel II obviously recognize its failures but defensively seek to maintain the regime's hold on power.

Though the book can be ponderous, ultimately *Quixotism* is a "must read" for students of Cervantes. This is not only because of Britt's insights but also because the book reminds us that we are still historically close to unacceptable, idealistic approaches to, and right wing appropriations of, Cervantes. Unless we refuse to allow ourselves to become absorbed in such appropriations, we will not be able to proceed with the necessary self-consciousness of our critical history and fully informed discourse. To put matters simply, especially when it comes to Cervantes criticism, it is necessary to exercise great rigor.

Michael Schinasi
Department of Foreign Languages and Literatures
East Carolina University
Greenville, NC 27858
schinasim@ecu.edu

Donald Gilbert-Santamaría. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 271 pp. ISBN: 0-8387-5588-7.

Donald Gilbert-Santamaría's operating premise in *Writers on the Market* is that aesthetics is intimately linked to consumerism. His emphasis here is on the development of a public theater and on the rise of the novel in Spain at the end of the sixteenth century and in the first decades of the seventeenth. The study is divided into three parts, each containing three chapters. The focal points are Lope de Vega and the *comedia*, Mateo Alemán and the picaresque, and Cervantes and *Don Quixote*. The theme of writing for the marketplace unites the authors and traditions under scrutiny, and allows for a consideration of differences between individual artists and genres.

At the center of Gilbert-Santamaría's commentary on Lope is the *Arte nuevo*: its honoring of and resistance to theory, on the one hand, and the dissonance between the treatise and the playwright's dramatic practice, on the other. This is a scenario rife with tensions. A poetics certainly can be associated with poetic values, but a poetics aimed at pleasing the general audience may sacrifice or compromise principles in order to satisfy popular taste. Commercial ventures contaminate the sacrosanct domain of the artist, and the *Arte nuevo* positions Lope in the midst of a dialectical confrontation. Gilbert-Santamaría sees the playwright as struggling to reconcile the diverse factors, and factions, that constitute the theater-going community, and for that reason "any radical ideological content that may find its way into Lope's plays for the public theater is almost invariably defused" (38). The sample plays are *El caballero de Olmedo* and *Fuenteovejuna*. The particular framing of the analysis endeavors to demonstrate that action and dénouement reflect Lope's interest in appeasing his audience, often evoked as "el vulgo." The dramatist states in the *Arte nuevo* that a play should depict the customs and conventions of its age, yet in practice he tends to represent not so much reality as the audience's self-image, its desires. At the end of *El caballero de Olmedo*, for example, the servant Tello's role in the bringing about of justice for Don Alonso's death indicates less the protocol of the period than a nod to the social margins, including the Spanish groundlings (*mosqueteros*). Lope masters the intrinsic dilemma of the play, however, by affirming an autonomy that transcends class distinctions and ends with an action that can appeal to the "demographic heterogeneity" of the audience. Tello is an intermediary for vengeance, and the aristocratic Don Alonso dies a noble—and even mythic—death. *Fuenteovejuna* is marked by violence, both in the Comenda-

dor's actions and in the villagers' response. The residents of the town not only kill the tyrant, but they savor the flaunting of his decapitated head. The event leads to a public spectacle, a parade, which may, at the same time, engage the spectators and threaten to overshadow the murder itself, as the revelry over violence becomes contagious. The concept of collective agency is innately problematic, given that it compromises independent thought and autonomy. The myth of the hero in *El caballero de Olmedo* is replaced in *Fuenteovejuna* by a new myth, derived from Neoplatonism but corrupted in the process: "a giving up of the pressure of individual choice to the ideal of harmonious social integration" (80). The latter play may seem to promise meaningful action without interpersonal conflict, but the result is a subordination rather than an empowerment of the individual, and thus becomes, perhaps, a comforting fiction, but a fiction nonetheless.

The theater is more conspicuously a business than the consumption of narrative, but *Guzmán de Alfarache* and *Don Quixote* "provide a powerfully self-conscious engagement with many of the problems of their own production for a market" (85). Gilbert-Santamaría attributes the success of the picaresque to its understanding, and accommodation, of the anxieties of a society that is undergoing social, religious, and economic crises. A text such as *Guzmán de Alfarache* accentuates deception, hypocrisy, and poverty in an almost obsessive manner, achieving a strong degree of resonance with a heterogeneous readership. The situation is paradoxical, in the sense that mimesis is normally linked to confidence in concrete reality, whereas "the poetics of *engaño*...emerge[s]...paradoxically...as an appropriate conduit for representational verisimilitude in a world where 'truth' chronically eludes human perception" (108). According to Gilbert-Santamaría, Alemán wants to share a moral didacticism that requires that his reader identify, to a degree, with the predicament of the protagonist, a marginal being who may have little in common with the average reader. The writer manages to accomplish this feat by stressing positive elements and concealing the negative; Gilbert-Santamaría explicates a passage in the text to argue that Alemán chooses to concentrate on the motif of freedom over cruelty and material privation. Simultaneously, *Guzmán* draws the reader in through negative exemplarity, by means of "a fear of identification" (122), and, when carried to its limits, through "a disturbing form of entertainment that objectifies not only the suffering of others, but the potential suffering of the reader himself" (125). The tension of *Guzmán* is based on the ultimate relegation of morality to violence and, consequently, on the supremacy of violence over other forces of signification. Gilbert-Santamaría believes that Alemán tries to direct the reading of his narrative toward a moral purpose, but that the novel exhibits

what could be deemed a schizophrenic relationship between the goal of didacticism and the representation, on nearly every page, of the brutality and aggression of society.

If writing for the market causes problems for Lope and Alemán, *Don Quixote* “displays an unprecedented willingness to cater to its consumer audience and especially...to that audience’s demand for entertainment” (151). Gilbert-Santamaría underscores the subjective independence of Don Quixote, which encourages readers to pass judgment on his actions, and the shift from the Renaissance notion of *imitatio* as the imitation of textual antecedents to an imitation of life itself, albeit self-consciously. A superb example of this movement is the contrast between Don Quixote’s imitation of Amadís de Gaula’s madness and Cardenio’s “authentic”—or, at least, plausible—madness. Subjectivity remains questionable, however, and one may note in Don Quixote’s knightly vocation “a nostalgia that involves a paradoxical and seemingly contradictory desire to *efface* subjective autonomy” (165). Aggression is once again a part of the literary system. Comic episodes rooted in violence implicate the reader “in a kind of dehumanizing practice that undermines the elusive freedom of subjective autonomy that forms the novel’s ostensible foundation” (178). One can follow a progression that leads to the key measure of what Gilbert-Santamaría refers to as Cervantes’s critique of subjectivity: Don Quijote’s negotiations with Sancho Panza concerning the disenchantment of Dulcinea. The knight’s compassion toward his squire in the matter of the lashes establishes a distinction between the public, competitive zone of the marketplace and a private zone of refuge among family and friends. Enchanters are out; humaneness is in.

Among the writers examined, only Cervantes mixes the novel with drama. In an ironic juxtaposition, the example of Maese Pedro’s puppet show features the destruction of the stage and the papier-mâché figures, together with Don Quixote’s willingness to pay for the damage. The symbolic gestures point to an attack on the illusions generated by commercial theater and to the absurdity of the effort to cross the boundary between spectator and spectacle. In the last analysis, the crucial locus for *Don Quixote* is the printing establishment (as in II, 62). The market is not the script, but an essential mediator and motivator.

This is a soundly argued and suggestive book. I am impressed by the ambitious nature of the project and by Gilbert-Santamaría’s ability to hone in on specific examples, judiciously chosen to highlight their synecdochic strength. The correlation of authorial, goals, reader-response, and commerce makes a compelling point of departure. When contradictions form the heart of an analytical enterprise, it is difficult to be perfectly consistent, but the

internal logic of *Writers on the Market* is laudable. The wide range of these invites response. Gilbert-Santamaria is adept at dealing with his predecessors in criticism and at surveying multiple perspectives. He covers prodigious writers and works. He expresses himself clearly and well, but I find that one aspect of his style may be more conducive to lectures than to critical discourse: the volume is full of announcements as to what he is doing, what he is refraining from including, what he will defer until later, and so forth. This is a distraction, but a minor one, and some readers will probably welcome the orientation. *Writers on the Market* is an important study, one that should capture the attention of scholars of early modern Spain and whet critical appetites.

Edward H. Friedman
Department of Spanish and Portuguese
Vanderbilt University
Nashville, TN 37235-1617
edward.h.friedman@vanderbilt.edu

Rogelio Miñana. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. 226 p. ISBN: 1-58871-007-6.

De entre los muchos motivos que Cervantes dio a los futuros cervantistas para que se devanaran los sesos—y aun los cráneos—no fue el menor éste de la verosimilitud. A don Miguel se le llenó la boca y la pluma con el asunto, y no paró en barras a la hora de encarecer las virtudes literarias de lo “verisímil.” Por supuesto, no fue el único que sufrió el hechizo de esa palabra alta, sonora y significativa: retóricos, moralistas y poetas vinieron a coincidir en la conveniencia de que la literatura fuera verosímil. El problema estaba en que la tal señora era un enigma en clave, al menos desde que Aristóteles encajara en su *Poética* aquello de que “no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario” (1451a-b). Llegó el Renacimiento y los neoaristotélicos perdieron el juicio con esta sentencia, desvelándose por entenderla y desentrañarle el sentido. Tanto y tan profundamente cavilaron, que nunca llegaron a ponerse de acuerdo por completo. Las páginas de *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta* pretenden descifrar a qué se referían aquellas gentes cuando hablaban de verosimilitud.

Desde el comienzo, Rogelio Miñana se ha marcado dos objetivos esenciales, que corresponden a las dos partes en que está dividida la obra: definir la esencia y la importancia del concepto en la literatura española del Siglo de Oro y ejemplificar su diversa presencia y empleo en las novelas cortas. En la primera sección, “Los triunfos de la verosimilitud,” se plantea el problema de la licitud de la ficción. La cosa no era baladí para la moralidad de la época. Piénsese, por ejemplo, en la reacción de los primeros lectores de *Lazarillo de Tormes*, que carecieron de indicio alguno para saber si aquel libro era la verdadera historia de un pícaro contada por él mismo o la ingeniosa invención de un escritor. Por eso, la apariencia de verdad con la que se presentaban los libros, aprobados por la Iglesia y avalados por el mismo rey, se convirtió en un problema moral. A partir de ahí, Miñana hace una revisión de los ataques que sufrió la ficción entre los contemporáneos, señalando dos grupos de argumentos. Por un lado estaban las razones morales, que subrayaban los malos ejemplos que la literatura ponía ante los ojos del lector y la posibilidad de que indujera al individuo a sentimientos y aun a comportamientos perjudiciales. En el otro lado, los argumentos metafísicos afirmaban que la ficción sólo era un reflejo distorsionado de la realidad que venía a poner en peligro la autoridad de la verdad.

La verosimilitud se convirtió, sin embargo, en una estrategia para justificar el empleo literario de lo ficticio. Al menos así se apunta en la *Filosofía antigua poética*, cuando López Pinciano asegura que “las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates.” Desde ese punto de vista, la ficción podía convertirse en un instrumento de la moral por vía del ejemplo y la enseñanza. Pero hubo también quien justificó la ficción como una fuente de honesto deleite y le reservó un modo de imitación propio y ajeno a otras formas de escritura, en especial al de la historia. El conflicto con la historia, al que Miñana dedica todo un capítulo, ya quedaba apuntado en las palabras de Aristóteles; y lo cierto es que, a principios del XVI, los campos de ambas formas de escritura no estaban claramente delimitados, pues la historia se igualaba a menudo con la literatura y no eran pocos los libros de ficción que se presentaban como historia. El avance hacia la completa licitud del fingir con palabras comenzó, precisamente, con el deslucimiento de la historia y con la creación de un nuevo estatuto para la ficción.

La segunda parte del libro se detiene a analizar por extenso cuáles fueron las formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro. La elección del género no es casual ni arbitraria, ya que estas *novelle* de abolengo italiano fueron piedra de toque en la transformación que vivió la prosa de ficción. Desde las historias sentimentales y caballerescas del XV, la narrativa avanzó hacia una integración progresiva en la realidad y hacia una mayor libertad del autor. Cervantes cogió el toro por los cuernos y encontró en la *novella* un excelente laboratorio donde hacer experimentos con una nueva literatura. Rogelio Miñana ha seguido ese rastro, aunque no por ello ha dejado de acudir a otras formas narrativas o de apuntar la importancia de estos mismos problemas en géneros como la comedia.

Haciendo un enorme esfuerzo de sistematización y condensación, Miñana señala las cuatro formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro: lo retórico, lo ejemplar, lo posible y lo creíble. Lo verosímil retórico atiende a un asunto que preocupó grandemente a Cervantes, como fue la propiedad de la escritura y el estilo. Se trata de la adecuada disposición del texto, de la variedad, de la elocución, pero, sobre todo, del decoro, entendido como la necesaria adecuación del lenguaje al género, al tema de la obra y a la condición de sus personajes. Por ello se elige como ejemplo principal el de los libros de pastores y el del extraño *humilis stylus* que adoptaron como forma de expresión para sus protagonistas. Hasta el mismo can Berganza cayó en la cuenta de que las finezas retóricas de aquellos libros no cuadraban con el habla de los pastores que pretendían remedar. La segunda opción es la de lo verosímil ejemplar, que justifica la introducción de la maravilla y del prodigio en la obra por la vía de la ejemplaridad y con la justificación del

poder infinito de Dios. Si Torquato Tasso había defendido este mecanismo para la épica, los españoles se lo tomaron al pie de la letra e introdujeron fantasmas, prodigios, demonios y apariciones a mansalva en sus novelas. En tercer lugar, lo verosímil posible atendía a los elementos maravillosos que podían explicarse por medio de la ciencia, el ingenio o la razón. Para hacerlo así, los autores situaban los prodigios en geografías o tiempos remotos, acumulaban autoridades eruditas como aval o simplemente desvelaban un engaño. Entre otros muchos casos, la opción se ejemplifica con el ardid de Basilio en las bodas de Camacho o con las explicaciones racionales que el propio Cervantes ofrece a varios de los hechos portentosos que jalonan la trama de *Persiles y Sigismunda*. La cuarta y más singular posibilidad es la de lo verosímil creíble, que se asienta en la ficción misma. Rogelio Miñana define tres estrategias que los narradores siguieron para hacer admisibles sus invenciones al lector: la fiabilidad del narrador, frecuentemente parodiada; el paisaje de expectativas del receptor, esto es, el límite de lo que estuviera dispuesto a aceptar como creíble; y, por fin, su imaginación, que se convierte causa para consentir en lo ficticio como una suerte de realidad alternativa a la que acogerse mientras está sumido en la lectura.

La heterogénea presencia de la verosimilitud en la literatura de la época se ejemplifica a lo largo del libro con abundantes textos, se examina, se discute y se matiza en su variedad. La conclusión definitiva, si hay alguna, es que lo verosímil, que había nacido como concepto teórico en las preceptivas renacentistas, se terminó transmutando gracias a la práctica literaria, en especial, al género de la novela corta. Todo viene a converger, como escribe Miñana, en “un pacto entre un emisor y un receptor con el fin de suspender la incredulidad a cambio de entretenimiento y enseñanza” (171). El efecto que las obras tenían en los lectores—tanto por la lectura misma como por el número de ejemplares vendidos—condicionó en gran medida esa metamorfosis, hasta conformar un nuevo modo de narrativa. Fue el público el que terminó por apropiarse de lo verosímil. Si al principio se trataba de un requisito más o menos retórico, acabó siendo un espacio de encuentro entre el texto y su receptor, en el que no cabían ni la verdad ni la mentira, sino sólo la ficción misma y la capacidad de los lectores para jugar con esas nuevas reglas:

La ficción—escribe Miñana—debe buscar su verdad y su legitimidad en sí misma, y no en referentes externos tales como la historia o la teología. Este modo, se evita la confusión entre lo verosímil y lo verdadero, al mismo tiempo que se intensifica el impacto emocional sobre un receptor que buscará verdades universales tras las mentiras literales de la ficción (174–75).

Con ese nuevo código de relaciones en la mano, Cervantes planteó a sus lectores un cambio radical en los modos de acercarse al texto literario. La

propuesta se condensa en las palabras del licenciado Peralta tras la lectura de "El coloquio de los perros": "Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo." Desde ese momento, la literatura empezaba a bastarse a sí misma, sin necesidad de acudir a ninguna justificación moral, teológica o filosófica. En consecuencia, el autor podría ejercer su libertad más allá de cualquier categoría poética o retórica con el único fin de holgar a sus lectores. Por eso Juan Lerín afirmó en *El bien y el mal de las ciencias humanas*, de 1626, que "la licencia de los poetas es un como Dios," es decir, que no había ley ni cortapisa para la voluntad del que escribe (33). Todo quedaba, pues, al albur de los lectores que habrían de vérselas con el texto desasistidos de cualquier pauta de lectura.

Pudiera decirse que, con este libro, queda resuelto el asunto de la verosimilitud para la ficción áurea, aunque no creo que ésa fuera la intención de su autor. La obligación del estudioso en sus libros, como la del profesor en clase, es ponerle puertas al campo, quiero decir, poner orden en el perfecto caos de la literatura. Pero, como el propio Rogelio Miñana reconoce, "la división de lo verosímil en estos cuatro aspectos es pedagógica más que real" (77). En realidad, ni los autores lo sintieron así, ni los lectores percibieron esos mecanismos como algo estructurado, pues en los textos todo se presenta de forma más enmarañada y compleja. No obstante, es sólo gracias a estos esfuerzos por simplificar y explicar la complejidad de un problema literario como se puede llegar a su cabal comprensión en cada texto particular.

Sólo cabría poner dos *peros* a este estupendo libro que son de antemano menores y excusables. El primero de ellos es la falta de correspondencia entre algunas referencias y la bibliografía final, como es el caso del nunca bien alabado Marc Vitse, varias veces mencionado en texto y notas y que luego no aparece entre las fuentes secundarias. El segundo es la carencia de un índice de nombres que hubiera facilitado la búsqueda de referencias concretas. Frente a esas dos insignificancias se alza la enormidad de una formidable labor de síntesis. Hay libros muy útiles que uno guarda en las estanterías, pero a los que sólo acude en busca de algún dato erudito. Éste contiene en sí mucha erudición, pero no es eso lo que lo singulariza, sino la inteligencia con la que está pensado. La de Rogelio Miñana es una obra escrita para leer despacio, con el lápiz en ristre y tomando notas en las que destilar su mucha sabiduría y buen juicio.

La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta se añade a esa larga lista de aportaciones esenciales que Tom Lathrop y su editorial Juan de la Cuesta han hecho al cervantismo moderno. Ahora se nos ofrecen, en poco más de doscientas páginas, algunas claves imprescindibles para comprender

la narrativa de ficción en los siglos XVI y XVII. Y si bien se mira no es poco, porque fue entonces cuando Cervantes puso patas arriba la historia de la novela y cuando se abrieron las sendas donde comienza la literatura moderna.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
Avda. Fuerzas Armadas s/n
21007 Huelva
canseco@uhu.es

José Ignacio Díez Fernández. *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. 277 pp. ISBN 84-88333-98-6.

Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas) toma su título de uno de los diez ensayos críticos que completan este volumen. Como su autor declara en el prólogo, la idea de este libro no tiene nada que ver con la presión del centenario sino con la necesidad de “hacer visibles” textos diseminados que fueron publicados a lo largo de una década. Contra lo que podría esperarse de una colección así el volumen presenta una coherencia que va mucho más allá de la materia cervantina común a todos los ensayos. Como Díez Fernández escribe, la intención fue siempre la de ocuparse de temas o poco trabajados o en los que se detectan ciertos problemas interpretativos. No obstante, a pesar de la heterogeneidad de la materia estudiada—poesía en el *Persiles*, hechicería y magia en la misma novela, relaciones intertextuales entre la obra de Antonio de Torquemada y Cervantes, el tema del vestido y disfraz, el tema de los hombres travestidos de mujeres, crítica a biografías cervantinas recientes, etc.—, en todo el libro se da una unidad apoyada en una inusual coherencia crítica basada en ciertos principios interpretativos siempre pertinentes en relación con los textos estudiados. Así pues, los conceptos de hermenéutica y de poética son, de hecho, el hilo conductor que nos lleva de un ensayo a otro sin forzar criterios unificadores entre los estudios pues éstos participan de una forma común de leer, de resolver problemas, de cuestionar modas o tendencias que a veces oscurecen en vez de aclarar la interpretación literaria. Este libro entre otras muchas cosas es un espléndido ejercicio de hermenéutica cervantina y desde sus ensayos hay una búsqueda de soluciones desde principios flexibles, interdisciplinarios, abiertos pero también marcados por el rigor que exige el texto mismo.

Al ocuparse de temas problemáticos por su historia interpretativa Díez Fernández plantea sin ambages el cuestionamiento de excesos de la crítica cervantina, tanto por parte de la más tradicional y filológica como de la más teórica y si se quiere, hasta cierto punto más radical en sus conclusiones. Su libro es una llamada al sentido común y a la independencia de criterios sin necesidad de afiliación *a priori* a ninguna tendencia por prestigiosa que ésta sea, a la necesidad de volver al texto y a su contexto. Este libro reivindica la aventura de leer a Cervantes recordándonos que el texto está ahí como referencia y que la atención a sus claves es no ya un deber crítico sino un privilegio y una ventaja si lo que nos interesa es entender y explicar lo que leemos y no justificar mediante el texto lo que queremos encontrar en él.

Por otra parte, en distintos ensayos, desde un cervantismo esencialmente honesto se cuestiona la práctica, tan poco académica en el fondo, de convertir al Cervantes autor en un ser de carne y hueso, esto es, de identificarlo con los presupuestos morales e ideológicos aceptables hoy, de hacerlo un ser políticamente correcto tal y como en otros momentos no tan lejanos en la historia de España el entonces epitetizado con más frecuencia que nunca “manco de Lepanto” se convirtió en la encarnación de los valores patrióticos, imperiales y católicos que era conveniente resucitar. Díez Fernández con tino y lucidez intenta una y otra vez deconstruir ese gran peso que supone el hacer de Cervantes un ser moral que debemos juzgar, en el sentido que sea—lo que interfiere en la lectura de su obra que por la valoración de su autor debe entonces adecuarse a expectativas ideológicas que no emanan, de manera alguna, del texto mismo. Ya escribió Borges refiriéndose al *Quijote* que la gloria es una incompreensión, tal vez la peor, y esa incompreensión, tan patente después de los fastos del centenario, parece combatirse desde las páginas de este volumen. Por ejemplo, eso es lo que hace en el capítulo uno, en el que se ocupa de algunas biografías de Cervantes desde una respetuosa ironía. Pero también explora nuestra forma de valorar los textos desde prejuicios por favorables que éstos sean: así, al referirse en el capítulo tres al soneto del rufián arrepentido, demuestra que no está tan clara su autoría cervantina y que bien puede ser, y lo documenta ampliamente, de Diego Hurtado de Mendoza. En su estudio del soneto y de sus atribuciones pone claramente de manifiesto que si el soneto es de Cervantes se juzga como bueno, genial y ambiguo, lo que termina reforzando la tesis, por débil que fuera en un principio, de la atribución cervantina. Pero el soneto deja de ser bueno, genial y ambiguo si se atribuye a Hurtado de Mendoza.

En la misma línea de deshacer prejuicios sobre el autor que interfieren en nuestra lectura está el muy interesante capítulo dos dedicado a los lazos intertextuales entre la obra de Antonio de Torquemada y la de Cervantes. En

este estudio explora la negatividad con la que tradicionalmente ha sido estimada la obra de Torquemada y demuestra muy bien que esta negatividad tiene su origen en el contacto crítico de la obra de éste con la de Cervantes. En primer lugar se indagan las atribuciones a Torquemada de algunas de las fuentes del *Persiles* y lo que en uno es disparate e inverosimilitud en el otro es una elaboración idealista de un material literario, y si éste peca de demasiado fantástico siempre habrá un culpable: Torquemada. En segundo lugar se analiza la falacia académica de privilegiar el supuesto "realismo" cervantino como sinónimo de calidad artística, sobre todo cuando esto sirve para juzgar textos que no parten de premisas artísticas siquiera similares. A continuación se demuestra cómo en la negatividad hacia Torquemada pesa el pasaje del escrutinio de los libros como si la voz de los personajes fuera por una parte la voz de Cervantes y por otra, un criterio infalible. Además, Díez Fernández nos pone en contacto con *Olivante de Laura*, calificado injustificadamente de "tonel" en el *Quijote* siendo además una de las escasas novelas de caballerías con rasgos realistas que bien podrían formar parte de las inspiraciones del *Quijote*. Por último se nos recuerda que Antonio de Torquemada escribió también sus *Coloquios familiares*, con lo que su obra cobra una complejidad mucho más rica y debe ser analizada desde su contexto cultural renacentista y no desde una serie de comparaciones forzadas con la obra cervantina que poco o nada aclaran sobre la producción literaria de los dos autores pero que se repiten como un lugar común.

El par de ensayos dedicados a *La gran sultana* y al tema de la hechicería en el *Persiles* se destacan en esta colección no sólo por su calidad sino porque ponen de manifiesto otro tipo de excesos críticos. Díez Fernández aborda el problema de lo poco que aporta al entendimiento de los textos el aplicarles *a priori* presupuestos y conceptos contemporáneos como por ejemplo una idea de la tolerancia más cercana a nuestra visión de lo políticamente correcto que a la visión del "otro" privilegiada en el tiempo de Cervantes dadas las coordenadas históricas e ideológicas del momento. De esta manera el capítulo ocho "'Sin discrepar de la verdad un punto.' *La gran sultana*: ¿Un canto a la tolerancia?" explora con solidez el tema de la tolerancia y sin interpretar la obra como lo contrario, es decir, como una apología de la intolerancia, hace una lectura muy pertinente de las claves de la obra. Como escribe el autor: "*La gran sultana*, dentro de la ambigüedad característicamente cervantina, más que una encendida prédica de la tolerancia, que no lo es, probablemente pueda ser entendida como una prueba más, y muy peculiar, del aserto que hizo suyo el Renacimiento: *amor omnia vincit*" (196). De esta forma Díez Fernández explica la obra desde "tres juncos" que teje Cervantes: el género de la comedia al que pertenece, el tema del *omnia vincit amor* y las libertades

poéticas que otorga el recrear un mundo prodigioso pintado con una gran dosis de exotismo.

El otro ensayo que relaciono con éste, pues intenta abordar desde la naturalidad y desde una lectura ajustada al texto y al contexto histórico el espinoso tema de los moriscos en el *Persiles*, es el del capítulo diez, "Contexto histórico y tratamiento literario de la 'hechicería' morisca y judía en el *Persiles*", escrito en colaboración con Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. Desde el estudio de la hechicería en el *Persiles* se llega, claro está, al hecho de que las dos grandes hechiceras de la obra son la judía Julia y la morisca Cenotia. Así, en un artículo mucho más rico en temas de lo que resalto aquí, se aborda frontalmente uno de los aspectos más incómodos para la crítica cervantina pues parece subvertir esa idea de tolerancia tan inherente a la construcción colectiva de ese personaje llamado Miguel de Cervantes que desde sus supuestos valores personales parece apoyar nuestras interpretaciones ideológicas y morales de su obra. Tanto el personaje de Cenotia como el desfavorable retrato de los moriscos valencianos plantea el problema de la compatibilidad entre estos pasajes con el de Ricote en el que sin ambigüedad alguna se muestra una profunda simpatía hacia los moriscos expulsados. Díez Fernández recuerda una vez más que no es nuestra función juzgar las creencias de un escritor y propone simplemente una lectura rigurosa de los pasajes en función tanto del contexto histórico como textual. Así concluye que es el mismo género del *Persiles* como épica contrarreformista el que facilita esa caracterización enajenadora de lo "otro", de lo inortodoxo. Más que una cuestión ideológica es un problema poético pues la hechicería y lo morisco en este caso son parte de una larga cadena de obstáculos que deben superar los protagonistas. Además, el *Persiles* no debe verse como una declaración ideológica del autor por mucho que sí pueda darse cierta identificación. Según Díez Fernández la obra sí que da fe de un mundo fragmentado en el que la tensión y la hostilidad hacia lo diferente fundamentan los principios de la enajenación de todo lo que se aparta de un ideal canónico. Con mucha perspicacia Díez Fernández nos recuerda que en el *Persiles* por imperativos del género se privilegia un solo punto de vista, el católico postridentino, y que es desde esa óptica desde la que se interpreta y contempla un mundo que no siempre cabe en los parámetros de la ortodoxia.

Brevemente me referiré al capítulo siete, "Reflexiones teóricas y casos prácticos de travestismo en Cervantes: El hombre vestido de mujer", en el que recorre los diversos casos de travestismo de hombre que adopta un vestido femenino y demuestra con pertinencia que, a veces, la crítica actual se deja llevar por el entusiasmo de tesis muy generales que atribuyen un calado muy profundo a la significación de estos pasajes como si todos ellos por el

hecho de presentar una ambigüedad de género cuestionaran de forma radical la ideología patriarcal y las fronteras entre sexo y género según, otra vez, un punto de vista más contemporáneo que cervantino. El estudio de cada uno de los casos en su contexto y un repaso a otros casos en la literatura de la época ponen de manifiesto que hay que leer cada caso de forma aislada y atender a las motivaciones del personaje, al género, a las reacciones de los otros personajes, etc., antes de concluir con la intencionalidad transgresora de pasajes en los que a veces no se da lo que queremos encontrar.

Debido a limitaciones de espacio no puedo ocuparme de todos y cada uno de los capítulos de este libro pero me gustaría mencionar dos de especial valor. El capítulo nueve, "Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*," ensayo que abarca de forma innovadora el tema de la poesía en la última obra de Cervantes: en vez de limitarse a estudiar los poemas cervantinos, explora en toda su amplitud la presencia de lo poético en el texto, ocupándose no sólo de los poemas (pocos) intercalados sino de otras presencias de la poesía tales como citas intertextuales, poemas de otros, contenidos poéticos prosificados y reflexiones sobre la poesía. Este estudio no es un cómputo o un registro de ocurrencias sino que la presencia de lo poético se explica desde su función en el proyecto artístico que es el *Persiles*. Una idea sobresale en este ensayo, a mi modo de ver muy lúcida, y es que el *Persiles* desde su configuración genérica quiere establecer una diferencia con el género pastoril, quiere encontrar otros presupuestos desde los que formular el idealismo de su versión del género épico. En este diálogo con la tradición literaria, diálogo que a su vez supone una oposición, la poesía será un instrumento, una presencia que no por ser menos frecuente es menos poderosa y, de esta manera no dejará de recorrer el texto de principio a fin orientándolo hacia el proyecto literario que Cervantes pretendía crear. El otro capítulo al que me referiré muy brevemente es el cuatro, "Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*," donde cuestiona, explica y aclara las diferencias entre vestido y disfraz no tan claras en *Don Quijote*. El tema del vestido da pie a una magnífica reflexión sobre la percepción, la interpretación y el tema de la libertad. Es un trabajo enormemente valioso que pone de manifiesto las diferencias entre códigos de interpretación no sólo entre contextos históricos distintos sino desde las mismas claves de la escritura y la lectura en el tiempo de Cervantes y en el nuestro.

En suma, *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)* de José Ignacio Díez Fernández es un libro cuya importancia supera la que se podría esperar de una colección de ensayos de diversa materia cervantina. Es un volumen que posee una sólida visión crítica común a todos los trabajos

que lo componen y que se ocupa con hondura y coherencia de varias genealogías de problemas de interpretación de la obra de Cervantes. Este libro sobre hermenéutica y poética cervantina propone volver a una lectura de los textos de Cervantes basada en la independencia y el sentido común. Y lo hace siempre desde la base de una sólida erudición y conocimiento no sólo del contexto histórico de los textos sino también de las diversas tradiciones culturales y literarias con las que la obra cervantina entabla un esclarecedor diálogo que hay que conocer para poder disfrutar de una lectura rica y llena de sorpresas. Aunque, como el mismo autor reconoce, no exista la verdad interpretativa, es necesaria la voluntad de intentar acercarnos lo más posible a ella.

Mercedes Alcalá Galán
Department of Spanish and Portuguese
University of Wisconsin
Madison, WI 53706
malcalag@wisc.edu

Kurt Reichenberger. *Cervantes and the Hermeneutics of Satire*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 129 pp. ISBN: 3-937734-11-2.

Kurt Reichenberger. *Cervantes ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del Quijote descifrados para el "carísimo lector."* Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 190 pp. ISBN: 3-937734-12-0.

Here we have two new books from an established publisher and scholar. One of them is quite good; the other is something of a mess. This is odd because they purport to be essentially the same work, as suggested by James Parr's remarks that appear in curtailed form on the cover of the Spanish text, and in their entirety as preface to the inferior English volume. The short essays that make up the chapters and appendices of both books read more like notes really (as in *MLN* or similar publications). Indeed, some of them seem to have originated as entries on the online discussion group that is the *Coloquio Cervantes*, where they have already stirred healthy debate.

Unfortunately, what is generally acceptable and felicitous prose in Spanish can become inarticulate English, and the author has done himself a disservice in allowing this to pass. While each book consists of twelve similar chapters, those in Spanish tend to be more developed—occasionally whole paragraphs have not made it into the English volume (notably in Chapter 11). This text suffers further from a lack of editing for English idioms and conventions of style, as well as simple carelessness. A complete list of errors would be extensive, but alarm bells go off as early as the first sentence ("Human Rights is a term that sounds very good"), and increase when the third one begins "Having discussed the title of the book": no such discussion takes place until Chapter 3.

The Spanish title asks a question whose answer is never in doubt—it is abundantly clear that, above and beyond any disingenuous effort to debunk chivalric novels, Reichenberger believes in Cervantes as the novel's true hero: a subtle social and political satirist in the tradition of Horace. The question, then, more properly becomes what exactly is being satirized? In this there lies considerable interest. Reichenberger's key to Cervantes' scheme of "encoded messages" is found in the preface's proverb "Debajo de mi manto al rey mato," which he calls "a first notion of the secret sense the author has in mind" (13). The English title is somewhat misleading, given that the term *hermeneutics* is never clearly defined for the purposes of the analysis, or even mentioned beyond the title page. Indeed, both titles might lead one to expect more pages dedicated to classical and contemporary literary theory, but this is not the case. What remains, however, is a frequently intriguing

interpretation, a strong reading of the 1605 *Quijote*.

There is much repetition of the facts upon which the reading is based: Felipe III's bankrupting of the nation and the resulting monetary scandal; Cervantes' ill-received recitation of a sonnet at the tomb of Felipe II; his frustration as a playwright. The premise is that Cervantes was moved to write *Don Quijote* when rebuffed for his sonnet on Felipe II's tomb, and to lace the first modern novel with symbolic (yet at the same time highly specific) criticism of his society and its decadent power structures. This is often compelling but not always convincing, as is the idea—found only in the appendix to the Spanish version—that Cervantes' wife Catalina was an inspiration for the novel, as well as a kind of ideal reader, given her *converso* family ties. One wishes for more sustained argument and less speculative mosaic, dazzling though it may be at times. Again, only in the appendix to the Spanish text do we find a summary of much of what the author is attempting, and even that is oddly placed as an introductory paragraph to an analysis of an allegorical painting called "El banquete de Herodes":

Los puntos álgidos en el *Quijote* de 1605 son los capítulos sobre los molinos de viento; el del furioso ataque a los rebaños de ovejas; y el episodio de los cueros de vino, donde la ventera y Maritornes... lamentan a viva voz la pérdida de sus bienes, el vino derramado por el suelo y la coda de buey estropeada por los huéspedes. Tres invectivas que evocan el mismo escándalo político: la aniquilación del sistema monetario por Felipe III y sus consejeros: el trueque de las monedas de plata, llamadas por los expertos "moneda de molino," por las de "vellón," moneda de cobre, oficialmente con el mismo valor, pero prácticamente sin valor alguno. Tal acción arruinó al artesanado y a la industria y causó la pérdida de casi todas las fortunas privadas acumuladas por los ciudadanos. No cabe duda de que las alusiones cifradas por Cervantes eran sumamente arriesgadas. Sin embargo, fueron comprendidas por sus compatriotas que, en tiempos de una estricta reglamentación [*sic*] estatal, aprenden a leer entre líneas. Existe para ello una prueba contundente: el entusiasmo unánime y universal con que se acogió la publicación del *Quijote* de 1605. (130)

The historical and economic claims are for the most part substantiated by bibliographical endnotes to each chapter, as well as a useful chronology at the end of each book.

A preliminary note in both volumes presents Cervantes' prologue to the first *Quijote* as a sly wink to the knowing reader; then Chapter 1 shifts

abruptly to treat a sonnet that Cervantes wrote about the tomb of Felipe II; Chapter 3, as mentioned, analyzes the full title of the novel, with attention to ironic wordplay. Much of the rest of the text provocatively interprets some of the best-known events from the novel: Don Quixote jousting with windmills, battling sheep, stabbing wineskins, and encountering galley slaves. There is nothing wrong in assuming that these major comic events could contain some of the novel's most biting critiques—e.g., “The angry reader of the day would link Don Quixote's crazy attack on the windmills with the maniacal machinations of Philip III that ruined the traditional *moneda de molino*” (33)—yet, beyond the economic argument cited above, Reichenberger never explains why he has chosen to explicate certain incidents over others, such as the burning of Quixote's library or “The Captive's Tale.” Given his readerly approach, such moments would seem to cry out for inclusion. The closest he comes to a general justification of his approach is in an interesting biographical epilogue on Cervantes, which will come too late for some readers.

It appears that scriptural exegesis informs much of Reichenberger's interpretive method. He finds the origin of Quixote in a name from the book of *Kings*, and pursues parallels between Maritornes and Mary Magdalene. Other onomastic gambits posited along more secular lines explain the origins of Rocinante, Dulcinea (alias Aldonza Lorenzo), and Don Fernando, but, surprisingly, not Sancho Panza. This rather hodge-podge approach can come across as tendentious because it is not based upon any thesis other than the assumption that Cervantes set out to circumvent the censors and pulled it off brilliantly, resulting in a bestseller. In sum, the Spanish text deserves to be read with the same care that has been put into its preparation. The other book may be consulted with some interest, but does not stand up to the sort of attentive reading that Reichenberger supposes to be crucial to a proper understanding of Cervantes' masterpiece.

Robert S. Stone
Language Studies Department
589 McNair Rd.
US Naval Academy
Annapolis, MD 21402
rstone@usna.edu