Cervantes

Bulletin of the CERVANTES SOCIETY OF AMERICA

THE CERVANTES SOCIETY OF AMERICA

President
JAMES A. PARR (2005)

Vice-President
FREDERICK DE ARMAS (2005)

Secretary-Treasurer
THERESA SEARS (2006)

Executive Council

EMILIE BERGMANN (2006)
WILLIAM H. CLAMURRO (2006)
CATHERINE CONNOR (2006)
ANNE CRUZ (2006)
DIAN FOX (2006)
MW VALERIE HEGSTROM (2005)
NE DAVID BORUCHOFF (2005)
PC HARRY VÉLEZ QUIÑONES (2005)
SE SHERRY VELASCO (2005)
SW AMY WILLIAMSEN (2005)

CERVANTES: BULLETIN SOCIETY OF AMERICA

Editor: DANIEL EISENBERG (2008)

Managing Editor: FRED JEHLE (2007)

Book Review Editor: WILLIAM H. CLAMURRO (2007)

Editorial Board

JOHN J. ALLEN (2005)
ANTONIO BERNAT (2005)
PATRIZIA CAMPANA (2005)
JEAN CANAVAGGIO (2006)
JAIME FERNÁNDEZ (2007)
EDWARD H. FRIEDMAN (2007)
AURELIO GONZÁLEZ (2007)
CARROLL B. JOHNSON (2006)
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (2005)
FRANCISCO RICO (2007)
GEORGE SHIPLEY (2007)
EDUARDO URBINA (2006)
ALISON P. WEBER (2006)
DIANA DE ARMAS WILSON (2005)

TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

"Según es cristiana la gente": The Quintanar of *Persiles y Sigismunda* and the Archival Record.

WILLIAM CHILDERS 5–41

Con frecuencia Cervantes incorpora personas de la vida real en sus ficciones; por ejemplo, el regreso de Antonio de Villaseñor a su pueblo natal manchego, Quintanar de la Orden, episodio clave de *Persiles y Sigismunda*. Los Villaseñores eran hidalgos principales en el Quintanar del siglo XVI. En el episodio, el pueblo se convierte en una utopía cristiana, donde todas las casas pueden servir como hospitales de peregrinos, "según es cristiana la gente." ¿Corresponde esta imagen a la realidad histórica? Tomando los detalles del Quintanar ficticio como punto de partida, este ensayo ofrece una serie de calas en los archivos, demostrando así la irónica distancia entre estas dos representaciones del pueblo de Antonio de Villaseñor. Más allá de la especulación biográfica, se plantea la posibilidad de una "ironía histórica" que no tiene necesariamente que reflejar la opinión del autor para formar parte del significado actual de *Persiles*.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda: Una crítica cervantina de la alegoresis emblemática

BRADLEY J. NELSON 43–69

The relationship between the heterogeneous and episodic nature of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the dominant religious and political discourses of baroque Spain is a recurring topic of discussion in Cervantes studies. The purpose of my inquiry is to further this discussion by focusing on Cervantes' treatment of the body and its relation to the production of language and meaning. Specifically, I am interested in comparing Cervantes' use of what Mikhail Bakhtin has termed *grotesque realism* with the baroque aesthetic and philosophy of *desengaño*. At issue is Cervantes' use and critique of "the emblematic mode of representation," in which the corpse often functions as an allegorical sign of failed human aspirations. Cervantes articulates an alternative aesthetic and moral enterprise to baroque *desengaño* and the emblem, by privileging and problematizing the relationship between language and the body, refusing, in effect, to discard the *grotesque* body as a barrier to knowledge or redemption. To the contrary, Cervantes reframes the incorrigible nature of the human body—its sensuality as well as its bestiality—in order to ground his discursive practices and moral vision in an earthly arena, where other tongues must be learned and other bodies touched in order to break through the silence of *desengaño* and its symbolic interdictions.

Affective Dimensions in *Don Quijote*

STEVEN HUTCHINSON 71–91

En este ensayo se plantea un acercamiento al estudio de la emoción en *Don Quijote*. De hecho, el tratamiento cervantino de la emotividad concuerda con algunos de los postulados más aceptados hoy en día: en general, la emoción se presenta no como antítesis de la razón sino como componente de ella, y se tiene en cuenta su naturaleza plenamente social además de individual.

The *Espíritu de Merlín*, Renaissance Magic, and the Limitations of Being Human in *La casa de los celos*

AMANDA S. MEIXELL 93–118

Se suele considerar *La casa de los celos* como una obra menor, debido a su aparente falta de coherencia. Este artículo propone una nueva lectura a partir del personaje denominado *Espíritu de Merlín*, encantador artúrico que permite, en último término, la elaboración de una serie de cuestiones filosóficas (tales como la búsqueda de conocimiento o el potencial del ser humano para influir en su entorno social) que funcionan como hilo conector entre episodios aparentemente no relacionados. A través de esta perspectiva, se busca demostrar que esta comedia es una meditación profunda y coherente sobre la condición del ser humano.

FORUM

On Narration and Theory

JAMES A. PARR 119–135

A reply to Howard Mancing, "Cervantes as narrator of *Don Quixote*," published in *Cervantes* 23.1 (2003).

Response to "On Narration and Theory"

HOWARD MANCING 137–156

REVIEW ARTICLES

Authors and Readers in the 1605 *Quijote*

SHANNON M. POLCHOW 157–171

Artículo-reseña sobre María Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores en el* Quijote *de 1605*.

Un médico examina a Cervantes

DANIEL EISENBERG 172–182

Review article of three books in which a physician, Antonio López Alonso, analyzes Cervantes' injuries and final illness.

TEXTOS

Un prólogo y dos dedicatorias

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (ATRIB.) 183–187

Two prologues to religious works, signed by Francisco de Robles (1607 and 1611), and the introduction to Diego Hurtado de Mendoza's *Obras* (1610), have been attributed to Cervantes by Francisco Rico.

HOMENAJE A JOSÉ MARÍA CASASAYAS

Adiós a José María Casasayas, organizador genial

HELENA PERCAS DE PONSETI 189–193

Recuerdos de Pepe

DANIEL EISENBERG 193–199

Ithaca semper incognita. José María Casasayas, cervantista

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA 199–233

Escritos de José María Casasayas
Coloquios y congresos de la Asociación de Cervantistas
DANIEL EISENBERG, SANTIAGO LÓPEZ NAVIA, Y JOSÉ MONTERO REGUERA 233–239

Pequeña antología de José María Casasayas
Dos circulares 240–251
El sentido del cervantismo 252–253
Una defensa de la edición crítica 253–269
Una defensa de la locura 270–281
La palabra "rucio" 282–294

RESEÑAS

Francisco Vivar. *La* Numancia *de Cervantes y la memoria de un mito*.
JESÚS G. MAESTRO 295–297

Robert S. Stone. *Picaresque Continuities. Transformations of Genre from the Golden Age to the* Goethezeit.
WILLIAM H. CLAMURRO 298–302

James A. Parr. Don Quijote*, Don Juan, and Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature*, *1330-1630*.
MICHAEL SCHAM 303–308

Hilaire Kallendorf. *Exorcism and Its Texts: Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain*.
MEL STORM 309–313

Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo. Colección de Quijotes *de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*. Ed. Blanca López de Mariscal y Judith Farré.
MARICARMEN MARÍN PINA 314–317

Santiago Alfonso López Navia. *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del* Quijote.
LUIS GÓMEZ CANSECO 317–319

ARTICLES IN PRESS

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 5-41.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

"Según es cristiana la gente": The Quintanar of *Persiles y Sigismunda* and the Archival Record

WILLIAM CHILDERS

> Llegaron todos juntos y el primero que habló fue Antonio, a su mismo padre:
> —¿Hay, por ventura, señor, en este lugar hospital de peregrinos?
> —Según es cristiana la gente que le habita —respondió su padre—, todas las casas dél son hospital de peregrinos; y, cuando otra no hubiera, ésta mía, según su capacidad, sirviera por todas.
> *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* III, 9; 519

ntonio de Villaseñor's return to his home town of Quintanar de la Orden marks a turning point in *Persiles y Sigismunda.* At this moment the Spaniard who has accompanied the protagonists from the beginning, and who thus serves as a stand-in for the reader, reaches the end of his journey. At least since Astrana Marín's biography, scholars have known that Villaseñor was in fact a leading local family of *hidalgos* in Quintanar, and it is taken for granted

that Cervantes knew some people in the town (Astrana 7: 437–40). Yet there has been no attempt to correlate the fictional representation with historical reality, despite the fact that this is one of the few instances in which Cervantes provides specific enough information to make such a comparison possible. Moreover, he chose to locate this pivotal episode of *Persiles y Sigismunda* in the same part of La Mancha as forms the principal setting of Don Quijote; Quintanar is only eight kilometers from El Toboso. Why did Cervantes' imagination return obsessively to this increasingly impoverished and depopulated area? In pursuit of an answer, this study first analyzes the fictional Quintanar and the importance of the episode within *Persiles y Sigismunda* as a whole, before going on to use the archival record to explore some of the ways fiction relates to historical reality. This exploration is based on original research in Spanish archives, as well as on the work of two historians who have closely studied Quintanar, Juan Martín de Nicolás Cabo and Charles Amiel.[1]

Bringing together a fictional text and a series of historical documents referring to the same time and place poses the problem of the relative status of each type of representation. Despite the almost irresistible temptation to privilege the archival material as referring to "historical reality," one must keep in mind several factors limiting the truth-value of the documentary sources. First, they record the statements of individuals whose complex interests and motivations are difficult to reconstruct with any certainty. In the case of criminal trials and civil suits, these statements almost always include some that are mutually contradictory. Equally important is the selective nature of the information thus preserved; due to their very nature the documents emphasize conflict rather than "normal" social relations. They reflect a

[1] Juan Martín de Nicolás Cabo was from Quintanar, and patiently worked on the local history of his *patria chica* over several decades. I am grateful to Francisco Moreno and the Nicolás Cabo family for allowing me to consult his notes and transcriptions, still housed in his brother's house in Quintanar. Charles Amiel has worked on a very specific, but enormously significant aspect of the history of the town: the persecution of the local *conversos* by the Inquisition, which took place in the 1590s and eventually led to one hundred people, almost all of them from Quintanar, being put on trial for judaizing.

built-in bias; access to writing and to the institutional structures of power was unequal, favoring certain social groups, particularly the *hidalgos*. Further, not all of the documents generated have been preserved; some are in private hands; and the cataloguing of the public archives is extremely uneven. Due to both the distorting nature of its original contents and the incomplete and fragmentary state of the documentary record as it has reached us, the representation of reality it contains cannot be considered historical Truth. Like literary works, the archival documents are texts, themselves in need of interpretation.

At the same time, the comparatively coherent and relatively disinterested perspective of the fictional text gives it a validity of its own. Although it does not purport to be a factual account, *Persiles y Sigismunda* incorporates aspects of the worldview of its author, himself an Early Modern Spaniard with firsthand knowledge of the phenomena described in his book. It is surely the case that Cervantes knew things about Quintanar that we do not know. In some ways, fiction made it easier for him to write what he felt and thought without fear of reprisals. Ultimately it might be best to think of literature and documentary sources in terms of a mutual critique according to which each draws attention to the other's inadequacies. When they are confronted with one another, contingency is restored to the literary discourse while to historical documents is added the imaginary element of the desires, aspirations, and regrets of living subjects. The ground of their coming together is neither literary criticism nor historical inquiry conceived of as separate, positivist disciplines, but an interdisciplinary space of intersection or overlap, the border zone that has kept them, until recently, separate.[2]

[2] Of course historical knowledge has always been used to clarify the "context" in which a work was written, and traditional historians have employed literature as a source for illustrations. Nonetheless, New Historicism, to which Veeser's anthologies, along with Gallagher and Greenblatt's more recent Practicing New Historicism, are still the most useful introductions, marks a turning point in the emergence of a truly interdisciplinary approach."Carroll Johnson's *Cervantes and the Material World* offers a somewhat similar model grounded in Spanish historiography. I have tried to follow his example here, taking the additional step of engaging in archival research of my own.

Antonio de Villaseñor's trajectory within Persiles y Sigismunda.

Nearly four hundred years after Cervantes' death, his posthumous masterpiece, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a complex, innovative work exploring themes of cultural identity and social organization, is still widely read as a conventional expression of Counter Reformation orthodoxy. Beginning with Diana de Armas Wilson's *Allegories of Love*, however, a number of recent studies have demonstrated that Cervantes' text ironically undercuts such an ideologically closed reading.[3] Nonetheless, irony alone does not explain the pervasiveness of religious themes in *Persiles y Sigismunda*, in particular the importance of the pilgrimage motif, one of the main structuring elements of the work's multiple plot lines. Still missing from recent studies is a conceptual framework for connecting the practice of sacred journeys to both its larger anthropological context and its deep roots in medieval Iberian popular culture.

The perspective taken here is that of the history of cultural practices, with Victor Turner's anthropological approach providing a basic theoretical framework. For Turner, pilgrimage is one equivalent in modern societies for the ritual process. Some members of a community, temporarily abandoning their habitual place of residence, also leave behind the structural categories that normally order their lives. This liminal condition opens them to a more immediate experience of solidarity with others, based on the underlying cohesiveness on which the social is built, which Turner termed "communitas." He was convinced that the temporary bracketing of the social structure in the ritual process could make liminality a vehicle for social change. As the liminal phase in a social drama, pilgrimage is a boundary-crossing phenome-

[3] Wilson, Williamsen, Nerlich, and Castillo and Spadaccini have all pointed out elements which appear to undermine the thesis of strict orthodoxy, including the playful, ironic tone permeating much of the work, even where spiritual matters are treated; the absence of the clergy and of most orthodox religious practices from the work; the frequency of pre-Tridentine marriage; the use of sacred vows, such as the pilgrimage of the protagonists to Rome, as a mere pretext for secular purposes; and awareness of the pagan roots of popular Christian practices (such as the festival of la Monda de Talavera).

non through which individuals leave their familiar social world behind and participate in another world with the other members of the spontaneously formed pilgrim community. Pilgrimage bridges gaps between rich and poor, male and female, sacred and profane, nature and culture, healthy and sick. It need not replicate, and may even overturn the hierarchies in place in the world left behind, in the name of a higher unity than that represented in the system of social, political, and economic relations between individuals conceived as members of status groups.[4]

To serve as a model for pilgrimage in *Persiles y Sigismunda*, this approach must be contextualized in relation to the tension in Early Modern Spain between popular, localized forms of religious practice and the orthodoxy imposed by the Counter Reformation. Cultural historians such as William A. Christian and Sara T. Nalle have shown that the Counter Reformation threatened the social efficacy of local religion by imposing a theological structure that greatly reduced the potential for *communitas*. Even so, due to its spatiotemporal diffusion, pilgrimage was able to maintain something of its semi-institutional character despite pressures aimed at increasing the doctrinal purity of the individual pilgrim's experience. In my view, Cervantes intuitively grasped the meaning of these changes, and saw in pilgrimage a practice that continued to enjoy a relative autonomy from the forces restricting religious and secular life in the ever-narrower official culture known today as the Baroque. Out away from their parishes, wandering in the countryside, with no habitual routine to dictate their movements, pilgrims are harder to control than the same subjects in their usual environment. Devotional treatises could influence the way the faithful approached their experience, but could not dictate its content. Cervantes gravitated towards this zone that had not come fully under Church control, and he drew it into the realm of the written word, thereby borrowing for his fictional work something of the free-floating quality enjoyed by those who escape their everyday cares and take to the road.

[4] Turner's general theory of the social efficacy of ritual liminality is presented in *The Ritual Process.* The book he wrote with his wife, Edith Turner, focuses on Christian pilgrimage as a "modern" example of this process.

The trajectory of Antonio de Villaseñor, the *bárbaro español*, displays the full anthropological significance of pilgrimage, even though he does not initially leave home intending to undertake a sacred journey. This sub-plot parallels the main plot of the work from its first episode, the Barbaric Isle, to its last page, which announces the marriages of Antonio's children, Antonio *el mozo* and Constanza, who travel with the protagonists all the way to Rome. The younger generation functions as a sort of placeholder, keeping open the connection to Antonio *el padre*, making it possible to map the entire trajectory of the protagonists from the Northern lands to Rome onto his wanderings (and those of his family). Antonio is the only Spaniard in this work who leaves Spain and later returns. He journeys to the exotic northern lands of mystery, of elevated characters like Persiles and Sigismunda, of extremely stylized realms like the Barbaric Isle, of kings and princesses like Policarpo, Leopoldio, Sinforosa, and Sulpicia: in short, to the land of romance. In many ways he serves as an implicit figuration of the reader within the fiction. Antonio returns from his journey to the world of fantasy enriched and capable of enriching others. Like the original intended reader of *Persiles*, he is a Spaniard who travels to the world of fantasy, accompanies Persiles and Sigismunda on their various adventures, and then goes back to the everyday world from which he set out. The pilgrimage process, with its power to transform both the individual and the society, is here a model of the reading process. The interpretation of his story is indeed of particular weight in understanding the work as a whole.

The people he meets while traveling, with whom he shares the joys and hardships of the journey, offer an alternative to the hierarchical social world Antonio leaves behind. What he learns about the possibilities of disinterested human companionship carries over on his return and has a transforming impact on his home in Castilla la Nueva. The initial impression the reader receives of this home is of a world dominated by social structure, in which human beings are reduced to their rank and status, and no intimacy is possible. The contrast between this and the utopian microcosm of his cave on the Barbaric Isle could not be greater.

Yet when Antonio returns to Quintanar, the representation of the place is markedly different in style, with an emphasis placed on Christian charity and mutual support. In effect, it is not the place he left behind, and this transformation, poetically speaking, is the result of his pilgrimage.

According to his life story as he tells it, he was a young man very strongly committed to upholding the honor due him according to his rank. This is hardly surprising, given the portrait, admittedly brief, that he sketches of life in his hometown. Antonio and his neighbors live in constant awareness of subtle differences in prestige, ready at any moment to draw their swords over some petty *pundonor*. Having dueled with a nobleman more powerful than himself, Antonio is obliged to flee. After a number of other misadventures, including a remarkable "conversion experience" on an island where he is nearly devoured by wolves, he washes ashore on another island, on which he finds a habitable cave. Antonio makes a thorough search for other human beings, but finds only one:

> [L]a buena suerte y los piadosos cielos…me depararon una muchacha bárbara de hasta edad de quince años, que por entre las peñas, riscos y escollos de la marina, pintadas conchas y apetitoso marisco andaba buscando.
>
> Pasmose viéndome, pegáronsele los pies en la arena, soltó las cogidas conchuelas, y derramósele el marisco, y cogiéndola entre mis brazos sin decirla palabra, ni ella a mí tampoco, me entré por la cueva adelante, y la traje a este mismo lugar donde agora estamos. Púsela en el suelo, besele las manos, halaguele el rostro con las mías, e hice todas las señales y demostraciones que pude para mostrarme blando y amoroso con ella. Ella, pasado aquel primer espanto, con atentísimos ojos me estuvo mirando, y con las manos me tocaba todo el cuerpo, y de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba, y sacando del seno una manera de pan…me lo puso en la boca, y en su lengua me habló, y a lo que después acá

> he sabido, en lo que decía me rogaba que comiese. (I, 6; 164–65)

Antonio and Ricla discover one another in a space from which all status relations have been cleared away. Unlike the inhabitants of Antonio's birthplace, unlike the members of any human group during normal social interaction, these two are freed from the necessity to perform, to engage in theatrics, hiding some part of themselves behind a mask while letting some other aspect, some codified role, show itself. The emotions Ricla feels and shows on seeing Antonio are indicative of a radical break with everything previous. Astonishment is followed by curiosity mixed with caution, which gives way to joyful abandon: "de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba." Ricla's laughter reflects her giddy sense of freedom. There are no other eyes to judge their behavior, no prior expectations to limit or predetermine what these two human beings should be to one another. Cervantes has taken them as far outside any sociocultural context as he could imagine. In this extreme removal from scripted identities, Antonio and Ricla discover an intimacy and a mutual concern prior to any identification with a class or status group within a hierarchical structure of power. The discovery they make, which inspires Ricla's laughter, is that of the pure alterity of another human being, and of their own capacity to love independently of social obligations. This discovery of human solidarity is also an encounter with the sacred, as it may be celebrated in a natural shrine, without the need for any temple or official priesthood:

> Es, pues, el caso—replicó la bárbara—que mis muchas entradas y salidas en este lugar le dieron bastante para que de mí y de mi esposo naciesen esta muchacha y este niño. Llamo esposo a este señor, porque, antes que me conociese del todo, me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos. Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana. Diome agua de bautismo en aquel arroyo, aunque no con las ceremonias que él me ha dicho que en su tierra se acostum-

> bran. Declarome su fe como él la sabe, la cual yo asenté en mi alma y en mi corazón donde le he dado el crédito que he podido darle. Creo en la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas, y que todas son un solo Dios… (I, 6; 166–67)

Antonio's cave thus becomes a space for experiencing liminal *communitas*. At the farthest remove from his own community, he finds the opposite of the vertically-structured relations, generated and sustained by publicly-enacted rivalry, which prevailed in his birthplace. He learns Ricla's language and she learns his. He converts her to Christianity (though before his exile he never gave any indication of being the slightest bit devout) and they raise their children in the faith. They never see or meet anyone else on the island (which turns out to be the Barbaric Isle on which Periandro and Auristela are nearly killed) until the night when it is burned. They then escape with the protagonists, with whom they make several more narrow escapes before finally reaching Quintanar. When they arrive, they find Antonio's family has been reconciled with that of the Count, the brother of Antonio's antagonist in the duel. Now the Count is dying due to a confrontation between the townspeople and soldiers quartered there, in which he tried to intervene to make the peace and was shot. Just before he dies, he marries Antonio's daughter Constanza, definitively sealing the reconciliation between the two families. The pilgrimage process has thus opened a space for *communitas* within Quintanar, realigning the internal conflict that precipitated Antonio's flight as a confrontation between the townspeople and a common foe against which they are unified. The militarism Antonio had made the principle of his existence is now perceived as an external power, representing only the absolutist monarchy's oppression of local residents.

Though born in the heart of the leading nation of the Counter Reformation, in order to have a profound religious experience and experience authentic human solidarity, Antonio de Villaseñor has to journey to the distant edge of the North Sea. As Diana de Armas Wilson has shown, the inhabitants of the island, pre-

sumably including Ricla, were modeled by Cervantes on the Amerindians about whom he had read (109–29). The transformation in personal values Antonio has achieved as a result has made him a different man. It is he who has been converted and transformed by Ricla and the experience of helping her raise their childIren. This new Spanish family, open to receiving cultural influences from other nations, rather than concerned with imposing religious orthodoxy on them, fits into a new, utopian Quintanar de la Orden which has been imagined to go along with it. But neither Antonio's *mestizo* family nor the imagined community into which it is inserted corresponds to the Spain of the first decades of the seventeenth century. Here Cervantes has fused his understanding of the popular practice of pilgrimage with the Erasmian ideals his generation inherited from their humanist teachers, to present a story which could hardly be more critical of the direction Spain had taken, culturally and socially as well as politically. As if in order to inscribe such a notion of resistance into their wandering trajectory, the pilgrims discuss visiting two key places, but decide not to, though in each case they are nearby: Madrid, the political center of Spain; and Toledo, its ecclesiastical center.[5]

Un lugar de la Mancha: Quintanar de la Orden, circa 1590.

The image of the towns of La Mancha that emerges when one begins to research their local history and to read the documents

[5] This reading owes much to George Mariscal's first article on the subject, "*Persiles* and the Remaking of Spanish Culture," where he argued that the integration of Antonio's family into Early Modern Spain problematized "the traditional nexus of blood and caste" on which a restrictive sense of Spanish national identity had been based (100–01). Unfortunately, Mariscal later argued, however, in "The Crisis of Hispanism as Apocalyptic Myth," that the conversion of Ricla to Christianity and Antonio's decision to return to Spain with his family constitute their story as a vindication of Counter Reformation orthodoxy. The anthropology of pilgrimage helps to clarify the degree to which both Antonio and eventually the fictional Quintanar are transformed as a result of his meeting with Ricla, and thereby represent a challenge from within to the reactionary ideology dominant in Spain under Felipe II and his son. Mariscal's "conservative" reading also takes no account of the local history of Quintanar, the significance of which for Cervantes' choice of setting I examine below.

preserved in Spanish archives could not be farther from this utopian vision of harmony among different social classes and ethno-religious groups. Toward the end of the sixteenth century, Quintanar was a town split by factionalism and class tensions, both between *hidalgos* and *labradores ricos*, and among different families within the local oligarchy. There was also a large *converso* minority living under constant suspicion of judaizing, and a substantial *morisco* minority of refugees from Granada. At the same time, taxation that was increasing at a much faster rate than productivity threatened to plunge the town, like others in the region, into a severe demographic and economic crisis (Nicolás Cabo, "La reconstrucción del Común de la Mancha"). The composite picture that emerges when one studies the available documentation confirms the conflictive nature of the local social order as depicted in Book I, Chapter 6, while contradicting the idealized picture of the Quintanar to which Antonio de Villaseñor returns. In the following pages, specific points from Cervantes' text anchor a series of forays into the archives, in which these contradictions are explored.[6]

[6] The principal archival sources for Quintanar in this period are: 1) the parish archive (baptisms, marriages, and deaths); 2) Inquisition documents housed in the Archivo Diocesano de Cuenca (=ADC) (as part of the Priorato de Uclés, Quintanar came under the jurisdiction of the Tribunal de Cuenca); 3) partial records of the meetings of the town council, housed today in the Archivo Histórico Provinciano de Toledo (=AHTP) (Quintanar is in the modern province of Toledo); 4) a variety of administrative documents in the Órdenes Militares section (=OO.MM.) of the Archivo Histórico Nacional (=AHN), including the records of inspection visits, as well as civil and criminal suits appealed to the Consejo de Órdenes; and 5) the Real Chancillería de Granada, for both civil and criminal suits as well. (There is considerable jurisdictional overlap between the Consejo de Órdenes and the Chancillería de Granada. According to a personal communication from the historian Francisco Fernández Izquierdo, the problem posed by this overlap "está sin estudiar.") In the sixteenth century the Ayuntamiento had an archive, but all the early modern documentation it held has been "lost." Some documents from the period are in private hands, however. Nicolás Cabo based his *Quintanar de la Orden (1658–1663)* on a certain "Libro de acuerdos de la Villa del Quintanar" loaned to him anonymously by a private individual.

"Bravo estáis, señor Antonio."

Antonio de Villaseñor is forced into exile by a confrontation in the street with the second son of a local noble family. Antonio slashes his antagonist in the face and then stands before him with his sword drawn, in a dramatic scene in which, from Antonio's point of view, his status in his community is challenged and he defends it. His "enemy," who is never named, treats him too familiarly in public after his return from fighting in "la guerra que entonces la majestad del César Carlos Quinto hacía en Alemania contra algunos potentados de ella" (I, 6; 152–53).[7] The whole scene takes place during a festival, when the principal *hidalgos* and *caballeros* of the town are gathered in the *plaza*:

> [U]n caballero, hijo segundo de un titulado que junto a mi lugar el de su estado tenía…volviéndose a mí, me dijo: "Bravo estáis, señor Antonio; mucho le ha aprovechado la plática de Flandes y de Italia, porque en verdad que está bizarro; y sepa el buen Antonio que yo le quiero mucho" (I, 5, 154).

The patronizing tone, combined with the arrogant use of *vos* ("Bravo estáis") to exaggerate the class difference between the two, is a calculated move from within the *habitus*[8] of Early Modern Spanish society, designed to put the "upstart" Antonio in his place before he has any chance to make a bid for higher status based on his travels and his experience as a soldier. At the same time, the local noble is clearly baiting Antonio by hinting specifically at the basis of that potential bid for changed status. According to the rules for representing status in this community, the speech is not one Antonio should simply ignore, and he responds

[7] This war has been identified by Avalle-Arce (72 n. 36) with Mühlberg (1547), and by Romero (153 n. 12) with the repression of the rebellion of the Duke of Clèves (1543).

[8] *Habitus* is Pierre Bourdieu's term for the native competence of members of a culture, which allows them to improvise responses to new social situations from within established categories. See his discussion of the sense of honor, as well as the chapter on the *habitus* in *Outline of a Theory of Practice* (10–16, 72–95).

with an exaggeration of his own, addressing the *caballero* as "vuesa señoría" though he is not entitled to that term of address. When he is asked by one of those present why he does this, his rival offers him a chance to back down, suggesting that perhaps he is using *señoría* in place of *merced*, "in the Italian manner." At this point a confrontation can no longer be avoided without loss of face:

> Bien sé—dije yo—los usos y las ceremonias de cualquiera buena crianza; y el llamar a vuesa señoría no es al modo de Italia, sino porque entiendo que el que me ha de llamar vos ha de ser señoría a modo de España. Y yo por ser hijo de mis obras y de padres hidalgos, merezco el merced de cualquier señoría, y quien otra cosa dijere—y esto echando mano a mi espada—está muy lejos de ser bien criado.
>
> Y diciendo y haciendo, le di dos cuchilladas en la cabeza muy bien dadas, con que le turbé de manera que no supo lo que le había acontecido, ni hizo cosa en su desagravio que fuese de provecho, y yo sustenté la ofensa, estándome quedo con mi espada desnuda en la mano. (I, 5, 155–56)

As Avalle-Arce noted (73 n. 36)., the specific phrasing of this confrontation derives from a passage in Huarte de San Juan's *Examen de ingenios*, Chapter 15, where different concepts of nobility are being compared. The closeness of the wording of Cervantes' text to Huarte's, especially in the climactic moment, leaves little room for doubt:

> A esto respondió el capitán diciendo: no me tenga vuestra señoría por hombre tan necio que no me sabré acomodar al lenguaje de Italia estando en Italia, y al de España estando en España. Pero quien a mí me ha de llamar vos en España, por lo menos ha de ser señoría en España, y se me hará muy de mal. (Huarte de San Juan, 480b)

Yet in Huarte's version the confrontation ends here; it does not come to blows. In contextualizing the incident as part of a larger

narrative, Cervantes has added the element of street violence. Taking an anecdote originally used to illustrate an abstract theoretical distinction between noble lineage and noble actions, and incorporating it into the vital trajectory of an individual who is a member of a specific community, he raises the issue of the context in which such a confrontation might take place, the social implications it would have, and the possible consequences of such a scene. A philosophical debate about theories of nobility becomes a violent struggle for status within a society based on honor. In order to fully grasp the meaning of this duel, however, we must take a closer look at the nature of street violence in sixteenth-century Castile.

In recent years, research into the *régimen local* has shown the extent to which Spanish towns were the locus of struggles for control of local politics between different factions. Despite the Castilian tradition of dividing power equally between *hidalgos* and *pecheros*, the sixteenth century saw local governments become increasingly dominated by *hidalgos* through the sale of offices by the Crown, especially that of *regidor perpetuo*, which was not open to *pecheros.* In order to consolidate power, local oligarchies used a combination of symbolic public violence and manipulation of the legal system, aimed at discrediting the claim to *hidalgo* status of rival families, primarily through allegations of Jewish ancestry. Bullying, intimidation, and slander were the favorite approach; what decided the balance of power was who could get away with denying the *hidalgo* status of members of the other faction, backing it up with a combination of physical force and unending litigation. From this point of view, the much-discussed issues of honor, *limpieza de sangre,* and female chastity were tools in the struggle for position within local elites.[13]

[13] This promising development opens up a whole new perspective on sixteenth-century Spain. Worth singling out is Jaime Contreras's pioneering book, *Sotos contra Riquelmes*, which demonstrates how the rival clans of Murcia attempted to turn the Inquisition to their own ends, with disastrous results. José Manuel de Bernardo Ares has made important theoretical contributions, as well as coordinating others' efforts. Also highly suggestive is Fernando Bouza's comment concerning the usefulness of libel cases for reconstructing local rivalries: "Así, gracias

In Quintanar, the Ludeña clan dominated local politics throughout the sixteenth century. Juan Manuel de Ludeña was the patriarch of this family during the middle decades of the century, functioning as the *de facto* chief of what was in effect the local Mafia. Dozens of *pleitos* in the Archivo Histórico Nacional attest to the Ludeñas' ruthless use of public humiliation of their enemies to protect their privileged status. One example that gave rise to an extensive court battle was the beating of Pedro Sánchez in the main square of Quintanar in November of 1567. According to witnesses, Sánchez, himself a *regidor perpetuo*, led a move from within the town council to deny *hidalgo* status to Juan Manuel de Ludeña, *el mozo*, forcing him to pay the *pechero* tax and making him ineligible for the post of *regidor.* Two days later, the youth, mounted on a horse and wearing a long cape to hide the club he was carrying, beat Sánchez severely as he was leaving mass, shouting out "puto villano" for all to hear, then fleeing to the neighboring town of Miguel Esteban with a cousin. When he was arrested he arrogantly proclaimed that he expected to pay a light fine, since he had only beaten a commoner ("con gran lacivia [sic] decía que era un puto villano y que no le podía costar doscientos ducados dar de palos a un villano" AHN, OO.MM. AHT 22.082 fol. 4r).[14]

a las causas por libelos infamatorios, se podría reconstruir una parte de los bandos locales y, en algunos casos, concretas estrategias de la lucha por el poder comunitario" (118–19). Finally, for our purposes here, the articles by Jerónimo López-Salazar Pérez, a specialist in La Mancha, are useful, especially his study of the *régimen local* in towns belonging to the military orders.

[14] Despite his *hidalgo* status, the *juez de comisión* sentenced Juan Manuel de Ludeña to be publicly shamed, and then to ten years as a galley slave (AHN, OO. MM. AJT 49.836). Of course those aspects of the sentence were revoked on appeal, but he still had to pay a fine of fifty thousand *maravedís* and was banished from all territories belonging to the Orden de Santiago (AHN, OO.MM., AJT 14.065). It is interesting to note that part of Juan Manuel de Ludeña's defense was that his opponent had said of him, "muchas y diversas veces sin haber causa ni razón para ello, ansí en la plaza pública y en las calles y dondequiera que le veía, muchas palabras injuriosas diciendo que era un judío quemado ensanbenitado" (AHN, OO.MM., AJT 14.065). Even so, the Ludeñas' power in Quintanar continued undiminished after this incident. These mutual accusations were part of a jockeying for position within the local oligarchy. They did not necessarily lead to longstanding feuds. A similar case in 1590 involved a public stabbing of a certain

Another conflict pitted a more unified *hidalgo* faction against the *pecheros*. In 1579 the *hidalgos* proposed a certain Dr. Arnao be named town physician, with a salary to be paid by levying a local tax.[15] According to the *síndico* (a kind of public advocate) Antonio Lasso,[16] the *hidalgos*' real motivation was to use public money to support a rival physician, thereby forcing Dr. Pablo de la Mota, evidently well liked among the *pecheros*, to leave the town. For speaking out against this proposal, the *síndico* was shouted down by Juan de Ludeña, who used "palabras de menosprecio…llamándole de vos y diciendole 'Calla, que *vos no habéis de votar* y nosotros lo hemos de votar y *vos no tenéis voto*'" (AHN, OO.MM., AHT 51.409; emphasis added). When Lasso refused to sit down and remain silent, the governor poked him with the *vara de justicia* in the chest. The lack of respect towards him and his office so provoked Antonio Lasso that he went to get his sword, though his lawyer insists he was only putting it on to leave: "no hizo ademán ninguno de querer echar mano a la espada ni hizo otra cosa sino tomarla del rincón donde él y los demás las habían dejado como era costumbre y la tomó en la mano para se la ceñir." He was roughly ejected from the meeting and fined. The technique of provocation clearly resembles that used against Antonio de

Pedro Ortiz by two Ludeña brothers, again on the public square, again accompanied by imputations against his lineage ("habían dicho en presencia de muchas personas que su padre era un confeso ruin judío"). In the meantime, however, it would appear that the Sánchez family has made its peace with the Ludeñas. Ortiz's denunciation to the Chancillería de Granada, over 500 folios long, implicates, among others, Pedro Sánchez, who was serving as *alcalde* at that time, along with several members of the Ludeña family, for doing nothing to punish the perpetrators (ADC, Inq. 766/1315. I have not been able to discover why this document, which was actually produced by the Real Chancillería de Granada, was sent to the Inquisition in Cuenca, where it is now housed.)

[15] The question of doctors' salaries was much debated in sixteenth century. Should they be paid through taxation, voluntary contribution, or through fees charged to individual patients? Numerous documents in the AJT attest to the frequency with which the Consejo de Órdenes was called on to resolve this issue.

[16] The role of the *síndico* in voicing the *pecheros* complaints against abuse of power by *regidores perpetuos* became crucial during this period, due to the gradual oligarchization of the town councils. Ana Guerrero Mayllo has studied the *síndico* in towns of La Mancha, using documents from the AJT.

Villaseñor by his unnamed assailant. The main difference lies in the specificity of the context. In the archives, such scenes always turn out to be part of a larger intrigue, a ploy engaged in by a clan or other social group in a bid to keep or acquire power. They are never just a spontaneous encounter between two individuals.

We find the Ludeñas at the center of all such controversies in Quintanar. They appear to have the most material wealth, at least in the mid-sixteenth century, and definitely the most clout. Nothing happens in Quintanar that does not involve them. Their participation in local affairs gives a general impression of brazen arrogance. They act as if they thought of themselves as above the law, yet whenever it suits their purpose, they use the legal system to punish their opponents. Surely a *quintanareño* reading *Persiles y Sigismunda* would have thought of this family when he read of the confrontation between Antonio and his unnamed rival, whose contempt for those of lower rank was expressed in such a relaxed and self-assured fashion. The Villaseñores themselves, though present in Quintanar from the fifteenth century, kept a somewhat lower profile than the Ludeñas. At least one can say they were not involved in so much litigation. Their lineage was strongest in Miguel Esteban, as the various *pleitos de hidalguía* involving their surname attest.[17] After the 1590s the double sur-

[17] My thanks to Manuel Amores for his help with Villaseñor genealogy. I have thus far found only one Antonio, who does *happen* to be the son of a Diego de Villaseñor. They are mentioned in a *pleito de hidalguía* from the Real Chancillería de Granada dated 1574 (RCG, 301–181–418; I have consulted this document in a partial transcription by Nicolás Cabo). According to the plaintiff in the case, Ginés de Villaseñor, who is from Osuna, his grandfather Diego de Villaseñor was from Miguel Esteban and fought in "las guerras del Reino de Granada." Diego's son Antonio went with him to Andalucía, so he must have been born before 1492 (Conquest of Granada). Could this Antonio de Villaseñor be the real-life model for Cervantes' fictional character? Our Antonio fought in Germany in the 1540s, no earlier than 1543 (see `7 above). It is difficult to imagine the dashing young *galán* of Book One, Chapter 5 as a gentleman in his early fifties and there is no indication that Ginés' father ever lived in Quintanar. In the absence of more information, I have provisionally concluded that this Antonio de Villaseñor is not the Antonio de Villaseñor Cervantes knew, if in fact he knew anyone by that name. After all, he may have only been referring to the Villaseñor family, not to any individual in particular.

name Ludeña y Villaseñor appears with frequency, evidently the result of a new alliance between these two noble families around that time.[18]

Though it is tempting to identify the Ludeña family with that of Antonio's unnamed assailant, and to speculate about hypothetical events that Cervantes might have been fictionalizing, we neither have at this time sufficient evidence of any violent confrontation between Ludeñas and Villaseñores, nor do we know, ultimately, how much or how little Cervantes incorporated into the fiction from real life.[19] Let us focus instead on what we do know. A fictional Antonio de Villaseñor flees his hometown of Quintanar de la Orden after a violent confrontation concerning status with an arrogant noble. Though "scripted," by the *habitus* of the honor code, the duel is not premeditated. When Antonio returns, he finds his family and his rival's have made amends, and are now united by bonds of friendship, mutual protection, and, by the end of the episode, matrimony. Conflict resolution is tied to the profoundly Christian, forgiving nature of both the Count himself and the collective identity of the town, as articulated by Antonio's father. The internal strife that had characterized Quintanar is displaced, and a new boundary is drawn between a cohesive, harmonious community and the interests and authority of the Crown. The real-life Quintanar de la Orden is also a place of frequent public confrontation and violence, through which, as in *Persiles y Sigismunda*, adjustments to individuals' status within the community are dramatized. But in the archival record these encounters take the form of premeditated

[18] There was a marriage between these two families in the fifteenth century (referred to in the genealogy of Juan Manuel de Ludeña, *el viejo* given in the *Relaciones topográficas*, question 41). At least one instance of the later alliance is the marriage of Pedro Villaseñor and Doña Francisca Manuel de Lodeña on May 18, 1597 (APQ, *Matrimonios*, 1597).

[19] The least we can say is that he used real proper names, perhaps only to lend credibility to a made-up story. The exactitude of the references convinces Astrana that the events are real, though slightly modified. Yet he describes those who try to pin down Dulcinea's identity as "esoteristas cervantómanos" (7: 439), not recognizing that his own approach could provoke a similar response. As, I am afraid, could mine.

acts of political maneuvering, through which a local oligarchy terrorizes rival claimants by planning and organizing scenes of violent confrontation and humiliation. Here it is difficult to see how a change of heart by the initial participants could bring about as complete a transformation as we see in Cervantes' text. At most, a reconciliation between the Ludeñas and a former rival family would lead to their teaming up in an alliance still directed against other local *hidalgos*, not to mention the *pecheros* as a class. Once we compare the fictional representation with the archival one, the former takes on the appearance of a utopian fantasy. Did Cervantes realize how much of a discrepancy existed between the image he had constructed of Quintanar and the real place? It would certainly be strange to deny to the author of *Don Quijote* the ability to recognize how an elevated, idealized stylization distorts the reality it represents.

"¿Hay, por ventura, señor, en este lugar hospital de peregrinos?"

Though the pilgrims in *Persiles y Sigismunda* often arrive at nightfall and have to look for lodging, only in Quintanar do they specifically ask if there is any *hospital de peregrinos.* This might be explained in terms of the pilgrimage process analyzed above. Given the lack of a concrete shrine as the goal of Antonio's journey, the question emphasizes pilgrimage as a frame of reference for his homecoming. Nonetheless, the specificity of Antonio's question, combined with his father's evasive answer—he never does say whether or not there is a hospital—leads one to pose the question: was there in fact any *hospital de peregrinos* in Quintanar? Strictly speaking, the answer would be, of course not, since Quintanar is not on any major pilgrimage route. For the question to make any sense, it must be taken to refer to any *hospital* in the usual sense the word had in the sixteenth century, a place where those too poor or too ill to live on their own can reside for an indefinite period of time. In that case, the answer is not only that there were, in fact, three *hospitales* in Quintanar at different times during the sixteenth century, but also that one of them, founded precisely by Dr. Pablo de la Mota, was the center of an on-going local controversy.

The *libros de visitas* for towns belonging to the military orders contain detailed documentation about hospitals. As Nicolás Cabo explains in *El común de la Mancha*, his study of the visits in the area, the town councils were obliged to maintain a hospital if there was no private citizen willing to endow one (112). The earliest record of a hospital in Quintanar was, "el hospital de la plaza," founded in 1511, old and rundown by the second half of the sixteenth century. It had three beds, and no property or income of its own. A local resident, Juan Morcillo, gave money to start another, quite modest, when he died in 1573. Both of these are mentioned in the response to question 54 of the *Relaciones topográficas,* dated 1575. The town council voted to sell the old one on January 27, 1578 (AHPT, protocolos, V 13.342). Then, in February of 1591, Pablo de la Mota, the same local physician defended by the *síndico* in 1579, died, leaving a substantial portion of his estate to found a hospital in Quintanar, naming his own uncles, Dr. Francisco de Mota and Pedro Sánchez, as caretakers (AHN, OO. MM., Libro 9). From that moment forward this hospital is a source of scandal. Though the property is to be administered in perpetuity by members of the Mota family, the good doctor made provision in his will for the *ayuntamiento* and the Prior de Uclés to oversee their administration. Years go by and repairs are not done, accounts do not balance, and the discrepancy grows between the earnings of the property tied to the hospital and the pittance the caretakers actually spend keeping it up. Growing impatience can be felt in the comments in the *actas del ayuntamiento* concerning the negligence of those responsible.[20]

[20] A brief comparison of the descriptions of the two hospitals in the *libro de visitas* from 1604 may help clarify the extent of the corruption. The modest one founded by Morcillo, "en la calle de Damián Gallardo," appears to be in fairly good repair. It has six beds. Its income for 1601–1603, including donations, came to 27,715 maravedís. Its expenses totaled 26,609 maravedís. A humble place, but they are doing what they can with what they have. The "Hospital del Doctor Paulo Mota" is in a serious state of disrepair. It has just two beds. Its *corral* is taken up by a haystack and a broken down dovecote. It also has a *huerta*, so abandoned the *visitador* suggests it simply be sold. Over the last several years it has had an income of nearly half a million maravedís, from the properties tied to it, as well as money owed to Dr. Mota before his death. Nonetheless, even the most minimal repairs have not been made, nor has furniture been purchased (AHN, OO.MM.,

As noted above, even during Dr. Mota's lifetime there was controversy surrounding the position of town doctor. To judge from what the *síndico* says about him, Pablo de la Mota appears to have been a friend to the poor and *pecheros*, at least as compared with Dr. Arnao. He left most of his personal fortune for the creation of a well-endowed hospital for the poor and for travelers. Such generosity was rather unusual in Quintanar. More often those who could afford to would leave their money for *capillas*, whose greater visibility brought more prestige. Yet the end result of Dr. Mota's generous gesture was not an institution benefitting the poor, established on good financial footing, but an endless headache for the town council and a source of illicit income for Dr. Mota's living relatives. Some of these relatives appear to be members of the faction that had challenged the Ludeñas for power in the 1570s, but who now, in the 1590s, have apparently reconciled with them for convenience's sake. They show themselves consistently more concerned about their own wealth and prestige than about their relative's efforts to do good works.

Could Cervantes have known about this local controversy? If we assume he did, how should we interpret his oblique reference to it, which he could not assume most readers, even in his own day, would recognize? When Antonio asks "Is there by any chance a hospital for pilgrims in this town?" is this a leading question, *una pregunta con intención*? Cervantes leaves it unanswered: is there one or not? Clearly for anyone from Quintanar, for anyone who knew Pablo de la Mota, or perhaps for someone aware of some of the administrative issues surrounding towns of the Orden de Santiago, the question would be taken as a reference to this sore point. Certainly the neglect of their duties by

---

Libro 9). The *visitador* threatens Pedro Sánchez with excommunication if he does not come up with the missing funds, but he is able to get a reprieve until 1604. Ten years later, the problem persists, as attested by the report to the town council from Alonso Martínez, the *alcalde* charged with looking into the problem, according to which "en…espacio de diez años…no se la sigue renta al dicho patronazgo, antes mucho daño." The council decides to ask the Prior de Uclés to intervene: "visto el dicho requerimiento por este ayuntamiento decretaron que se nombre persona que acuda al señor prior a pedir lo que…convenga (AHPT, Protocolos, 13.170, 26.VI.1613, fols. 251^{v}–52^{v}).

Mota's heirs and everyone else concerned inflect ironically Diego de Villaseñor's answer, which says, in effect, "We are so devoted to Christian charity we have no need of a *hospital de peregrinos*, which is fortunate because due to the greed and irresponsibility of a few of us, we do not really have one."

"Según es cristiana la gente…"

When Diego de Villaseñor answers that all the houses of the town would be open to pilgrims, "según es cristiana la gente," he means, of course, that they are "good" Christians, that they live according to the ethical imperatives of Christianity, especially where charity is concerned. The previous examples of factionalism and corruption cast doubt on the applicability to the inhabitants of Quintanar of such an assumption. But surely they at least belong to the Christian faith in the most literal sense? At the time *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* was published, Judaism and Islam had been prohibited for over a hundred years in Castile. But as it turns out, a significant minority, numbering perhaps in the hundreds, was practicing or attempting to practice either Judaism or Islam in secret.

As Charles Amiel has shown, Quintanar was the center of a "homegrown" Manchegan variety of crypto-Judaism, kept alive from one generation to the next from the 1480s right up to the arrest and trial of one hundred members of the Mora and Villanueva families in the 1590s. His research in the Inquisitorial archives of Cuenca leaves no doubt that twelve branches of the Mora family proudly but secretly practiced Judaism, including the dietary laws, prayers, feast days, and ritual slaughter. They studied books of Christian devotion in order to learn about the Hebrew scriptures.[21] Inquisition records demonstrate a regular pattern of harassment of the local *converso* community throughout the sixteenth century. Several members of each generation

[21] Amiel has undertaken an extraordinary labor of reconstruction, piecing together all the testimony of the different trials, as well as tracking down the devotional Christian literature the Moras used to study the Hebrew Scriptures. The two articles published in 2001 in the *Revue de l'Histoire des Religions* are part of a larger project in preparation.

were tried for relatively trivial matters, blasphemy or indecorous speech, always based solely on what the neighbors managed to observe or on indiscreet comments made in public. Several of these cases were like that of Mari Juárez, accused in 1562 of taking pride in her Jewish ancestry: "Por cierto que en decirme judía antes me huelgo yo y me ensalzan un palmo más de honra."[22] There was an attitude of suspicion directed toward them; their behavior was scrutinized in a way that of a *cristiano viejo* would not be.[23] But only when Juan de Buenaventura, a servant who had lived with the Moras, went to the Inquisitors with more damning evidence, did they begin to put together the case that would end up destroying the *converso* community in Quintanar.[24]

[22] ADC, 782/2594. The spat that gave rise to this accusation is comical enough. Mari Juárez's hen kept getting over into her neighbor Alonso García's house. "Tomó la gallina una moza del dicho Alonso García que se dice Mari Garrida y quemole los pies y entonces vino Mari Juárez y le dijo, 'Quemadas tengas las entrañas.' Y entonces dijo la moza: "Para ser yo nieta de Hernán Sánchez de [illegible] no era mucho más, empero yo soy cristiana vieja, no soy de casta de judíos como vos.' Y entonces dijo Mari Juárez: "Por cierto en decirme judía antes me huelgo yo y me ensalzan un palmo más de honra" (ADC, 782/2594). Despite the amusement this *riña entre vecinas* provides today, it must give us pause to realize that this exchange was brought up as evidence against Mari Juárez and her family nearly thirty years later. It is included in the compilation of testimony against the Moras and their relatives titled "Memoria de los testigos que ha de tener cada uno de los procesos de la complicidad de los Moras del Quintanar" (ADC, 748B/99).

[23] A typical example is the accusation against Fernando de Villanueva for "palabras contra la fe." One day in 1565, he strode into the home of the local *boticario*, where several *vecinos* were gambling. Their greetings had a bantering tone, as Villanueva explains: "en entrando dije a uno dellos que estaba jugando y otros que los miraban 'Manténgaos Dios, señores.' Y respondió uno dellos que se dice Pedro de Arousa, 'Mantenidos estamos para hoy.' Y respondí yo, 'Mucho mejor, pues quien puede hoy más puede,' y si alguna persona entendió otra cosa no me entendiere bien por tener yo mala lengua y tartamuda" (ADC, Inq. 704/383). The case came to nothing, but it is plain from Villanueva's words that as a *converso* he could only engage in casual joking with *cristianos viejos* at considerable personal risk.

[24] The seriousness of this breech in the *converso* wall of silence can perhaps be appreciated when we consider that Pedro and Hernando de Sauca, two brothers who were both married to accused *conversas*, went to Calatayud, Juan de Buenaventura's hometown, where he had gone after testifying against them, posing as *comisarios* of the Inquisition. Their intention? To kidnap Buenaventura

When the scope of the affair became clear to him, the Inquisitor in Cuenca, Alonso Jiménez de Reinoso, was perplexed. From his point of view, these *conversos manchegos* were too poor to trouble with—but seeing that there were so many accused, and that the townspeople were lining up to tattle on their neighbors, he decided to go ahead with the arrests (AHN, Inq., 2545/125). They had to be made in increments because there was not enough room in the jail in Cuenca to hold them all. Reaction in the town itself was mixed. During a visit from September 10 to October 17, 1590, Francisco Velarde de la Concha took declarations from 93 *vecinos* responding to an *edicto de fe*.[25] Most came forward to add their grain of sand to the mountain of evidence against the Moras, Villanuevas, and their relatives. Almost all of this "evidence" was of the trivial, external sort against which they had successfully defended themselves for decades. (As I will explain shortly, many of the same witnesses also declared against local *moriscos*.) Of course the arrests were one of the main topics of discussion in Quintanar during this time, and there were also those, such as a certain Juan Hernández, who defended at least some of the accused. He was reported to have said that Juan López de Armenia, arrested by the Inquisition, was "the best Christian" in Quintanar. According to Francisco Sánchez Campanero, *labrador, vecino del Quintanar*, 26 years old in 1590, Juan Hernández

> dijo que llevaban preso al dicho Juan López de Armenia que era el mejor cristiano que había en el Quintanar y este testigo y el dicho Francisco Maza y alguno de los que allí estaban le dijeron que no dijese aquello, que si fuera el mejor cristiano que había en el Quintanar el dicho Juan López de Armenia, que no le llevaran preso, que qué tales fueran los demás del

and either force him to retract his statements or kill him to take revenge for what he had revealed (ADC, Inq., 315/4560).

[25] These declarations, most of which did *not* lead to trials, are preserved in their entirety in a *Libro de testificaciones* of the Tribunal de Cuenca (L 326), an extremely rare and valuable document that has much to teach us about the interaction between the Inquisition and local populations. The 1590 visit to Quintanar corresponds to folios 166–248.

> Quintanar, pues aquel era el más buen cristiano y lo llevaron preso a la Inquisición. Y el dicho Juan Hernández tornó a decir "Sí, juro a Dios que lo era," y lo tornó a decir y que si iba preso sería por haber encubierto alguna cosa a los demás y replicándole que era tan malo encubrillo como hazello, en negocio del Santo Oficio, tornó a decir el susodicho que si a su padre o a su muger les obiera visto matar un hombre que los había de encubrir. Y diciéndole éste y los demás que en causas del Santo Oficio que no se podía encubrir, [177r] tornó a decir que aunque fuera en cosas tocantes al Santo Oficio, encubriera a su padre y a su muger.[26]

Clearly what it means to be a good Christian, and how Christian the population is, are matters of public discussion and debate in Quintanar in these years.

Yet another response was that of Alonso Hernández Morterón, *alcalde ordinario*, who confronted Alonso de Pobeda, the notario de secrestos [sic][27] of the Inquisition who set up a stall in the main square, where he was selling some farm implements that had been confiscated from the goods belonging to the *conversos*:

> Dijo [Alonso Hernández Morterón] en la plaza pública de la dicha villa, domingo veinte y siete deste presente mes [September 1592], estando la gente congregada para las almonedas quen ella se hacían del Santo Oficio, que qué cosa era vender los trastos y menudencias en este lugar y llevarse los bienes mejores della. Y replicándose que aquello no tocaba a él y que si se hacía era porque en el lugar no había quien comprase cosa alguna y por utilidad de su magestad y que aun las menudencias como son esteras de vendimiar viejas y tenajas, que es lo que más en el pueblo es necesario por la mucha cosecha que hay este año, no hay quien las compre si no es que

[26] Juan Hernández was *reprendido* by the Inquisición de Cuenca as a *perturbador* (ADC, Inq., 326/4678).

[27] The "notario de secrestos" or "secuestros" was charged with keeping track of *bienes secuestrados.*

> se las dan fiadas y por menos precio de lo que valen. (ADC, Inq. 332/4743, fol. 4r.

The hot-headed *alcalde* had the nerve to arrest the *notario*. This led to the trial of Alonso Hernández Morterón for *desacato al Santo Oficio*. The case reveals the local residents' envy of the *conversos*, their desire to get their hands on their property, and even a feeling of entitlement, as if they expected to be rewarded for all those years of vigilant spying. In the minds of some *cristianos viejos*, the essential quality that defines a Christian is that of not being a *converso*, and therefore of having the right to the confiscated property of *conversos* accused by the Inquisition.

Another group in Quintanar whose Christian status was at least ambiguous were the *moriscos.* In November of 1570 they arrived, refugees from the Guerra de las Alpujarras, provoking what we would nowadays call a humanitarian crisis. The initial concern was how to feed them.[28] But soon they were integrated into the local economy, at least, as a source of cheap labor. According to the list of their names prepared for the Inquisition in 1594 there were 219 *moriscos* in Quintanar, divided into 56 households (ADC, Inq, 338/4836, fols. 249–54).[29] During their four decades in the town, they were carefully watched and controlled by local clergy, the governor, the Inquisition, and the officials of the Consejo de Órdenes. They were required to carry "pasaportes" if they left the town.[30] Speaking or writing Arabic was strictly pro

[28] Thousands of *moriscos* were brought through Quintanar and neighboring towns on their way north, with smaller percentage being permanently assigned to the area. The minutes of town council meetings for November and December of 1570 show the emergency effort to get enough food for them, as well as the repeated insistence that more refugees not be sent "porque está [la villa] muy gastada y alcanzada de pan, y ansí mismo la villa del Toboso, por haber tenido allí, mil y seiscientos moriscos muchos días" (AHPT, Protocolos, 13.150, fols. 26–35. Transcribed by Nicolás Cabo).

[29] In contrast, in Esquivias, town of Cervantes' wife, there were 5 families of *moriscos* (McCrory 124).

[30] A number of *moriscos* who claimed they were unfairly arrested for violating this rule appealed to the Consejo de Órdenes in Madrid (AHN, OO.MM., AHT 38.347, 38.462, 38.583, 50.432, 51.706, 54.065, etc). The prosecuting attorneys' formal accusations describe the *pasaport*e as a document combining authorization from

hibited, as was Moorish dress. Attendance at mass was expected. The parish priest carefully noted in the record of baptisms the children of "cristianos nuevos."

Accusations against them by their neighbors during Velarde de la Concha's visit confirm that their degree of Christianization varied greatly, as did the attitude towards them on the part of the local residents. Like the *conversos,* their presence made religious identity an issue. An incident that clearly impressed the town, to judge from the number of times it appears in their testimony, was the death seven or eight years earlier of a *morisco* whose family, under the shroud, dressed his corpse according to their traditional practice, "con unos zaragüelles de lienzo hasta bajo puestos, que le llevaban cerca de los pies y con una escofieta [?] de lienzo en la cabeza" (ADC, L 326, fol. 201^{v}). Another recent event that had startled the town was the death of Miguel Bernal in 1586, who on his deathbed declared himself a Moslem, stubbornly refusing confession, even when taken to die in prison. His corpse was dumped on the outskirts of town for the children to throw rocks at it, and later burned along with a few tattered clothes, all he possessed in the world.[31] On the more positive side, there was Matías Hernández del Corral, a weaver who sometimes played the guitar at *morisco* weddings. The inquisitor asked him which songs and what they were about. One is "*El Alhambra hanina* [sic]…y contiene una historia de unos moros presos." His crossing of cultural borders arouses suspicion, but he insists he is "cristiano viejo natural desta villa y que las dichas letras las ha deprendido andando entre los moriscos que hay en

the *gobernador* to venture beyond the municipal boundaries with the following information: a physical description of the carrier, his or her surname and given name, age, employment, place of birth, and the town to which he or she is assigned. In one such instance, Mari Pérez, a *morisca* in her sixties, was arrested and held without bail for weeks for leaving Quintanar without a passport to visit a married daughter who lived 22 km away in Pedro Muñoz and had just had a baby. She appealed and won her release, the sentence being reduced to the time she had already spent in jail (AHN, OO.MM. AHT 50.433).

[31] This event was duly reported by the *familiar* Damián Gallardo when it happened (ADC, Inq., 300/4297). All the same, several *vecinos* came forward to tell the story to Velarde de la Concha in 1590.

esta villa." (ADC, L 326, fols. 207–08). Crossing over in the opposite direction, at least one *morisca,* Isabel Hernández, married to a Christian, came forward to denounce the lack of piety of her friend Mari Díaz, *cristiana vieja*, who pointedly asked, after hearing a sermon about Joseph's initial reaction to the Virgin's being pregnant, "¿Pues no se acostaban juntos?" (ADC, L 326, fol. 169). Somewhat more typical of the way the dividing line between religions was interpreted is this example of an intimate revelation made by a *morisco* in a moment of candor. It so impressed the hearer that he came forward to communicate it to the Inquisitor eight or nine years later:

> Juan Ortiz, labrador…de veinte y siete años…viene a manifestar que habrá ocho o nueve años [i.e. 1581 or 1582] a su parecer, que, segando un día en el término que dicen Palomares en haza de este testigo, este testigo y Miguel Pérez, morisco, vecino y listado en la dicha villa, y no había otra persona, este testigo le preguntó que si se hallaba mejor en esta tierra que en la suya. Y el dicho Miguel Pérez dijo que no, que vivían acá con mucho trabajo. Este testigo le tornó a decir que aunque acá vivían con trabajo como decía, era mejor estar acá porque acá le enseñarían a vivir en la ley de nuestro señor Jesucristo. Y como el susodicho parecía y daba a entender que mejor estuviera allá en su tierra el Reino de Granada, que no lo que éste le decía, le tornó a decir y preguntar: "Ven acá, Pérez. Después que venistes a esta tierra paréceos que estáis bien en la ley de Dios y guardáis sus mandamientos que los cristianos guardamos." Y el dicho Miguel Pérez respondió: "Mira, señor, no tenemos acá más que en nuestra tierra, pero para cumplir con las gentes decimos que sí," y que este testigo de la dicha respuesta entendió para sí que el susodicho quiso decir que tan moro se era acá como en su tierra, y que para cumplir acá con las gentes decía que vivía como cristiano. (ADC, Inq. Libro 326, fol. 239)

Whether we think of Miguel Pérez as consciously engaging in *taquiya* (the practice, sanctioned by Islamic law for self-protection,

of pretending outwardly to accept another faith) or as just reacting spontaneously to his new circumstances, his explanation reveals a double consciousness at work within the *morisco* minority. At least some of them paid lip service to Christianity, while continuing to think of themselves as Muslim, though this only manifested itself in private or on one's deathbed. Yet that Muslim identity was little more than a vestige, consisting mainly of the inner sense of refusal of the dominant religion, combined with a few fragmented memories of cultural practices whose meanings had been almost entirely forgotten.[32]

"Christianity" in Quintanar, then, consisted mainly of a clustering of different forms of hypocrisy around a common nucleus of official beliefs to which many residents, including many *cristianos viejos,* paid only lip service. To be "Christian" in this context is to be a corrupt hypocrite, like Dr. Pablo de la Mota's uncles, or perhaps a childishly "holier-than-thou" *beata*, like Dr. Arnau's daughter, who gives her father's *morisco* farm workers *tortilla de huevo* with pieces of *tocino* for lunch, then comes and hunts for the pork behind the trunk where they were sitting, to see if they are secret Muslims (ADC, L 326, fols. 223^{v}–24^{r}). In this social environment, it is hardly surprising that we find few examples like Pablo de la Mota, of unselfish Christian charity. And given the example the local *cristianos viejos* set for the *conversos* and *moriscos*, it is hardly surprising that they engage in a practice of dissimulation. The irony of Diego de Villaseñor's description of the townspeople opens up the question of the definition of what it meant to be Christian in Early Modern Spain: If the people of Quintanar—and of Castilla la Nueva generally—do not welcome all into their midst, but rather expel, punish, and persecute those who do

[32] The general picture of the *convivencia* between *moriscos* and *cristianos viejos* that emerges in the *Libros de testificaciones* is consistent with that drawn by Mercedes García Arenal in her seminal study of trial records of *moriscos* in the ADC. The declarations allow us to fill in the broad outlines García Arenal sketched with richer detail, getting a more intimate view of day-to-day interaction between the different groups. As I mention above, most of these accusations did not lead to trials. This is especially the case for the *moriscos*, for the most part too poor to be of much interest to the Inquisitors, who always had to keep in mind how they would pay for the trials and imprisonment.

not share strict orthodoxy, what claim can they make to being called "Christians"? If for many in Quintanar, the primary value of being able to proclaim oneself *cristiano viejo* are the advantages this can bring one over those who can be accused of having Jewish ancestry, what does has their concept of Christianity to do with welcoming pilgrims into their homes? In the light of these ironies, the utopian outcome of Antonio's return home makes Quintanar begin to emerge as a most unlikely scene for a multiracial, multiethnic fantasy in which Christian, Moor, Jew, and Amerindian could somehow be reconciled, despite the expulsions, despite the Inquisition, Tridentine orthodoxy, and Spanish imperialism.

Was this fantasy Cervantes' dream of a *different* Spain, or had his indefatigable optimism deluded him to the extent that he himself believed it? How likely is it that Cervantes knew about the persecution of the *conversos* from Quintanar? How aware would he have been of the situation of the *morisco* refugees? These matters were cause for public scandal in Quintanar, and local residents would have talked about them when they went to other towns for business.[33] In the 1580s and 90s Cervantes basically lived between Esquivias and Seville. Rumors of events in Quintanar probably reached Toledo, the nearest major city, which Cervantes frequently visited during these years. In the course of his numerous crisscrossing journeys between Esquivias and Seville, he would sometimes have met travelers coming from further east, for example Cuenca or Ocaña, who had crossed la Mancha on their way. He may also have had direct acquaintance with someone from Quintanar, perhaps even a member of the Villaseñor family. Of course, Ricote's self-definition in *Don Quijote* II, 54, suggests that Cervantes understood the existence of gradations of Christianization among the *moriscos* living in Castilla la Nueva:

[33] Diego Suárez de Navarra told the Inquisitors that on a trip to the nearby town of Alcázar de Consuegra on May 27, 1588, "le llamó un fulano Ruiz hijo de un tal Jabonero, nieto de Hernando de Mora y le preguntó que había de nuevo en el Quintanar y este testigo le respondió que habían prendido a Francisco de Mora el mozo…" (ADC, Inq., 748B/99, fol 9^{r}).

> [E]n resolución, Sancho, yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota, mi mujer, son católicas cristianas, y, aunque yo no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir. (II, 54; 1073–74)

Concerning the awareness of the trials for crypto-Judaism, it is interesting to note that Lope de Vega chose the name Quintanar for a character in *El niño inocente de la Guardia*, a *converso* who helps kidnap and crucify a Christian child. Could the town have been famous for its *conversos*, either before the cases of crypto-Judaism of the 1590s or perhaps because of them? On the other hand, Lope's play might have helped to strengthen such an association, if any existed. In any case, once we know what we now know about Quintanar, we cannot help but read the phrase "según es cristiana la gente" ironically. We can only escape from the realm of speculation by acknowledging the two possibilities concerning that irony: either it is authorial (intended by Cervantes) or historical (an unintended product of the historical circumstances in which he wrote). Today, reading *Persiles y Sigismunda* means taking into account both of these possibilities.

Conclusion: authorial irony vs. historical irony.

When the fictional image of the Quintanar to which Antonio de Villaseñor returns has been confronted with the image that emerges from the archives, the resulting contradiction between the idyllic depiction of local harmony and the harsh reality of seventeenth-century la Mancha is bitterly ironic. After over fifteen years of wandering, of longing for home, Antonio comes back to Spain, much as Cervantes himself might have, or any number of young men of his generation, hoping to find it as he had left it, if not changed for the better. In *Persiles y Sigismunda* Cervantes has incorporated a fantasy in which this dream comes true for the young man, whose trials, and patience in suffering them, are poetically linked to a change for the better in his town through the analogy with pilgrimage. But Quintanar at the end of the reign of Felipe II was the locus of intensified strife as com-

pared with the circumstances there during the reign of Carlos V. This deepening local crisis, which reflects the larger crisis in which much of Spain, and especially Castilla la Nueva, had been plunged, appears to be the ironic subtext of Antonio and his father's dialogue on his arrival. Was this irony part of Cervantes' intention when he created this scene, or is it only a fortuitous consequence of the juxtaposition of his text with certain events in local history, events of which he might not have had any knowledge? Ultimately this question is unanswerable, since it depends on pure surmise concerning what Cervantes did and did not know about local affairs in Quintanar.

What if we assume no such knowledge on his part? In some ways, the points of contact between Cervantes' depiction of Quintanar and the historical place that shares that proper name become all the more interesting if we think of them as unintended coincidences. What this would suggest is that without knowing it or meaning to do so, Cervantes contributed to the creation of a web of ironies, with Quintanar as the nucleus. References to everyday occurrences are bound to turn up something that will resonate with the historical records, once we sift through them. That resonance is bound to produce certain "irony effects" when we do so, given the nature of fictional representation and the profound social tensions at work in Early Modern Spain. In this reading, as soon as Cervantes begins to make reference to aspects of everyday life, he lays his fiction open to being compared with the daily reality of the places to which he refers. Parallels and overlaps whose specific content he could not have known will emerge as a result. This kind of historical irony surfaces when a more-or-less naively optimistic image is brought into contact with a more-or-less cynically degraded social reality—something like the poetics of *Don Quijote*, in fact. How is this irony related to the artistic intention of the author? We might argue that it touches it only at the infinitely small point of the proper names—Quintanar, Villaseñor—that Cervantes included in his text, perhaps only to give it a kind of "authentic flavor." But once that flavor is on our tongue, how can he, how can we, limit the ways in which it alters the taste of the whole? Whatever

Cervantes may have consciously "meant" by these references, he did intend to anchor his text in the stream of extra-literary reality, and in so doing, he made it a potential carrier for the kind of connections I am here attempting to establish.

If bringing the literary representation into contact with the archival record generates an ironic effect we can never definitively attribute to the author, bringing the historical "facts" into contact with their literary counterpart re-inflects their meaning as well. Contreras's *Sotos contra Riquelmes* tells how members of the clans vying for power in Murcia fell into the hands of Inquisitors when they attempted to use the denunciation of their rivals as *conversos judaizantes* for political purposes. No such collapsing of categories took place in Quintanar. At no time did the accusation of Jewish ancestry as a strategy for undermining another clan's prestige overlap with accusations of heresy against known *conversos*. In fact, the various strands of local history I have brought together here almost never seem to touch.[34] The historical agents whose actions and words are preserved in the archives evidently lived as if they did not share the same social world as the groups or individuals they excluded from their conception of legitimacy. In this sense, the image in Cervantes' text, of a unified community whose differences can be reconciled, restores their unrecognized responsibility toward those whom they had cast off. It is a bridge between different aspects of local history that, viewed only in the context their actual participants constructed for them, seem to have nothing to do with each other. Yet their contrast

[34] The connections I have found are tenuous, though they suggest a complex role for the *Mora* family within the social life of the town. They were marginal and perhaps for that reason felt solidarity toward the *moriscos*; yet they were allied with the powerful, probably in continuation of a longstanding tradition. If we are to believe witnesses, they were frequently seen at *morisco* weddings (ADC, L 326). There is also a document that records the purchase of two *escribanías* by Juan de Lodeña in 1558, "la una de las cuales dio luego a Juan de Mora" (AHN, OO.MM., AHT 24.525, fol 2r). There is thus some indication that the Mora family was protected by the Lodeñas while it was convenient for them to do so. I have not seen any seriously damning evidence given against them by any member of the Ludeña clan, but when the accusations began to heat up they clearly knew how to maintain their distance to avoid being scorched themselves.

with the idealized portrait Cervantes provides of the town gives meaning to all of these events. It is as if history and literature needed one another, in order to be able to give meaning, even if only a negative one, to the lives of past centuries—those of forgotten peasants as well as of great canonical authors.

Dept. of Modern Languages
Brooklyn College, CUNY
Brooklyn, NY 11210
wchilders@brooklyn.cuny.edu

WORKS CITED

Amiel, Charles. "El criptojudaísmo castellano en la Mancha a finales del siglo XVI." *Judíos, sefarditas, conversos: La expulsión de 1492 y sus consecuencias.* Ed. Ángel Alcalá. Valladolid: Ámbito, 1995. 503–12.

———. "Les cents voix de Quintanar. Le modèle castillan du marranisme." *Revue de l'Histoire des Religions* 218 (2001) 195–280 and 487–577.

Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra.* 7 vols. Madrid: Reus, 1948–58.

Avalle-Arce, Juan Bautista, ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia, 1969.

Bernardo Ares, José Manuel de. "Derecho y oligarquías municipales. La coerción de la soberanía y la fuerza de la propiedad en el ámbito local de la Corona de Castilla." *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y oligarquías en la España moderna.* Ed. Francisco José Aranda. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 1999. 49–63.

———. "El régimen municipal en la corona de Castilla." *Studia historica. Historia moderna* 15 (1996): 23–61.

———. "El gobierno del Rey y del Reino. La lucha por el poder desde la perspectiva municipal." *La administración municipal en la Edad Moderna. Actas de la V reunión científica, Asociación Espa-*

ñola de Historia Moderna. Ed. José Manuel de Bernardo Ares and Enrique Martínez Ruiz. Vol. II. Cádiz and Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz and Asociación Española de Historia Moderna, 1999. 25–49.

Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice.* trans. Richard Nice. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Bouza, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro.* Madrid: Marcial Pons, 2001.

Castillo, David, and Nicholas Spadaccini. "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual." *Cervantes* 20.1 (2000): 115–32. 2 Dec. 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics00>.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.

———. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Carlos Romero Muñoz, ed. Madrid: Cátedra, 1997.

Childers, William. "Don Quixote and the War of the Alpujarras: The Historical Debasement of Chivalry as a Correlative to Its Literary Parody." *Hispania* 88 (2005): 11–19.

Christian, William A., Jr. *Local Religion in Sixteenth Century Spain.* Princeton: Princeton UP, 1981.

Contreras, Jaime. *Sotos contra Riquelmes: Regidores, inquisidores y criptojudíos.* Madrid: Anaya–M. Muchnik, 1992.

Gallagher, Katherine, and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism.* Chicago: U Chicago P, 2000.

García Arenal, Mercedes. *Inquisición y moriscos: Los procesos del Tribunal de Cuenca.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1978.

Guerrero Mayllo, Ana. "La "representación popular" en los concejos castellanos: el procurador del común en la Mancha durante el siglo XVI." *I Congreso de historia de Castilla-La Mancha.* Tomo VII. *Conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna (1).* Cuidad Real: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla–La Mancha, 1988. 29–36.

Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias. Obras escogidas de filósofos.* Ed. Adolfo de Castro. Biblioteca de autores españoles, 65. 1873. Madrid: Atlas, 1953.

Johnson, Carroll B. *Cervantes and the Material World.* Urbana: U Illinois P, 2000.

López-Salazar Pérez, Jerónimo. "El régimen local de los territorios de órdenes militares. Siglos XVI y XVII." *La administración municipal en la Edad Moderna. Actas de la V reunión científica, Asociación Española de Historia Moderna.* Ed. José Manuel de Bernardo Ares and Enrique Martínez Ruiz. Vol. II. Cádiz and Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz and Asociación Española de Historia Moderna, 1999. 249–304.

———. "Las oligarquías y el gobierno de los señoríos." *La administración municipal en la Edad Moderna. Actas de la V Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna.* Ed. José Manuel Bernardo Ares and Jesús Manuel González Beltrán. Vol. II. Cádiz and Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Asociación Española de Historia Moderna, 1999. 471–98.

Mariscal, George. "*Persiles* and the Remaking of Spanish Culture." *Cervantes* 10.1 (1990): 93–102. 5 October 2003 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics90/mariscal.htm>.

———. "The Crisis of Hispanism as Apocalyptic Myth." *Cervantes and His Postmodern Constituencies.* Ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson. New York: Garland, 1999. 201–17.

McCrory, Donald P. *No Ordinary Man. The Life and Times of Miguel de Cervantes.* London: Peter Owen, 2002.

Nalle, Sara T. *God in la Mancha: Religious Reform and the People of Cuenca, 1500–1650.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.

Nerlich, Michael. "*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : proyecto histórico-iluminado de una cultura europea." *¿"¡Bon compaño jura di!"?: El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina.* Ed. Caroline Schmauser and Monika Walter. Frankfurt am Main: Vervuert–Madrid: Iberoamericana, 1998. 135–61.

Martín de Nicolás Cabo, Juan. *El común de la Mancha. Encrucijada de Toledo, Cuenca y Ciudad Real (Documentos para su historia).* Toledo: Caja de Ahorro, 1985.

———. *La crisis de la España imperial en una villa manchega. Quintanar de la Orden (1658–1663).* Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudio Toledanos, 1984.

———. "La reconstrucción del Común de la Mancha (1480–1603)." *I Congreso de historia de Castilla–La Mancha.* Tomo VII. *Conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna (1).* Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla–La Mancha, 1988. 37–44.

Relaciones topográficas de Felipe II. Ed. Alfredo Alvar Esquerra. 4 vols. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cooperación–Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

Romero Muñoz, Carlos, ed. Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Madrid: Cátedra, 1997.

Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.* 1969. Reprinted, with a new forward. Ithaca: Cornell UP, 1977.

———, and Edith Turner. *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*. New York: Columbia UP, 1978.

Veeser, H. Aram, ed. *The New Historicism.* New York: Routledge, 1989.

———, ed. *The New Historicism Reader.* New York: Routledge, 1994.

Vega Carpio, Lope de. *El niño inocente de la Guardia.* Ed. Anthony J. Farrell. London: Tamesis, 1985.

Williamsen, Amy. *Co(s)mic Chaos: Exploring* Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1994.

Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love. A Study of Cervantes'* Persiles y Sigismunda. Princeton: Princeton UP, 1991.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 43-69.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática

BRADLEY J. NELSON

Los primeros encuentros entre el lector y los protagonistas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* establecen un juego dialéctico en torno a la relación entre el cuerpo humano y el orden simbólico, un orden comprendido aquí tanto en su sentido iconográfico como en el ideológico, el cual introduce una de las estrategias discursivas barrocas más insistentes dentro de la obra. Me refiero a lo que Peter Daly llama "el modo emblemático de representación."[1] Como prueba inicial cito la primera frase de la obra, en la cual Cervantes logra una síntesis entre imagen y comentario que supera incluso los ejemplos más

[1] Daly inventa la frase "emblematic mode of representation" como un intento de agrupar todas las formas artísticas y literarias que corresponden a la siguiente definición: "emblems are composed of pictures and words; a meaningful relationship between the two is intended; the manner of communication is connotative rather than denotative" (8).

logrados de los géneros emblemáticos: "Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados" (I, 1; 51). Este conjunto de voces y bocas, cuerpos y prisiones y, finalmente, sepulturas, que proyecta y reprime su propia voz, inmediatamente sitúa a los lectores dentro del amplio campo estético y temático de la emblemática. Por otro lado, si este retrato cacofónico parece un poco confuso debido a su resistencia a una solución *razonable*, no es accidental, pues a lo largo de la obra, Cervantes contrastará las cerradas alegorías moralizantes del modo emblemático con una serie de pulsiones vitales e incontenibles, que brotarán de las vidas y narraciones de los protagonistas y personajes "menores" del *Persiles*.

Para comenzar, la apariencia del protagonista masculino es nada menos que un "dar a luz," tanto biológico como verbal, desde las entrañas de la tierra. Después de sacar a Periandro de la mazmorra con una "gruesa cuerda de cáñamo," los bárbaros "le sacudieron los cabellos, que como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían. Limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban" (I, 1; 52). En las palabras de Luis Avilés, "the narrative starts from the bowels of the earth," subrayando la condición material, es decir carnal y común, del ser humano (144). Además, al verse librado de este hoyo común, lo primero que el mancebo hace es abrir la boca y dar gracias al cielo. Los bárbaros, que no comprenden ni una palabra del discurso imprevisto del joven, contestan a este parto verbal cerrando la mazmorra con una gran piedra y amenazando al mancebo con una "desmesurada flecha." Mientras le amenazaban, el protagonista "encogía los hombros, apretaba los labios, enarcaba las cejas, y con silencio profundo, dentro en su corazón pedía al cielo, no que le librase de aquel tan cercano como cruel peligro, sino que le diese ánimo para sufrillo" (I, 1; 53). Así, Cervantes crea un contraste entre los signos exteriores comunicados por los gestos físicos de Periandro, sometidos a un código de poder, y un interior indescifrable, un más allá de la simbolización. En resumen, Cervantes pinta aquí el emblema de

una hermosísima figura carnal que, amenazada con la muerte, prudentemente disimula las dudas y angustias que le acosan por dentro.

De manera semejante—y opuesta—conocemos a Auristela, quien ha llegado antes que Periandro a la isla de los bárbaros, los cuales, pensando que ella es varón—pues la joven princesa se ha disfrazado con prendas masculinas—están a punto de sacrificarla, como hacen con todos los mancebos extranjeros en su búsqueda ritual de un rey que les mande de manera legítima: "Asieron al momento del mancebo muchos bárbaros, sin más ceremonias que atarle un lienzo por los ojos; le hicieron hincar de rodillas, atándole por atrás las manos, el cual, sin hablar palabra, como un manso cordero, esperaba el golpe que le había de quitar la vida" (I, 4; 66). Arrodillada en la postura de un mártir, como si fuera un nuevo Isaac, Auristela se ve amenazada con la muerte igual que le ocurrió a su amante Periandro. De hecho, simbólicamente los dos son víctimas masculinas, un aspecto interesante porque Auristela se podría salvar si revelara a sus verdugos que es mujer. En el caso de Auristela la voz representa la salvación frente a la muerte. Pero la joven no habla, porque tiene más miedo de perder su virginidad que su vida, lo que de hecho la condena a la inmovilidad y la muerte corpórea. Como afirma Aurora Egido, "preferiría…perder la vida antes que emitir una sola queja por Periandro" ("Los silencios" 30). Aquí es donde podemos introducir la cuestión del emblema, como hace Egido, para comprender un poco mejor la tensión ética y la dinámica estructural que Cervantes va a probar, estudiar y cuestionar a lo largo de su obra.[2] El

[2] Los debates en el campo de la emblemática sobre lo que es o no es un emblema giran en torno a dos teorías, la primera estructural y la segunda funcional. En este artículo se verá que mi perspectiva asocia el emblema con la ideología y estética de la Contrarreforma. Daly resume ambos argumentos: "The question naturally arises as to the relationship of the emblem as 'art form,' characterized by an 'absolute neutrality of form'…and a certain 'veiling for the sake of the pleasure of unveiling, to the emblem as a 'mode of thought,' which Jöns describes as the 'final realization of a spiritual interpretation of the world based on Christian allegory….' Jöns sees the relationship between emblematic form and mode of thought as follows: 'And if this allegorical thinking uses the emblematic art form as invented by Alciatus then it does so as a means to achieve clarity and greater effect'" (64).

hecho de que la acción o inacción y las palabras o silencios de Auristela estén más motivados por la interdicción simbólica que por la amenaza física de la muerte nos lleva al mundo del emblema y su tratamiento particular de voces y cuerpos.

Si lo que he presentado aquí no corresponde al cien por cien con el estudio tradicional de los motivos emblemáticos, el empleo de ciertas operaciones y oposiciones que asociamos con la fabricación de empresas y emblemas—en particular la constante desmembración del cuerpo humano y detenimiento de la voz, ambos "órganos" humanos sobrecargados de interdicciones morales y consejos casuísticos—sí nos permite encarar la empresa cervantina[3] a partir del examen de sus estrategias retóricas y la relación de éstas con sus posibles posturas ideológicas. De hecho, es la apariencia constante de imágenes paradójicamente divididas y al mismo tiempo reunidas por la vida y muerte lo que me hizo sospechar que Cervantes nos podría enseñar algo sobre el emblema. No seré el primero en destacar la existencia e importancia de los emblemas en *Persiles y Sigismunda*. Karl-Ludwig Selig, Aurora Egido y John T. Cull han escrito trabajos importantes en los que la familiaridad de Cervantes con el emblema queda firmemente establecida. Sin embargo, a diferencia de estos estudios, mi propuesta no es subrayar los momentos textuales en que la retórica y la temática del emblema corresponden con, o nos ayudan a, comprender el supuesto mensaje y significado de la obra. Al contrario, lo que aquí pretendo demostrar, como lo indica el título de

[3] Debo clarificar el uso que hago aquí del término "empresa" para diferenciarlo de su empleo convencional dentro de los géneros emblemáticos. Hay pocos temas más confusos que los múltiples intentos de definir y diferenciar los varios géneros emblemáticos, entre otros, el emblema, la empresa, la divisa, el jeroglífico, etc. (véase Gombrich). En el caso de España, creo que podemos localizar la fuente de esta confusión en el prólogo de *Las empresas morales* de Juan de Borja. Lo que Borja hace, en efecto, es tomar el término más culto, *empresa*—que tradicionalmente se usaba para describir un modo simbólico personal que un noble usaría para comunicar de manera semioculta la intención, o deseo, de llevar a cabo un propósito amoroso o bélico—y confundirlo con el emblema, que se asociaba con el cultivo de costumbres en un sentido más colectivo. En el esquema borjiano, entonces, se conecta la intención personal con un fin colectivo. Al hablar de "la empresa cervantina" me refiero al propósito estético-ético de Cervantes en un sentido amplio, en otras palabras, pretendo rescatar su connotación preborjiana y darle un sentido adecuado a su producción literaria.

este estudio, es que Cervantes ofrece en *Persiles y Sigismunda* una crítica acerba de la manera en que la emblemática organiza y alegoriza la experiencia humana, en particular la supresión absoluta de la experiencia material en aras de una narrativa trascendental que vacía cualquier significado específico o histórico de la vida del individuo, lo que Albrecht Schöne ha llamado "the overcoming of the barrier of personality" (citado en Daly 147). Me refiero, naturalmente, a la filosofía jesuita del desengaño, y lo que quisiera demostrar aquí es cómo Cervantes emplea el cuerpo, es decir la condición física y material del ser humano, para contrastar y hasta "castrar," en las palabras de Cull,[4] las emblemáticas interdicciones simbólicas que buscan la conversión del cuerpo en basura desechable.[5]

La comprensión que tenemos hoy en día del papel estético y temático del cuerpo en la emblemática es confusa y hasta contradictoria. La única regla más o menos fija parece ser la que prohíbe el uso del cuerpo entero, coherente y palpitante, en la construcción de empresas (véase n. 3), regla planteada por Giovio y repetida en otros tratados como el de Juan de Horozco y Covarrubias. Como observan Antonio Bernat y John T. Cull, "Si bien el cuerpo humano es un arsenal extraordinariamente provisto de imágenes analógicas, no será el cuerpo en sí sino su devenir temporal…lo que vamos a buscar ahora en los emblemas españoles" (5). La frase de Bernat y Cull, aunque motivada por unos fines analíticos

[4] En su artículo "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence," John T. Cull escribe: "Don Quixote, after the adventure of the fulling hammers, becomes an emblem of prudence at the expense of symbolic castration. The mantle of prudence is a virtue that occasionally elevates our knight-errant from the mock-heroic to the plane of human dignity" (265). Yo leo la frase "symbolic castration" de manera opuesta a la de Cull, porque lo que veo tanto en *Persiles* como en el mencionado episodio de *Don Quijote* es que el orden simbólico es lo que queda castrado, impotente frente a la ridiculización carnavalesca lograda por las acciones "bajas" de Sancho y rematada por una risa demoledora.

[5] Daly subraya esta operación emblemática al citar el argumento de Monroy en que éste observa que el objeto emblemático no posee un significado en sí: "[Monroy] argues that meaning is not inherent in the object pictured in the emblem, but 'is artificially derived from it, imposed on it. It [the meaning] does not lie in the object, is not discovered, but rather invented. The emblem has an inventor; it is the personal, ingenious ['unverbindlich'] aperçu of an author'" (81).

particulares, describe muy bien la condición semiótica del cuerpo humano en el emblema, no sólo con respecto a la infancia y la vejez—según el enfoque de su artículo—, sino también en lo que concierne al funcionamiento general, casi diría universal, del cuerpo en la emblemática. Fue Walter Benjamin quien observó lúcidamente que la imagen preferida de la emblemática siempre ha sido el cadáver, subrayando que la mortificación del cuerpo y, por extensión, de toda la naturaleza terrenal es una de las condiciones imperativas para la construcción de "verdades" alegóricas y trascendentales. Como escribe Daly, "stripped of all that is private and individual, the corpse is not simply a dead character, but a warning to others to learn certain truths from his death; the corpse is an emblem that instructs" (147). Y muchos son los críticos que han notado que el hombre postridentino está desterrado de su propio ambiente material de manera tan absoluta como Adán y Eva están desnudados de su estado de inocencia e ignorancia. Al predicar sobre las influencias divinas en la naturaleza, San Francisco de Borja concluye que "sólo el hombre se deja de recibir y de dar las [influencias] que el Señor le envía" (101). Torquemada aclara lo que dice Borja cuando concluye que "naturaleza no es otra cosa sino la voluntad o razón divina" (citado en Pizarro Gómez y García Arranz), por ende, al ser alienado de la naturaleza el ser humano también se encuentra alienado de la voluntad de Dios. En las palabras de Cull y Bernat, "entrando en el siglo XVII, los valores humanistas sufren una compleja degradación y la vida del hombre se entiende cada vez con mayor insistencia como un viaje poco feliz de la cuna a la sepultura" (20).

Esta separación del ser humano de su condición material condena cualquier intento de elaborar y ejercer una práctica epistemológica u ontológica válida desde su condición terrestre. En consecuencia, el universo entero se convierte en materia semiótica en potencia por el mismo proceso con el que se vacía la vida biológica de un sentido en sí. El cuerpo biológico, y en particular sus potencias sensuales, se convierte en el signo por excelencia de la caída e impotencia del ser humano. Esta paradójica impotencia física, a su vez, impide cualquier intento de construir un conocimiento histórico duradero. Como resume Fernando Rodríguez de la Flor, "este orden infinito de las cosas y el vacío y el misterio que

las envuelve, fuerza a considerar el conocimiento humano que de ellas se tiene inútil, vacío, falto de capacidad y caído y hasta ridículo" (346). El conocimiento histórico y el progreso temporal son antitéticos e incluso imposibles, según esta filosofía. En palabras de Gracián, "En vano, ¡oh peregrinos del mundo, passageros de la vida!, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda, que el uno llama esposa, el otro madre: ya murió para el mundo y vive para el cielo, hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra" (citado por Avilés 155).

Desde el punto de vista del alegorista, sin embargo, la fijación del significado de los cuerpos y las cosas se hace más fácil, pues si les falta un significado que podríamos llamar material o histórico—lo cual introduciría las contingencias y la ambigüedad—, la única resistencia que ofrecen a la alegorización es su función simbólica en otros (con)textos, los cuales acaban tan desmembrados y faltos de sentido, una vez minados por la emblemática, como el cuerpo humano. Es decir, como demuestra el emblema de Sebastián de Covarrubias de la osa madre y el informe osezno, la materia carece de significado sin la intervención del intérprete desengañado y, lo que es más importante, institucionalizado.[6] Se puede ver en este emblema cómo los elementos de la naturaleza se convierten, en palabras de Rodríguez de la Flor, en "aparatos semiológicos para la conquista de la realidad" (342). Como observa Claudine Potvin con respecto al desengaño, "el discurso religioso…encierra elementos de un discurso ideológico, en donde se oculta un discurso oficial de poder establecido" (469). Y este poder establecido busca un control absoluto sobre el movimiento de cuerpos y textos en la vida terrenal de la España de la contrarreforma.

Los libros de emblemas participan de pleno en este discurso; de hecho, el control institucional sobre los actos creativos e interpretativos fue una obsesión de los emblemistas. Juan de Borja, por ejemplo, en el prólogo a sus *Empresas morales*, lamenta la falta de rigor en las prácticas de los teóricos de las empresas. Este lamento justifica el tácito entierro por parte de Borja del individualismo de la *empresa* dentro de la buscada universalidad del emble-

[6] Sobre este emblema en Covarrubias véase el trabajo de Bernat y Cull, 13.

ma, un movimiento retórico fundamentado en un doble y ambiguo criterio de "costumbres" y "razón." Horozco y Covarrubias va más allá en su planteamiento de diez reglas para la composición del emblema. Después de repetir las cinco reglas canónicas de Giovio,[7] las que añade Horozco responden directamente a esta preocupación interpretativa. La sexta regla repite la apelación a la "razón" de Borja: "La sexta regla que yo añado, y ha de ser la primera es, que el propósito y el intento sea bueno" (50). En ambos casos los teóricos contrarreformistas del emblema recurren a términos ambiguos pero sintomáticos de su deseo de anclar la práctica del emblema en una especie de *sensus communis*. "Razonable" y "bueno," como en el caso de la verosimilitud, se definen más por lo que no son que por la caracterización explícita de un contenido positivo. La presuposición de que todo lector debiera dar por sentado el mismo significado de los términos subraya el aspecto ideológico de estos proyectos. La séptima regla de Horozco nos acerca al mundo de los tratados poéticos y sus intentos de encerrar la creación artística dentro de una *razonable* definición de lo verosímil. Horozco escribe: "La séptima regla es, que de más de ser bueno el propósito, lo que para el se escogiere se procure que sea de manera, que ni en la figura, ni en la letra se pueda torcer, y desto ay hartas empresas con falta notable" (51). Además, como Borja, Horozco busca combinar los términos *empresa* y *emblema* bajo unos únicos criterios. Con respecto a la "figura," Lamarca Ruiz de Eguilaz nos informa que hubo un desarrollo similar en el mundo de las representaciones visuales, especialmente con respecto a los motivos mitológicos sacados de Ovidio. Lamarca comenta una observación de Julián Gállego sobre la edición ilustra-

[7] Mario Praz transcribe las cinco reglas de Giovio para la composición de una empresa: "1) that the device should have a just proportion between the body (that is, the picture) and the soul (the motto); 2) that it should not be so obscure as to need the Sybil for its interpreter, nor so transparent that every mean mechanic might understand it; 3) that above all it should make a fine show, that is, represent things pleasing to the eye, such as stars, fire, water, trees, instruments, fantastic animals and birds; 4) that the human figure should not appear therein; 5) that the motto which is its soul should be in a different language from that of the author of the device, so that the sentiments should be somewhat more concealed, and that the motto should be brief but no so much so as to be obscure and misleading" (63).

da de las *Metamorfosis* por Sánchez de Viana: "El autor define esta edición de 1589…como un libro de modelos prefabricados para el artista, incluso haciendo converger aspectos de la iconografía profana con otros de similar composición cristiana" (416 n. 22). En conclusión, lo que quisiera señalar aquí es una creciente voluntad de convencionalizar tanto los cuerpos (figuras visuales) como las almas (lemas) del emblema.

Dados los fines conservadores del emblema identificados por Maravall, entre otros, lo que estas citas ponen en evidencia es que este conservadurismo no radica exclusivamente en el significado y mensaje del emblema, sino que se sitúa dentro de las mismas prácticas creativa y hermenéutica del lector. Como dice Daniel Russell, "any reader of emblems is…potentially a maker of emblems since the deciphering of an emblem entails the realization that the emblem motif could have been used differently" (167). Esta "diferencia" es algo que preocupa a los tratadistas de todos los géneros de creación artística en el barroco.

Entra aquí Cervantes y su implacable ironización de los dictámenes estéticos de los tratadistas de la contrarreforma. Si esta actitud y práctica corrosivas se deben a una visión carnavalesca de la relación entre el arte y la realidad, como dice Amy Williamsen, o a un programa más constructivo basado en el rescate de la condición material del ser humano, es lo que voy a discutir en las siguientes páginas. De todos modos, como observa Diana de Armas Wilson, "It is evident everywhere across his writings that [Cervantes] saw verisimilitude as a tyrannical but slippery precept, as a metaconvention that directed readerly expectations about fiction and therefore about writerly success" (33). Partiendo del tema de la verosimilitud, Alban Forcione, Félix Martínez-Bonati y otros se han dedicado de forma incansable a la búsqueda de la fórmula cervantina para la ficción, en particular su relación, por un lado, con la estética aristotélica y, por otro, con una esquiva y rebelde realidad material. No obstante, el problema que estos importantes estudios descubren, desde mi punto de vista, es que los intentos de críticos como Casalduero, Avalle-Arce, Forcione y Aurora Egido de aprehender la riqueza y complejidad de una obra tan multifacética como *Persiles y Sigismunda* dentro de una lectura universal y trascendente pretenden contener la liber-

tad con que Cervantes concibe y construye tanto sus personajes como sus argumentos. Sobre todo, si se tiene en cuenta la interferencia insistente de lo que Bajtín llama el "cuerpo grotesco," tan presente en *Persiles* como en cualquier otra obra de Cervantes, el lector verá que es muy difícil establecer cualquier significado singular o estable dentro de la obra. Para los críticos mencionados arriba, el análisis del Persiles tiene que ser unívoco, como pretendía Casalduero al iniciar su lectura de la obra con la siguiente afirmación: "Leer como propongo es la única manera discreta de leer" (20).

El lector cervantino es un ente mucho más libre y potencialmente problemático comparado con el lector concebido por los tratadistas barrocos, especialmente los de la emblemática. De hecho Cervantes ha dificultado e incluso imposibilitado una lectura íntegra y universal de sus obras, contraponiendo las estructuras alegóricas de los géneros establecidos a una realidad material demasiado vital y rica como para estar sujeta, en las palabras de Rodríguez de la Flor, a "una definitiva y última 'absorción meditativa alegórica'" (343). En esta línea, Martínez-Bonati, en su estudio Don Quixote *and the Poetics of the Novel*, concluye que Cervantes renueva las distintas "regiones de la imaginación" al someterlas a sus límites temporales e históricos. De manera semejante, lo que propongo aquí es estudiar el cuerpo textual del *Persiles* para demostrar que la renovación que Martínez-Bonati subraya es el resultado de un proceso consistente en privilegiar las energías creativas y procreativas de la materia corpórea humana, lo que Cervantes llama en el *Persiles* "una misma masa" (I, 18; 133). Para analizar la manera en que el autor desafía y desestabiliza el poder estético e ideológico de las estructuras alegóricas tan importantes para el mundo jerarquizado y cerrado de la emblemática, he elegido el episodio que muchos críticos han identificado como el más representativo de la estructura alegórica del *Persiles*: el relato y canción de Feliciana de la Voz.

Al resumir su lectura trascendental de la canción de Feliciana, Aurora Egido postula que la trayectoria platónica establecida por la canción de esta mujer no tan virgen a la Virgen María "sublima" la maternidad humana "frente a la virginidad perfecta" (23).

En una lectura similar, Patrizia Micozzi opina que la canción "redime [el conocimiento] de la carnalidad y lo reviste de gracia y de encanto dignificantes" (721). En ambos casos el movimiento se ve como unidireccional, hacia arriba, partiendo de un humilde acto de redención y expiación de la culpa de Feliciana (Egido, "Poesía" 23). Este movimiento de lo particular a lo general es algo característico en el emblema, especialmente su uso teatral. Escribe Daly, "In the plays the emblems are important 'as a foundation for relating the immediate situation to that which is typical and normative, for orientating the particular to the basic, for raising the individual and the isolated to the general and eternally valid' (Schöne, p. 90)" (142). No obstante la monumental investigación que Egido hace de la historia y teología de la Virgen de Guadalupe, hay ciertos problemas con esta lectura, entre ellos el hecho de que se basa en la aceptación incondicional de la culpa por la parte de Feliciana, algo que nunca materializa en su relato. Todo esto cuadra bastante bien con "la canción de María" en el evangelio de Lucas, que es más que nada una celebración de la piedad que Dios guarda por los humildes y su oposición programática a los poderosos y arrogantes. Es decir, la culpa y la expiación no juegan un papel significativo en ninguna de las canciones. Al mismo tiempo, el contexto argumental y textual de la canción de Feliciana, incluso sus figuras e imágenes poético-alegóricas, ofrecen otras posibles lecturas aun más opuestas a las interpretaciones ortodoxas.

Recordemos que el episodio comienza cuando un hombre misterioso entrega una "prenda," junto con una rica cadena de oro, a los peregrinos que habían parado durante la noche en un monte poblado de "infinitas encinas y de otros rústicos árboles" (III, 2; 287). La prenda resulta ser una criatura—quien no va a ser nombrada en el curso del episodio—que los peregrinos deben llevar a unos amigos del misterioso hombre. El caballero se va y entra, medio cayendo, una mujer desconocida. Al ser preguntada si necesita ayuda, ella responde:

> Lo primero, señores, que habéis de hacer, es ponerme debajo de la tierra; quiero decir, que me encubráis de modo que no

> me halle quien me buscare. Lo segundo, que me deis algún sustento, porque desmayos me van acabando la vida. (III, 2; 290)

Las primeras palabras parecen situar a la mujer dentro del mundo hiperbólico y violento del honor: el mismo mundo, por cierto, que motiva y rodea a Auristela en la segunda escena mencionada en este artículo. Sin embargo, esta declaración de autoaniquilación es inmediatamente contradicha por una petición mucho menos épica: que la escondan. Este cambio en el tono del pasaje se profundiza cuando ella pide sustento porque se siente débil. El movimiento es decididamente descendente: tierra, comida, cuerpo. Es decir, Cervantes viola la separación antes subrayada entre el ser humano y la naturaleza al ofrecer el espectáculo de unos cuerpos no identificados necesitados de los elementos más básicos para su sustento. Estos no son los cuerpos cerrados e idealizados que caracterizan los discursos trascendentales del renacimiento y barroco, que se distinguen, según Bajtín, porque "all the signs of [their] unfinished character, of [their] growth and proliferation were eliminated; [their] protuberances and offshoots were removed, [their] convexities (signs of new sprouts and buds) smoothed out, [their] apertures closed. The ever unfinished nature of the body was hidden, kept secret; conception, pregnancy, childbirth, death throes, were almost never shown" (29). Al contrario de lo que describe Bajtín, en Cervantes el cuerpo se ve constantemente marcado por su "llegar a ser"; además, este cuerpo grotesco es una y otra vez contrastado con la perfección sobrenatural de los protagonistas de la obra (con excepciones significativas, claro).

Esta trayectoria continúa cuando el narrador comienza el capítulo 3 describiendo el árbol cavado en que el pastor ha escondido a la mujer como "preñado." En esta imagen preñada, si no muy emblemática, es difícil marcar dónde acaba el árbol y dónde comienza la mujer, pues ambos se sintetizan. Se trata de una imagen semejante a la metamorfosis de Dafne, pero en este caso la simbolización del cuerpo femenino no está completamente lograda. Hay un residuo no reducible al significado alegórico. Igual-

mente, la criatura recibe su propio sustento de las ubres de una cabra mientras que la mujer, quien no será capaz de reconocer a su propio hijo hasta el final del episodio, se alimenta del "rústico sustento." Esta estructura que suelta el agarre con que el orden simbólico y sus oposiciones y dualidades sujetan la realidad material es similar al juego cervantino—notado por Diana de Armas Wilson—entre la sexualidad y la teología en "El coloquio de los perros": "In a gesture that comments upon the Virgin's exclusion from the world of human sexuality, Cervantes tries to create a bridge, a playful and alliterative link, between the divine birth of Christ and the shameful birth of dogs: 'Este perruno parto de otra parte viene, y algún misterio contiene'" (65). En el presente caso, este misterio penetra en las mentes de los protagonistas, lo que les hace apurar la convalecencia de la mujer. Cervantes, sin embargo, los hace esperar hasta que el cuerpo esté suficientemente recuperado como para soltar la lengua. La dependencia entre cuerpo y voz queda patente.

Al comenzar Feliciana su narración, la tensión y violencia entre el cuerpo y el orden simbólico invaden el episodio y ocupan el primer plano. Ella informa a los peregrinos de su noble origen y les pide disculpas por el estado actual de su belleza "tan marchita." Después, cuenta la historia de su amorío y casamiento secreto con un hombre con quien su padre le prohibió casarse por razones socioeconómicas. Ella no omite ni los encuentros secretos ("vímonos muchas veces solos y juntos") ni sus consecuencias, en un lenguaje que introduce otra vez el cuerpo en transformación: "Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes" (III, 3; 293). Este pasaje también prueba lo que comenté antes sobre su resistencia a la dialéctica entre culpa e inocencia. La historia de amor se resume mediante un concepto que sintetiza la "conversación" verbal y corpórea, planteando el cuerpo como la fuente y el campo del diálogo amoroso a la vez que hace imposible la reducción de este concepto preñado a una lección moral. Lo que sigue es una historia maravillosa en que Feliciana pinta imágenes muy vivas: su desolación al ser informada por su padre que el novio que él le eligió espera

abajo para casarse con ella; su temor de que su amante sea descubierto en el jardín donde está esperándola; y, finalmente, la apariencia totalmente inesperada de la criatura que, en palabras de Feliciana, "arrojé…en el suelo." La imagen culminante, en otros contextos, sería apropiada para un emblema admonitorio: "a mí me cegó el discurso de manera que sin saber qué hacer, estuve esperando a que mi padre o mis hermanos entrasen, y en lugar de sacarme a desposar, me sacasen a la sepultura" (III, 3; 294).

Ya hemos visto esta postura admirable en la figura amenazada y callada de Periandro al principio de la obra. Auristela, por su parte, intenta una reducción emblemática del significado de la narración de Feliciana cuando comenta que "es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que quisieren dar bueno de sus vidas" (III, 3; 296). O, en otras palabras, "no seas tú como ésa." En este caso, sin embargo, el ejemplo se deshace, pues Feliciana sale corriendo de la casa, dejando a su familia, su hijo y su amante. El estado de alienación es tan completo que al reunirse con la criatura no la reconoce: "De otra debe ser esta prenda, que no mía" (III, 3; 297). Otra vez los ecos bíblicos se contextualizan de una manera totalmente inesperada y antinstitucional, al darnos cuenta de las semejanzas entre la huida de Feliciana y la de José y María frente al furor homicida de Herodes. Sería oportuno recordar en este momento que la propia Virgen María ya estaba prometida a su esposo terrenal cuando el arcángel llegó en secreto para conversar con ella.

En este estado precario, Feliciana decide acompañar a los peregrinos a Roma, en lo que podría ser interpretado como un acto de penitencia. Sin embargo, es también una manera de salvar su vida, y no la eterna sino la terrenal, un detalle importante que echa una luz inquietante sobre la peregrinación de los protagonistas. Es dudoso aquí si la salvación espiritual predomina por encima de la seguridad física, o al revés. Esta subversión continúa cuando Auristela pregunta si Feliciana se encuentra lo suficientemente recuperada como para participar en tal empresa. El pastor anciano les asegura que la mujer es mucho más fuerte de lo que dicta el sentido común, y para probar su argumento compara la situación de Feliciana con la de una oveja que pare en el campo y

luego sigue al rebaño. Para completar su *exemplum,* el pastor intercala aquí un *excursis* sobre Eva y la improbabilidad de que ella diera a luz en una cama o aun bajo un techo. En un movimiento muy parecido pero filosóficamente opuesto a la composición de un emblema, Feliciana queda posicionada en un mosaico trinitario acompañada por una oveja, madre del cordero, y Eva, madre del género humano. Lo curioso es que Cervantes establece aquí un tono que tiene poco o nada que ver con los discursos alegóricos y trascendentales del mundo del emblema, sino más bien similar a los famosos cuadros de Baco y Marte pintados por Velázquez. Como ocurre con las obras del insigne pintor, en la boca del pastor las alegorías de la Virgen y Eva se someten a la materialidad terrenal y se desplazan, actuando como esbozos borrosos de unas historias particulares. Además de rescatar la figura de Eva del pecado original, Cervantes juega con la corporalidad de la Virgen, subrayando la sustancia material común de ambas madres junto con la fragilidad y amenazas que caracterizan el momento del nacimiento.

La historia de Feliciana de la Voz tiene su clímax y resolución, lógicamente, en el monasterio de la Virgen de Guadalupe, por donde los caminantes a Roma deciden pasar. Lo corpóreo se coloca otra vez en primer plano cuando el grupo entra en la iglesia y ve innumerables ojos de cera, muletas, brazos y mortajas desechados que adornan los muros del templo donde los viajeros esperan ver aderezos ricos y costosos.[8] Al entrar en este marco religioso, Feliciana asume una postura suplicante como si fuera una estatua viva, y "sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos" (III, 5; 306). Esta voz suelta, es decir no sujeta, casi resulta en la muerte de su dueña. Ocurre que sus vengativos

[8] Wilson sugiere que la elección de la Virgen de Guadalupe corresponde a la importancia dada por Cervantes a las figuras maternas, y las mujeres en general, en *Persiles y Sigismunda*: "It may be argued that Feliciana involves herself in the pilgrimage to the Black Madonna of Guadalupe as a mother-quest, since Black Madonnas—those hermetic wonder-workers who preside over sex, pregnancy, and childbirth in Catholic countries—are especially venerated as the maternal aspect of Mary" (211).

padre y hermano también se encuentran en el templo, y este último quiere cerrar la boca de su hermana, como ocurre a tantas otras bocas en el *Persiles*: "la que no será si no yerra el golpe de este mi brazo" (III, 5; 306). El padre intercede aquí, más por piedad hacia el templo que por la vida de su hija, lo cual introduce una crítica sutil de la casuística del honor. De todos modos, "estas razones y alboroto selló la boca de Feliciana" (III, 5; 307). No es la prudencia, sino la amenaza de la muerte la que calla su voz, o mejor dicho, la prudencia y la muerte se vuelven una.

La acción se traslada a la plaza donde las autoridades intervienen para proteger a Feliciana "hasta saber el caso" (III, 5; 307). En este momento de clímax entra el amante Rosanio, quien llega con sus amigos para defender a su esposa y su matrimonio. Redime su amor y la "industria" con que lo realizó delante del padre, recordándonos las bodas de Camacho en *Don Quijote*. Al fin, el padre de Feliciana, aconsejado por sus amigos, se calma, y la última imagen del episodio es del abuelo quien "tomando [al crío] en sus brazos, tiernamente le bañó el rostro con lágrimas, y se las enjugó con besos y las limpió con sus canas" (III, 5; 309). Este "antiemblema" yuxtapone vida y muerte en una imagen que promete la continuación de la vida y una transformación de lo simbólico, en lugar de la mortificación de la carne según un imperativo alegórico. Las siguientes palabras del padre sirven como inscripción o lema para la imagen y repiten el motivo que se centra en el cuerpo de la madre y la naturaleza sensual de la creación: "¡Que mil bienes haya la madre que te parió y el padre que te engendró" (III, 5; 309). De hecho, en una estrategia análoga a la que Tomé Cecial usó para convertir la expresión "hideputa" en elogio de la hija de Sancho Panza, el padre de Feliciana transforma la función convencional del insulto "la madre que te parió" en bendición. Las dos son expresiones que normalmente equiparan lo femenino con la degradación moral. Aquí, sin embargo, los lemas sirven para ejemplificar la ambigüedad y polivalencia de la palabra, algo que Bajtín asocia con el blasón: "The blazon preserved the duality of its tone in its appreciation; in other words, it could render praise ironical and flatter that which was usually not to be flattered. Blazons remained outside the official system of straight

and strict evaluations" (427). De esta manera Cervantes deconstruye la autoridad cultural, junto con el sentido común, de estos insultos. En este momento ambivalente Cervantes coloca su canción a la Virgen, y aunque las imágenes y figuras de la canción se pueden comprender perfectamente dentro del dogma religioso de la contrarreforma (si son sacadas de su contexto y sometidas a una lectura ortodoxa), también abren la posibilidad de otras lecturas menos trascendentales.

No pretendo analizar el poema en su totalidad, solo quiero subrayar algunas de las imágenes más llamativas y analizar su posible función dentro del contexto que he intentado evidenciar. La canción comienza con un movimiento sutil de la figura de los ojos y canas del padre de Feliciana hacia el texto de la canción, que privilegia la "mente eterna" de Dios y sus "espíritus alados" (III, 5; 309). Cervantes retrocede temporalmente a un punto anterior a la creación, "antes que aquella escuridad primera los cabellos del sol viese dorados," en que "Dios fabricó para sí una casa de santísima, limpia y pura masa" (III, 5; 309). Es decir, Dios engendra la carne humana para servir como "la humildad profunda" desde la cual "los altos y fortísimos cimientos" del templo de Dios serán erigidos. Cervantes adorna este templo con imágenes y doctrinas religiosas: la fe, la caridad, la prudencia y la justicia; sin embargo "este alcázar" también contiene "profundos pozos, perenales fuentes, [y] huertos cerrados, cuyo fruto sano es bendición y gloria de las gentes" (III, 5; 310). Patrizia Micozzi ha identificado estos versos como una alusión al *Cantar de los Cantares*, pero Micozzi no considera la posibilidad de que Cervantes otra vez sacuda el mundo estéril de la alegoría, subvirtiendo y renovando el lenguaje de esta poesía sacra a través de su contextualización en este episodio, tan arraigado en la materialidad con que se expresan los deseos humanos.[9] El fruto sano aquí puede verse

[9] Escribe Micozzi: "esas imágenes, sacadas del *Canticum Canticorum* y de los libros sapienciales (*Liber Sapientiae* y *Liber Ecclesiastici*) y valorizadas por una gran plasticidad figurativa, son metáforas de la naturaleza, de la virginidad y de las virtudes de María" (717). Por su parte, Clark Colahan identifica este pasaje como una referencia directa a la Ciudad de Dios: "Similarly the Virgin Mary is associated with walled gardens, temples and cities, and especially the City of God, explicitly so in Feliciana de la Voz's hymn" (34).

como una alusión al hijo de Feliciana y Rosanio.

Lo que quisiera subrayar es la yuxtaposición irónica de unos cuerpos *maculados*—grotescos—y unas figuras poéticas cuyas alusiones eróticas habían sido sistemáticamente negadas o reprimidas gracias a una tradición alegórica que buscaba fijarlas según una osificada escala metafísica. De hecho, la canción desafía y deconstruye el dualismo agustiniano que establece la diferencia absoluta entre la carne inmaculada de Adán y Eva (antes del pecado) y sus descendientes María y Cristo, y la carne caída de la humanidad. Según el estudio brillante y atrevido de Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, los artistas renacentistas experimentaban visualmente con una tesis teológica muy parecida a la cervantina en miles de cuadros que tomaban como tema principal la *ostentatio genitalium* de Cristo. Al resumir su tesis teológica, Steinberg escribe: "before their transgression, Adam and Eve, though naked, were unembarrassed; and abashed only in consequence of their lapse. And is it not the whole merit of Christ, the New Adam, to have regained for man his prelapsarian condition?" (19). En estos cuadros la humanidad de Cristo se establece visualmente a través de la representación de su encarnación, la cual solo tiene sentido si todos sus miembros son representados. Al situar el texto de Cervantes dentro de este contexto cultural se amplía sustancialmente el campo semántico e ideológico de la mencionada referencia a "una misma masa."

A lo largo de la canción la castidad de la Virgen pierde su centralidad, dando lugar a imágenes más sensuales en las que la Virgen es alabada por haber servido como "el medio conveniente" por el cual "la mortal discordia" del hombre fue reducida a la "pacífica concordia de Dios" (III, 5; 311). Ella "dio al Sacro Verbo limpia carne," detuvo "la cuchilla rigurosa" de Abraham y dio "el mansísismo Cordero" (III, 5; 311).[10] El leitmotiv de todos estos casos es mostrarnos cómo la carne humana es salvada de la posible desmembración y aniquilación por la intervención de la gracia divina. De hecho, el momento primordial de la transgresión hu-

[10] Véase Wilson para una lectura sugerente sobre la conexión que Cervantes establece entre "lo sagrado y lo violento" (208).

mana es ambiguamente figurado como "de Adán la culpa fue dichosa," un verso en que el hipérbaton barroco deja dudas sobre su significado único. Finalmente, Cervantes nos hace regresar a las primeras imágenes del episodio cuando la afortunada y desdichada mujer encinta se escondía en la encina, con esta exhortación a la Virgen: "Creced, hermosa planta, y dad el fruto presto en sazón" (III, 5; 311). Es evidente que Cervantes intenta restablecer la legitimidad de la carne en la dialéctica del cuerpo y espíritu, carne y verbo, y realiza su empresa planteando el cuerpo como la condición y medio por los que la voz devuelve al creador ese espíritu que infundió al cuerpo. Como escribe Bajtín, "consciousness can arise and become a viable fact only in the material embodiment of signs" (citado en Clark y Holquist 86). Clark y Holquist resumen esta posición religiosa y filosófica de Bajtín: "In the Word Become Flesh, we perceive the carnate, material grounding of the utterance" (86).

Son varios los críticos que han notado que esta canción se encuentra más o menos en la mitad de *Persiles*, estableciendo así su centralidad dentro de la estructura alegórica de la obra. En mi opinión, Cervantes legitima no sólo la narración imperfecta de Feliciana, sino todas las narraciones episódicas de la obra, las cuales no pueden ni deben ser reducidas a una materia prima desechable en una lectura unilineal y empobrecida. En un artículo sobre el uso que Cervantes hace de los motivos emblemáticos de la prudencia y el silencio, Egido nota una tensión estructural y temática en el *Persiles* muy parecida a la que he planteado en este artículo. Concluye que "La ética del silencio en el *Persiles* va unida al eje conceptual puesto que, como hemos visto, las observaciones sobre la prudencia, la discreción, etc., que acarrea el callar, van mucho más allá de los niveles de la elocución y alcanzan al propio discurrir vital de los protagonistas y a la meta amorosa y religiosa de su peregrinar" ("Los silencios" 41). Más tarde Egido nota que "La narración, a fin de cuentas, llevaba el sello retórico de la amplificación de los hechos, buceando en ellos y analizándolos" ("Los silencios" 44). La ética del silencio va hacia una dirección y el gozo de la amplificación hacia otra. Yo diría que lo que Egido subraya aquí es la misma tensión que yo he intentado describir, pero en vez de solucionar la tensión en favor del silencio y

el emblema, Cervantes subraya una y otra vez la violencia que estos silencios introducen en la narración. Tal vez la diferencia entre ambas interpretaciones se puede clarificar con otra figura emblemática.

Al hablar de otro episodio de Manuel de Sosa Coitinho en el primer libro de la obra, Egido escribe que "estos protagonistas reclaman bilingüismo y traducción frente a una Torre de Babel que Cervantes quiere convertir en riquísima convivencia de lenguas vivas" ("Poesía" 4). Lo que yo postulo es que, para Cervantes, el mundo de las formas alegóricas convencionales, sean literarias o religiosas, constituye precisamente una Torre de Babel que quiere, en las palabras de Rodríguez de la Flor, "nihilificar" la riqueza de la experiencia histórica del ser humano (345). Como dice Daly, "The meaning of the emblem is unambiguous. It is in fact univalent; that is, the context calls for only one of the several meanings which could be associated with the natural object" (72). Al abrir y hacer más moldeable la esterilidad formal por medio de la vitalidad material, Cervantes da especificidad, es decir, historicidad a la vida temporal. Otra vez sorprenden las semejanzas entre el escritor y Velázquez, cuyos cuadros mitológicos son descritos por Ortega y Gasset como "casi una blasfemia" por sus intentos de "dar eternidad precisamente al instante" (51).

De manera similar, los aforismos recogidos por el peregrino autor en *Persiles y Sigismunda* están atados a los nombres de sus propios autores, quienes, además de ser autores de aforismos, son autores de vidas. Como observa Mary Gaylord al comentar el aforismo de "Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar de Castilla la Vieja, junto a Valladolid": "Even the proverb seems to require further elaboration; but the signature unleashes a veritable flood of mimetic detail, which moves off in search of an individual life" (155). Sin embargo, la innovación de Cervantes aquí penetra aun más profundamente de lo que Gaylord sugiere, porque la autoridad tanto del aforismo como del emblema proviene de su anonimato y universalidad. Con respecto al refrán, María Cecilia Colombí observa que "la autoría anónima o des-autorización confiere al refrán un máximo de autoridad" (41). Siguiendo esta línea en su análisis del emblema, Cull concluye: "the ideas and moral lessons portrayed in the emblems

are purposefully unoriginal. Rather, they function as a vehicle through which a culture transmitted tradition" ("Heroic Striving" 270). Personalizar el aforismo, por ende, permite varias operaciones simultáneas: la deconstrucción de una estrategia discursiva de poder; la contextualización temporal y geográfica del lenguaje y la conversión de la experiencia personal en materia histórica. La estrategia de Cervantes en este pasaje y a lo largo de la obra lleva a cabo una subversión retórica que James Parr ha notado en la segunda parte de *Don Quijote*: "writing is embedded within orality, thereby ceding its preeminent position" (103). Es decir, el significado del aforismo no es una propiedad fenomenológica de su arreglo sintáctico, ni nace 'naturalmente' de su genealogía etimológica; es el resultado contingente de un evento comunicativo entre un emisor y un receptor, ambos situados en un espacio y un tiempo irrepetibles. El mundo cerrado del emblema contrarreformista, en que el emblemista busca concretizar un significado "razonable y bueno" según las presuposiciones de un programa cultural de contención, es sometido a los accidentes de la historia y la suerte caprichosa de sus actores. El resultado de tal operación no es la univocidad sino la diferencia. En las palabras de David Castillo, "they are indeed perfect examples of the double-voicedness of parody that Linda Hutcheon defines as 'repetition with difference'" (102).

Para concluir, parece claro que Cervantes pugna contra los límites tanto estéticos como morales de las prácticas alegóricas constitutivas de la emblemática; sin embargo, el título de este trabajo no menciona la alegorización sino la "alegoresis." Y es aquí donde Cervantes desafía no solo los efectos socioculturales, es decir ideológicos, del emblema sino también su estudio "científico." Wilson delinea las diferencias entre la alegoría y la alegoresis de la siguiente manera:

> The one is a technique of fiction-writing, the other a method of interpreting literature. The first tradition—of narratives peopled by personifications and other similarly frozen agents moving about in a resonant world of language—we may call *allegory*. The second—the tradition of discursive interpretation or textual commentary—I prefer to call *allegoresis*, the

term used by Maureen Quilligan. (48)

Según esta definición, es obvio que lo que el emblemista hace tiene tanto que ver con la *alegoresis* como la alegoría, pues cada *inscriptio* y un porcentaje significativo de los comentarios y *subscriptiones* emplean la estrategia de la alusión para establecer la autoridad histórica y temática de su producto. En otras palabras, el emblema participa en la interpretación de textos en el proceso de conformar un ejemplo moral o prudente digno de imitación. Por ejemplo, Covarrubias cita en numerosas ocasiones las obras de Ovidio en sus tres centurias de emblemas, pero si uno ha leído a Ovidio se da cuenta inmediatamente de que el uso que Covarrubias hace de *Las metamorfosis* o el *Ars amandi* tiene poco o nada que ver con la empresa antiépica de Ovidio. Los aforismos que Cervantes incluye en el *Persiles* son muy difíciles de desconectar de sus condiciones de producción, y creo que los estudios emblemáticos deberían tener en cuenta no solo lo que el emblema hace, sino también el cómo y el cuándo, y desviarse un poco de la búsqueda un tanto quijotesca, desde mi punto de vista, de sus significados unívocos.

García Mahíques, por ejemplo, plantea que la iconografía y la iconología son dos disciplinas distintas pero relacionadas que deben tener como fin la búsqueda del significado del emblema: "Está pues muy claro que el problema central de quienes nos ocupamos de los aspectos no formales de la obra artística es la definición del significado" (62). Luego, el autor desarrolla un aparato analítico siguiendo la diferenciación que Gombrich establece entre significación e implicación, que aquél traduce en la oposición semiótica entre la *denotación* y la *connotación*. Para completar el esquema somete estos significados artísticos a dos contextos histórico-culturales: "tanto las denotaciones básicas, como las connotaciones, están determinadas tanto por una *tradición cultural convencionalizada*, como por un *ámbito conceptual e imaginario* actualizador de la obra artística, con el que se intersecciona" (64). Al fin y al cabo, "La práctica de la investigación se basa pues, como podemos deducir de todo esto, en controlar correctamente el contexto" (68). Lamarca Ruiz de Eguilaz llega a una conclusión semejante en su estudio de las formas iconográficas, abogando

por "un correcto estudio iconográfico" (414). El objetivo de estas disciplinas sería, pues, no sólo la catalogación de las imágenes y motivos temáticos del emblema, sino también la fijación de su significado. Lo que quisiera subrayar aquí son las semejanzas entre estos proyectos actuales y la emblemática tal como fue planteada por sus mismos practicantes. Tanto Borja como Horozco y Covarrubias buscan controlar el contexto teórico de su proyecto, motivados por un fuerte deseo de fijar, institucionalizar y regularizar tanto el método como el significado del emblema. Al suponer que este objetivo sea factible, se pierde un detalle importante que Cervantes subraya una y otra vez: el significado no es el producto del arreglo ingenioso de unos elementos anteriormente dotados de significados preestablecidos y universalmente reconocidos, sino el resultado de un proceso dialógico sometido a los accidentes del tiempo, la ocasión y, más importante, el deseo del individuo por comunicarse y comprender. Si *Persiles y Sigismunda* está lleno de alusiones alegóricas y espirituales, también incorpora muchísimos malentendidos, opiniones críticas y juegos dialógicos que sacuden y renuevan dichas alegorías, dándoles nuevos significados. Resituando la lectura del *Persiles* de Anthony Cascardi, quien opone la ética antiutopista de Cervantes al moralismo contrarreformista, Diana de Armas Wilson interpreta la empresa de Cervantes a través de la obra de Julia Kristeva, llamando la ejemplaridad de *Persiles*: "an heretical ethics separated from morality" (251). De igual manera, David Castillo caracteriza la obra como "a counterutopian narrative in the sense that Maravall gives the term in his interpretation of *Don Quixote*, that is, an anamorphic mirror that inverts or, at the very least, distorts the symbols of Counter-Reformation culture" (95). En todas estas lecturas la palabra es reconectada con el cuerpo en el tiempo y el espacio, lo cual renueva su productividad creativa. Como dice Cascardi: "any 'world,' any framework of values, must be regarded as socially, historically, and perhaps most important *narratively* conditioned and produced, rather than taken as given *a priori* and in advance" (283). El lenguaje y la voz se informan mutuamente, o, como afirma Sancho Panza al responder a los elogios de Don Quijote de su mejorada discreción: "Sí, que algo se ha de pegar de la discreción de vuestra merced…que las tierras que 'de suyo'

son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas, vienen a dar buenos frutos. Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído" (II, 12; 506). La metáfora de Sancho nos ofrece un modelo discursivo que contesta el mundo emblemático de cadáveres y cuerpos desmembrados y abre un camino hacia la expresión incorporada—es decir historizada—de la palabra viva.

Department of Classics, Modern
Languages and Linguistics
Concordia University
Montreal, Québec, H3G 1M8
bnelson@alcor.concordia.ca

OBRAS CITADAS

Avalle-Arce, Juan Bautista. "*Persiles* and Allegory." Cervantes 10.1 (1990): 7–13. 22 julio 2003 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas90.htm>.

Avilés, Luis. "To the Frontier and Back: The Centrifugal and the Centripetal in Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Gracián's *El criticón*." *Symposium* 50 (1996): 141–63.

Bajtín, M. M. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT P, 1968.

Benjamin, Walter. *The Origins of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: NLB, 1977.

Bernat Vistarini, Antonio, y John T. Cull. "Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles." *Criticón* 71 (1997): 5–31.

Borja, Francisco de. *Tratados espirituales*. Ed. Cándido de Dalmases. Barcelona: J. Flors, 1964.

Borja, Juan de. *Emblemas morales.* Bruselas: F. Foppens, 1680.

Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de* Los trabajos de Persiles y Sigismund*a.* Buenos Aires: Sudamericana, 1947.

Cascardi, Anthony J. "Reason and Romance: An Essay on Cervantes's *Persiles*." MLN 106 (1991): 279–93.

Castillo, David. *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2001.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Tom Lathrop. 2 vols. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1998.

———. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1969.

Clark, Katerina, y Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Bellknap P of Harvard UP, 1984.

Colahan, Clark. "Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela." *Cervantes* 14.1 (1994): 19–40. 2 Nov. 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas94.htm>.

Colombí, María Cecilia. "Los refranes en el Quijote: discurso autoritario y des-autoritario." *Proverbium* 7 (1990): 37–55.

Cull, John T. "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 265–77.

———. "Emblem Motifs in *Persiles y Sigismunda*." *Romance Notes* 32 (1992): 199–208.

Daly, Peter M. *Literature in Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: Toronto UP, 1979.

Egido, Aurora. "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe." *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 1–41. 1 junio 2005. <http://www.uib.es/servei/biblioteca/casasayas/castella/cervantes_uib/actes/Menorca.pdf>.

———. "Los silencios del *Persiles*." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1991. 21–46.

Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle, and the* Persiles. Princeton: Princeton UP, 1970.

———. *Cervantes' Christian Romance. A Study of* Persiles y Sigismunda. Princeton: Princeton UP, 1972.

Gallardo, Carmen, y María Eugenia Rodríguez Blanco. "La lectura de emblemas: figuras y palabras de la antigüedad clásica." *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico II. Homenaje al Profe-*

sor Luis Gil. Ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, y Luis Charlo Brea. Cádiz: U de Cádiz Servicio de Publicaciones, 1997. 399–411.

García Arranz, José Julio, y Francisco Javier Pizarro Gómez. "La visión de la naturaleza en los emblemistas españoles del siglo XVII." *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidade da Coruña, 1996. 221–44.

García Mahíques, Rafael. "La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la 'vanitas.'" *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. 59–91.

Gombrich, E. H. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. Chicago: U Chicago P, 1972.

Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales*. Zaragoza: Alonso Rodríguez y Juan de Bonilla, 1603.

Lamarca Ruiz de Eguilaz, R. "Modelos iconográficos derivados de las *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas. Su pervivencia vista a través de la literatura emblemática." *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico II. Homenaje al Profesor Luis Gil*. Ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, y Luis Charlo Brea. Cádiz: U Cádiz Servicio de Publicaciones, 1997. 413–44.

Maravall, José Antonio. "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca." *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972. 149–88.

Martínez-Bonati, Félix. Don Quixote *and the Poetics of the Novel*. Trad. Dian Fox. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Micozzi, Patrizia. "Imágenes metafóricas en la canción a la Virgen de Guadalupe." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Giuseppe Grilli. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995. 711–23.

Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1950.

Parr, James A. "The Role of Cide Hamete Benengeli: Between Renaissance Paradox and Baroque Emblematics." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1 (1992): 103–13.

Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2a ed. "con-

siderably increased." Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.

Randel, Mary Gaylord. "Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda*." *Romanic Review* 74 (1983): 152–69.

Rodríguez de la Flor, Fernando. "La sombra del *Eclesiastés* es alargada. 'Vanitas' y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580." *Emblemata aurea*. *La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: Akal, 2000. 337–52.

Russell, Daniel. *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*. Toronto: U Toronto P: 1995.

Selig, Karl-Ludwig. "*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture." *Hispanic Review* 41 (1973): 305–12.

Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. Rev. and expanded ed. Chicago: U Chicago P, 1996.

Williamsen, Amy C. *Co(s)mic Chaos: Exploring* Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1994.

Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's* Persiles y Sigismunda. Princeton: Princeton UP, 1991.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 71-91.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Affective Dimensions in *Don Quijote*[1]

STEVEN HUTCHINSON

My intention here is to sketch out an approach to studying emotion in *Don Quijote*. As it turns out, only the poorest critical language is available to us for talking about emotion in literature, and there is virtually no agreement as to what conceptual guidelines to use. But there does seem to be a growing awareness that this is a domain worth exploring.

Imagine for a moment what literature (of any genre or epoch) would be like if it were deprived of emotion. Lifeless might be one way to describe it: without emotion literature would simply not exist. Since Antiquity the vital importance of the affective dimension of literature and the other arts has most often been recognized, whether enthusiastically or begrudgingly. Plato, Aristotle, Horace, Quintilian, and Longinus all developed poetic or rhetorical theories very much oriented towards emotion. Most of the major Western philosophers have been deeply concerned

[1] A plenary address at the annual meeting of the Cervantes Society of America, held at the Modern Language Association convention in San Diego, December 28, 2003.

with the affects or emotions or passions, and, after a brief lull, philosophy of the past few decades has again taken up this issue. Since about 1980, studies on emotion have burgeoned across the spectrum from the biological to the social sciences and humanities, with hundreds of books appearing on all aspects of the subject, as can be seen, for example, from the long lists of volumes on emotion published by the Cambridge and Oxford university presses.

It would seem all the more surprising, then, that literary theory and criticism over the past century, usually so willing to embrace anything within reach, have had so little to say about emotion, and have been so strangely inattentive to important developments in adjacent fields. Some critical approaches do lend themselves to developing an awareness of it, but these are relatively few compared to the primacy of interpretive models where texts are treated as information to be processed or codes to be deciphered according to discrete sets of criteria, and where meaning prevails in the form of thought devoid of affect, as though these were separable. Some valuable research has of course been undertaken on topics related to the emotions in literature. In the case of *Don Quijote*, for example, studies have been done of certain humors or passions, or of humor itself. Apart from an interest in humors and passions of Early Modern literature, English studies in particular have generated discussions gravitating around the question of how we can intelligibly feel emotions for nonexistent people or events, that is, the so-called paradox of fiction. Valid as this question may be, in my view it is badly formulated, depending as it does on the tenet of cognitive psychology that emotion depends on belief, so that a polemic has been stirred up as to whether the emotions we as readers feel are real ones or pseudo-emotions. To the extent that this sterile debate occupies the literary chapters of interdisciplinary volumes dedicated to emotions and the arts, it obfuscates the unique perspectives that literary studies could yield about emotion.[2]

[2] Especially lucid on the "paradox of fiction" is Jerrold Levinson's introductory essay to *Emotion and the Arts* (Chapter 1, 20–35). Note that the volume devotes its entire section on literature (Chapters 2–5, not to mention later chapters

One of the problems with emotion as an object of study, of course, is that it is so elusive and mercurial, so hard to systematize or theorize. What is it exactly that we would be trying to identify? How would we get hold of affects or determine moods, what emotions or passions would we focus on, and how would we demarcate the boundaries between all of these? Whether or not it has any measure of universality, affective experience no doubt varies in time and place, from person to person, from one language or culture to another, such that no scheme of criteria seems widely applicable. A cursory look at such notions as love, anger, guilt, or shame bears out how different they can be at different times and places, to the point that their identity may be called into question. What's more, talking about emotion presents the opposite danger of lapsing into platitudes and stating the obvious without leading to any further understanding of, say, the literary work in question. So even if emotion is recognized as important, it may be seen as irremediably problematic as an object of study. Whereas musicologists acknowledged that music was, in a special sense, the language of the emotions, they chose for decades to avoid all talk about emotion and focus rather on, say, indisputable formal and technical aspects, yet all of this formalism was unable to keep the inevitable theme of emotion from irrupting anew. Literary studies of nearly all banners opted for a similar avoidance.

I have found that disciplines other than literary studies provide far more insight into the nature of emotions as well as the workings of emotions in the arts. Psychology, philosophy, and ethnology figure among the more relevant of these disciplines for literary studies, while within the arts, musicology and film studies have taken the lead. The enormous resistance within literary criticism to regard literature as what it is, namely a temporal art (as Aristotle points out at the beginning of his *Poetics*), has no doubt obscured the affinities that literature has with its nearest of kin: music and film. Much of this, then, can be helpful in formulating how emotion deploys itself in literature, while at the same

such as 10 and 16) to this issue about which numerous books have been published, among them those of Bijoy H. Boruah and E. M. Dadlez.

time literary texts should have at least as much to offer in return. My contention is that, by and large, the problematic of literature and emotion has yet to be thought out. Certain "places" are more privileged than others as vantage points, it seems to me, and Cervantes' writings offer one such vantage point because they have so much to say about emotion. As we all know, *Don Quijote* in particular has spawned an impressive range of paradigms in modern thought, and, to cite just one recent anecdote, it is regarded as having anticipated by nearly four centuries the discovery of a condition known as R.B.D. or REM Behavior Disorder–in the battle of the wineskins in I, 35.[3]

So the problem remains as to how to go about investigating emotion in literature, or more specifically in Cervantes' works. One could of course look into the discursive milieu of Early Modern Spain to see how, say, the passions or humors were talked about, and this might set up some coordinates for how Cervantes represents and induces emotion. But such an approach, useful as it might be in some instances, would fall short of what actually goes on in *Don Quijote*, much as the poetics of Cervantes' greatest novel by no means fits within the straitjacket of Alonso López Pinciano's *Filosofía antigua poética*. Contemporary treatises on laughing and crying, along with the erroneous association of Democritus with laughter and Heraclitus with weeping,[4] in my opinion do little to illuminate the laughter and tears represented or induced in *Don Quijote*. The intellectual poverty of works like these leaves us with no recourse but to look elsewhere.

My rather eclectic working assumptions about emotion are borrowed from all over, but are also the result of choices and reflections as to what might be most suitable to a study of emotion in literature, and most in sync with Cervantes' own rendering of emotion. I will briefly explain a number of them. First of all, what terms should be used? As is already evident, I regard the term "emotion," preferably in the singular so as not to evoke namable emotions, as the comprehensive term covering everything from

[3] Brown 39. "REM," an acronym for "Rapid Eye Movement," refers to the state during sleep during which the subject experiences dreams.

[4] Aurora Egido provides a superb overview of such issues.

the most fleeting and undefinable affects to the most durable moods, and including feelings, sentiments, emotions (in the plural), and passions, all of which have their own semantic domain though with considerable overlapping. None of the other terms here defines so broad a scope as "emotion" (in Spanish *emotividad* and *afectividad* serve my purposes equally well). This initial choice of terminology already sets one approach apart from another: to focus, for example, on passions, or feelings, or emotions (plural), etc., as many studies do, already determines the object of study in very different ways. Passions are usually quite vehement, and exclude the calmer and more labile sorts of emotion; feelings suggest something more individual than social; emotions (plural) beg the question as to which particular emotions one is interested in finding out about. All of these terms typically exclude moods and other affective states with subtle changes.

As for the nature of emotion, the dominant current in philosophy since Plato has been that reason and emotion are antithetical. Seneca and the other stoics, Montaigne, and Descartes are among the many who in one way or another espouse this notion, which in any event seems to be supported by widespread proverbial wisdom that considers emotion to be irrational. My *American Heritage Dictionary* defines *affective* as "pertaining to or resulting from emotions or feelings *rather than from thought*," as though thought had nothing to do with emotion. A contrary view would be that of Nietzsche, who time and again views thought itself as a product of the affects. One would of course have to go back to the second book of Aristotle's *Rhetoric* for a sustained analysis of all of those emotions somehow related to oratory practices: such emotions are inseparable from the rational thought that inhabits them. In certain circumstances, such as anger, far from being a deplorable emotion, the emotion is in fact the expected and most reasonable response. In this regard, philosophers such as Spinoza, Nietzsche, Sartre, and Heidegger[5] find themselves aligned with a more Aristotelian view, as is also the case with virtually all modern approaches to emotion, guided as most of them have

[5] For Spinoza, see Cremaschi; for Sartre, see Solomon, "Politics" 4 and 6; for Heidegger, see Hyde and Smith.

been by cognitivism which insists that all emotion involves cognition at various key stages. To cite one example, film scholar Torben Grodal takes issue with the idea that comprehension and emotional response are separable by asking, "Is it possible to 'comprehend' the narrative in *Casablanca* or *Psycho* without any idea of the types of emotions cued in the films and their relative strength? The answer seems to be no" (1). The same question—with the same answer—could be applicable to any of the texts we deal with.

Many recent studies in fact focus on so-called "emotional intelligence," which I have no quarrel with as long as some allowance is made for emotional stupidity because, as Nietzsche again reminds us, emotions can sometimes be extremely stupid,[6] which does not mean that they have no thought in them, but rather that such thought is itself unintelligent. With regard to Cervantes, my impressions are that his representations of emotion generally reveal their own logical or psychological sense, that they are in fact full of thought even if that thought is sometimes stupid (as in the case of, say, Ortel Banedre's desire for revenge in *Persiles* III, 7), and that the reason/emotion antithesis is rarely if ever applicable. I would go so far as to say that in these works there is no meaning without emotion, and no emotion without meaning: to look for one without the other is a pointless exercise. Also worth bearing in mind here is Catherine Lutz's affirmation that emotion has value "as a way of orienting us toward things that matter rather than things that simply make sense" (cited in Planalp 38).

Other aspects of Cervantes' treatment of emotion include a full acknowledgment of the physiological aspects of emotion.

[6] "All passions have a phase when they are merely disastrous, when they drag down their victim with the weight of stupidity—and a later, very much later phase when they wed the spirit, when they 'spiritualize' themselves. Formerly, in view of the element of stupidity in passion, war was declared on passion itself, its destruction was plotted; all the old moral monsters are agreed on this: *il faut tuer les passions*. …*Destroying* the passions and cravings, merely as a preventive measure against their stupidity and the unpleasant consequences of this stupidity—today this itself strikes us as merely another acute form of stupidity. We no longer admire dentists who 'pluck out' teeth so that they will not hurt any more" (Nietzsche 487).

Think of all the bodily effects of Sancho Panza's laughter, fear, and sadness, or the bodily effects of Don Quijote's emotions, for that matter: there is obviously no alienation here of body from mind, of the kind that might be found in other writers. In this, too, Cervantes' portrayals accord both with Aristotle and modern research, as they also do in the way they regard emotion as both individual and social, in contrast, say, to William James, who would influentially define emotions as feelings and therefore as primarily individual in nature (see Calhoun and Solomon, 125–41). Contrary to the passivity implicit in the very etymologies of terms like "pathos," "passion," and "suffering," philosopher Robert Solomon contends that "emotions do not just 'happen' to us. …They are…activities that we 'do,' stratagems that work for us, both individually and collectively" ("Politics" 5). It might be worth inquiring into whether, in Cervantes' case, characters' emotions sometimes have a tactical or strategic function, whether they are activities that characters "do." (Think of how Don Quijote "falls in love" in I, 1, or how the shepherds in the pastoral Arcadia of I, 51 simply pick an emotion and then "do" it.) The fully social nature of emotion in Cervantes' texts opens up an enormous range of social situations that produce emotion and transform it in every imaginable way. It is here that we can most clearly observe how emotion arises in one character or another, how it affects everyone else by such processes as sympathy, empathy, contagion, concern, or antagonism (to mention a few) and how it keeps fluctuating, changing in aspect and intensity as things move along. It is here that we can see how emotion rarely comes in a pure state, most often appearing in some hybrid or highly nuanced form, and how character and emotion interact, because, as we know, Don Quijote and Sancho may both experience fear, but their responses to this fear are diametrically opposed. It is here, finally, that we can notice the artistic techniques used to treat emotion, and that we can attach electrodes to ourselves and monitor how we respond to what we read.

The question remains as to where we locate emotion, especially when we are talking about, say, a novel such as *Don Quijote*. Whose emotion are we talking about, and what does it consist

of? As always, the most likely candidates here seem to be the writer, the text, or the readers, or some combination of these. The problem in the first case is that we can only speculate regarding the writer's emotion since we have little if any idea as to what was going through his mind when he composed his works. One of the reviewers of Edith Grossman's translation of *Don Quijote* quotes the moment of the knight's death, where Don Quijote, "surrounded by the sympathy and tears of those present, gave up the ghost, I mean to say, he died," and goes on to comment: "The poverty of the language here, its near-clumsiness and refusal to plume itself up into magnificence, is moving, as if Cervantes himself were overcome with grief at the passing of his creation" (Wood). A lot of interpretation is going on here, some of it entirely speculative. The fact is that the protagonist dies in the latter part of a sentence that began talking about something else. This tacked-on half-sentence in the novel might serve as an interesting Rorschach test for all of the novel's readers. Naïve as this commentary may be, I wonder whether any of us can or ought to avoid conjuring up some image of Cervantes as he wrote passages like the funniest or most heart-rending ones in the novel because, ultimately, we form part of the chain of magnetic rings in the conveyance of this novel, to borrow Plato's image from the *Ion*, and it is hard to imagine the writer of such sublime passages remotely detached from his work. The main problem in the case of Cervantes is that his artistic workshop seems to be as inaccessible as Don Quijote's walled-off library.

Emotion is no doubt configured in many ways within the text, the most obvious of these being the representation of emotion in the characters. Characters respond to each other, and we respond to them, but not always in predictable ways. As we see throughout Cervantes' texts, tears and laughter are among the most contagious of responses, but tears can also provoke laughter or nausea or numerous other reactions, and someone else's laughter isn't always funny. Such diversity of response was always anticipated, of course, as when the friend in the Prologue to Part I of *Don Quijote* takes into account a variety of different temperaments and advises the authorial figure: "Procurad también

que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla" (I, Prólogo; 18). The emotions of characters, of course, are no more real emotions than the characters are real people, but they are modeled closely enough on the real to elicit our response to them as though the bearers of such emotion were real people. I would suggest that some characters, rather than being less than real persons, may be more than real persons, and their emotions may be more than those of real persons, but in any event they are still within the modalities of the human.

Fundamental as characters are in the novel, it would be a mistake to think that they embody all there is to emotion in the work. The writer's task, after all, is very similar to the musical composer's: both of them are script-writers whose task is to maintain the listener's or reader's interest from beginning to end, opening up imaginative space, introducing themes and complicating them, adding new voices or taking them away, creating tensions and resolving them, bringing things to a climax or to repose, thickening or thinning the tonal textures, brightening or dimming the light and color, varying the mood and tempo, all the while carrying the listener or reader along by means of emotional interest. That instrumental music can accomplish this without the use of words or characters suggests, by close analogy, that there might be much more going on in literary composition and reading than is generally recognized (and I am not referring to the arcane ciphering and code-breaking exercises often supposed to be at the core of writing and reading). Words mean, but they are also felt through and alongside their meanings, and as the ancients knew very well, there's hardly a sentence, no matter how banal, that doesn't have some emotional charge to it. When emotional interest wanes, we find ourselves in the position of Mark Twain when he remarked about a novel by Henry James, "Once you put it down, you simply can't pick it up," or when he praised Wagner by saying, "Wagner's music is better than it sounds" (121, 158). In sum, emotive configuration in texts involves every means and technique that writing has at its disposal.

Cervantes shows a keen awareness of this in nearly all of his writings, and particularly in such texts as "La fuerza de la sangre," "La gitanilla," the final chapters of *Persiles* and certain highly emotive passages of *Don Quijote*, to name a few.

It might be worthwhile to point out that Plato in the *Republic* and Aristotle in the *Poetics* fundamentally agree that poetic works are designed to stir up emotion; where they disagree is whether this is a good thing or not. Aristotle in particular is quite explicit about the way all of the temporal arts such as music, dance, and poetry are mimetic of emotion, and of course the final cause of both tragedy and comedy directly involves the emotions—of the spectators or readers.[7] Whatever else it might be intended for, art is made for the experience of emotion; the sorts of responses it tries to elicit are already inscribed in its composition. Speaking of cinematography in this way, Noël Carroll observes that "filmmakers have already done much of the work of emotionally organizing scenes and sequences for us through the ways in which the filmmakers have foregrounded what features of the events in the film are salient. In contrast to the way that emotions focus attention for us in everyday life, when it comes to film the relevant events have already generally been prefocused emotively for us by the filmmakers. The filmmakers have selected out the details of the scene or sequence that they think are emotively significant and thrust them, so to speak, in our faces" (29). The same principle of emotional prefocusing has prevailed in literature at least since Homer, and, needless to say, attains a high degree of resolution in *Don Quijote*.

Another possible insight coming out of film studies is the notion of "witness emotions," as Ed Tan and Nico Frijda have dubbed them. They state that "the major affects in film viewing correspond to affects in daily life when we watch people to which we relate in one way or another, who are involved in an emotional situation, but under conditions in which we cannot act, be acted upon, or otherwise participate in the situation except as onlookers. …The viewers of films are led to imagine

[7] W. W. Fortenbaugh analyzes Aristotle's formulation of emotion not only in tragedy but also in comedy, despite the lost second part of the *Poetics* (19–21).

themselves as invisible witnesses that are physically present in the fictional world" (52). Perhaps this needs to be nuanced, but it does almost unwittingly orient us as to what kinds of emotions readers experience vis-à-vis characters. At first sight it appears that readers have a much more limited scope of emotion than characters do. When a character is in love or jealous or afraid or troubled or pleased, readers rarely have any reason to share that emotion as such though to one degree or another they comprehend what it might feel like to be in such circumstances (either as themselves or as the character), and in all likelihood will have felt something similar in their own repertoire of experience. Readers tend to feel empathy or sympathy, on the one hand, or some form of antipathy, on the other, unless they find themselves in a state of apathy. In any event, they feel emotion *in relation to* and *by way of* another person, albeit a fictional person.[8] Readers are moved, they find the text moving (as the etymology of emotion suggests), but the particular valency and intensity of that emotion is often unpredictable except in the case of those highly contagious sympathetic or empathetic sorts of emotions—forms of happiness or sadness, laughing or crying, for example. Nonetheless, let's not forget how *Don Quijote* itself has at one time or another been called the funniest or the saddest of all books. As Susanne Langer comments in a different context, "some musical forms seem to bear a sad and happy interpretation equally well," a phenomenon that has led some musicologists to talk about emotionally unmarked "vitality affects" in the music (Sloboda and Juslin 79–81).

The much debated idea that what we as readers of fiction affectively experience are really pseudo-emotions is, in my opinion, so ludicrous as to warrant Quevedian if not Rabelaisian laughter. More arguable is the notion that we experience *aesthetic* emotions as long as these are understood as the kinds of emotion we tend to feel in response to art but not only art, because, to cite Ronald de Sousa, there can be "no systematic basis for making a difference between those of our emotions that are targeted to

[8] For the social psychology of emotional communication and "contagion," see Planalp as well as Hatfield *et al.*

people and those that are targeted to art" (186). If we take "aesthetic" in its etymological sense of *aisthesis,* invoking the senses and feeling, then no dichotomy separates art from life. What does inevitably happen, however, is that art intensifies certain kinds of emotive experience, and seems to be meant to do so.

A recent article of mine focuses on the adventure of the *batanes* (I, 20), in which Sancho's character is so rounded out in body and soul. Consider, for example, the emotional language of the following passage, when the characters discover what made them so afraid all night:

> Cuando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmose de arriba abajo. Mirole Sancho y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido. Miró también don Quijote a Sancho y viole que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melanconía tanto con él, que a la vista de Sancho pudiese dejar de reírse; y como vio Sancho que su amo había comenzado, soltó la presa de manera que tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo. Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero; de lo cual ya se daba al diablo don Quijote. (I, 20; 219)

This Olympian laughter, generated out of bodies, looks, perceptions, and awareness, banishes all the fear and melancholy of the night before. One thing that happens in this chapter is that the characters' emotion, highly dialogic in nature, orients their actions and conversations to such an extent that emotion itself becomes a central theme of reflection and debate for the characters, and actually redefines their relationship. And of course, here and elsewhere, we experience Cervantes' uncanny ability to bring us up close to the characters to see them, hear them, and witness the subtlest changes. This recalls those extensive passages where both Quintilian (*Institutio oratoria* VI.2, VIII.3) and Longinus (§10, 15, 26, 39) speak of the powerful effects of *fantasiai*, *visiones*, and *enargeia* by which the emotionally inspired orators or poets seem

to see what they narrate, and thereby induce the audience to imagine this in all its liveliness (see also Webb). We have the sense of being there—a *sine qua non* of affective involvement—and of participating in every moment of this scene as it moves from one emotion to another. Cide Hamete Benengeli is there too and draws an inference from Sancho's tears: "Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía de ser bien nacido y por lo menos cristiano viejo" (I, 20; 218).

Another study of mine explores emotion in Chapters 53–55 of Part II, from the troubled end of Sancho's governorship through his encounter with Ricote to his fall into the pit—climactic chapters in Sancho's protagonism of Part II. We are taken through a sublimely disturbing series of emotional intensities, especially in the departure from the *ínsula* and in the encounter with Ricote. If reversals of fortune and moments of anagnorisis or recognition tend to figure among the most emotive of events, as Aristotle points out, there are several of each over the course of these pages. One important narrative technique used here consists of presenting events not directly but rather by way of what Sancho sees, hears, feels, thinks and says. Narratological concepts such as "focalization," "point of view," "perspective," and so on obviously fall far short of being able to capture what's really going on with this literary technique, which situates us as readers practically in the place and being of Sancho Panza and grants us direct access to his perceptions, sensations, thoughts, and emotions, and indirect access to what his attention is focused on, such as the oddly different pilgrim who turns out to be Ricote. And in a larger sense, Ricote comes to us by way of his friendship with Sancho Panza, and Ricote himself finds out about the exodus of his wife and daughter from the village by way of Sancho, who tells him how he and everyone else wept.

Plato (*Republic* Book 10) observes that the emotions of people witnessing events may be even more intense than those felt by the very protagonists of those events. According to him—or Socrates if you will—we rarely succumb to self-pity but easily let ourselves be overwhelmed by compassion for other people, in-

cluding poetic characters, and similarly we laugh at things in the comic theater that we would be ashamed to say ourselves. Whether or not his examples apply, his argument may have valid implications for reading: as close observers or witnesses to what's going on, we may at times let ourselves be more easily swept up emotionally than if we were able to intervene in the events. Despite what Immanuel Kant, T. S. Eliot, or Thomas Mann might say,[9] emotion in art is often more intense than it is elsewhere.

I would like to look further into the question of "witness emotions" and its implications. To an extraordinary degree, our perceptions throughout *Don Quijote* are channeled to us by way of the consciousness of characters who themselves are witnesses of the action. This suggests that characters on the periphery already assume the tasks that we as readers would otherwise assume more directly, and that our reading is witness to their witnessing, depending on their hearing, seeing, thinking, and feeling. I would say that from about Chapter 15 until nearly the end of Part I—until, say, the pastoral Arcadia of Chapter 51—the narrative continually directs our attention to those who respond emotionally to something or someone else. I do not recall any literary text with such density of hearing and seeing others, or thinking and feeling about others, as we find in this long series of chap-

[9] Carl Plantinga and Greg Smith tell how "Thomas Mann and a friend emerged from a movie theater 'weeping copiously.' Mann recounted this (probably apocryphal) incident to support his view that, whatever they are, movies are not art, since art is 'a cold sphere.'" Plantinga and Smith also discuss T. S. Eliot's view of how art expresses emotion by finding an "objective correlative," defined by Eliot as "a set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula of that *particular* emotion." Yet Eliot's argument, as they point out, is that literature essentially dissolves emotion in its artistic formulations, or, as Eliot himself puts it, "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion" (5).

Nicholas Cook and Nicola Dibben comment on how badly music fares in the eighteenth-century discipline of aesthetics, as in the case of Kant's *Critique of Judgment*: "music can arouse emotions, Kant admitted, but it amounts to no more than a 'play with aesthetic ideas…by which in the end nothing is thought.' (He added that the pleasure it creates 'is merely bodily, even though it is aroused by ideas of the mind, and…consists merely in the feeling of health that is produced by an intestinal agitation corresponding to such play')" (47). Robert Salomon discusses Kant's hostility towards "melting compassion" and moral sentimentality (associated with irrationality and women writers) ("In Defense" 227–28).

ters. Our only access to events is often by way of witnesses' perceptions and responses. To cite a simple example, observe the way that Don Luis appears in the narrative:

> Sucedió, pues, que faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que ansí se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaban en el patio; otras, que en la caballeriza, y estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio y dijo:
>
> —Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta.
>
> —Ya lo oímos, señor —respondió Dorotea.
>
> Y con esto se fue Cardenio, y Dorotea, poniendo toda la atención posible, entendió que lo que se cantaba era esto… (I, 47; 500)

Think of how different this would be if the narrator had merely announced that a young muleteer started singing "Marinero soy de amor." Instead, everyone here is all ears, except the plaintive, initially disembodied voice that comes to those ears. Our only connection to that voice is by way of those characters who hear it and react to it in awe, thus giving form and color to our own heightened expectation before the lyrics of the song actually appear before our eyes in print. Much the same phenomenon occurs in other instances, such as when the priest and barber come upon Cardenio and later Dorotea. Examples could be multiplied of narrative close-ups of characters who are moved by other characters. If we recall narrative scenes such as the incognito Odysseus no longer able to hide his weeping as he hears the minstrel's tales on the island of the Phaiakians, it will be obvious that this phenomenon belongs to the powers of narrative of all times, yet it seems to me that Cervantes carries these capabilities to unheard-of extremes. Though it has gone under different critical ru-

brics, I would call this phenomenon the interplay of sentient consciousnesses. It embraces diverse aspects of Cervantine narrative, such as the predominance of dialogue, the responsiveness between and among characters, the complex systems of citation, the invention of fictional authors and readers, and the affective involvement of readers with all of the above.

Let me clarify parenthetically that potential modes and intensities of affective involvement of course vary enormously not only from reader to reader but also from text to text and passage to passage. It goes without saying, I think, that one would be hard-pressed to find any gratuitous, gushy sentimentalism in Cervantes' writings (after *La Galatea*, that is). Emotional effects are justified, well-earned.[10] Some of his narratives, for all their complexity, are quite cool and detached, and do not invite too much emotion. I myself find it hard to feel a dog's pain or a glass man's fear, and what's more, I suspect that the tales of the "Coloquio" and the "Licenciado Vidriera" encourage us to regard nearly everything—including the protagonists—with estrangement. Let these examples suffice for now.

Yet I do think we can identify certain patterns and means by which Cervantes typically engages our emotion, no matter who we are. One such technique, comparable to the way it is used in Homer, Shakespeare, and perhaps no other writer, is anagnorisis, splendid examples of which can be found in many of the *Novelas ejemplares*, sometimes more than once, as well as in *Persiles* and *Don Quijote*. Anagnorisis is recognition, but much more than just recognition. Aristotle defines it generically as "a change from ignorance to knowledge, bringing about either a state of friendship or one of hostility on the part of those who have been marked out for good fortune or bad" (*Poetics*, section 11). And of course one major category of anagnorisis brings together characters who have long been separated, characters who sometimes do not even know they were in some way related.

Think of the reuniting of two Pérez de Viedma brothers, the

[10] Compare how Oscar Wilde characterizes a sentimentalist as "one who desires to have the luxury of an emotion without paying for it" (cited in Solomon, "In Defense" 225).

ex-captive and the judge or *oidor* in I, 42. We all know how it happens. It is worth bearing in mind that Cervantes could have made this happen in so many other ways, or not made it happen at all. The way he chose optimizes our emotional involvement. We have just read or heard the captive's story with its fairy-tale beginning of three sons taking different paths into the remote workings of empire, and we have followed the captive, now freed and accompanied by Zoraida. A very excited Ruy Pérez confirms that the newcomer to the inn is his brother, but is assailed by doubts about whether this brother will receive him well. Hence the priest's intervention, and while the priest puts the *oidor* to the test, we sense the rushing intensity of the emotions of the captive who is watching and listening to every movement and sound, and we sense how the highly attentive *oidor*, "que ninguna vez había sido tan oidor como entonces" (I, 42; 497), is overwhelmed by what he hears. Then comes the climactic scene. Where are we in all of this? We're with the priest, for sure, and we watch and listen to the brother, whom we don't know, and we're moved by his emotion; but we're simultaneously out of sight with the observers, including Zoraida and the captive, and we're especially moved by *his* emotion. In this interplay of sentient consciousnesses, we are witnesses whose presence is simultaneously distributed in different places, according to what we know and feel about the characters. In anagnorisis, knowledge and emotion are absolutely integral, unthinkable one without the other, unthinkable also without the ethical components involved here. The lost is found, the incomplete is made whole, and this happens to characters who probably deserve a reversal to good fortune. Such instances of anagnorisis, where "a change from ignorance to knowledge" occurs, are among the most intensely emotive moments in all of Cervantes' writings, and they require much closer study than what I have been able to provide here.

A few final remarks. Perhaps it is time to put on the museum shelf once and for all the psychological models whereby thought and emotion are considered mutually exclusive categories, as well as the telegraphic model of artistic communication which characterizes writing as transmission and reading as reception.

The notion of the readers as quasi-witnesses engaged in the interplay of sentient consciousnesses suggests one alternative to such models. In his long and short novels, Cervantes deploys narrative technique about as effectively as can be imagined to intensify awareness and emotion on the part of readers. And to the extent that readers not only associate with the characters but also take in the whole literary artifact, perhaps a way of characterizing this would be the notion of hospitality, where we host the work, and where generosity and gratitude come into play, and where two-way conversations can turn into long-term friendships.

Dept. of Spanish and Portuguese
University of Wisconsin–Madison
Madison, WI 53706
shutchin@wisc.edu

WORKS CITED

American Heritage Dictionary. Ed. William Morris. New York: American Heritage Publishing Co., 1969.

Aristotle. *Poetics*. Trans. Leon Golden. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. 2nd ed. New York: Bedford, 1998. 42–64.

———. *Rhetoric*. Ed. and trans. Lane Cooper. New York: Meredith, 1960.

Boruah, Bijoy H. *Fiction and Emotion: A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind*. Oxford: Oxford UP, 1988.

Brown, Chip. "The Man Who Mistook His Wife for a Deer, and Other Tales from the New Science of Extreme Sleep." *New York Times Magazine*, 3 February 2003. Midwest ed.: 34+.

Calhoun, Cheshire, and Robert C. Solomon, eds. *What is an Emotion? Classic Readings in Philosophical Psychology*. New York: Oxford UP, 1984.

Carroll, Noël. "Film, Emotion, and Genre." *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Ed. Carl Plantinga and Greg M. Smith.

Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999. 21–47.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2nd ed. 2 vols. + CD. Barcelona: Crítica, 1998.

Cook, Nicholas, and Nicola Dibben. "Musicological Approaches to Emotion." *Music and Emotion: Theory and Research*. Ed. Patrik N. Juslin and John A. Sloboda. Oxford: Oxford UP, 2001. 45–70.

Cremaschi, Sergio. *L'automa spirituale. La teoria della mente e delle passioni in Spinoza.* Milan: Università Cattolica del Sacro Cuore, 1979.

Dadlez, E. M. *What's Hecuba to Him? Fictional Events and Actual Emotions*. University Park: Penn State UP, 1997.

Egido, Aurora. "Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica." *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Ed. Christoph Strosetzski. Madrid: Vervuert–Iberoamericana, 1998. 68–101.

Fortenbaugh, W. W. *Aristotle on Emotion*. 2nd ed. London: Duckworth, 2002.

Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford UP, 1997.

Hatfield, Elaine, John T. Cacioppo, and Richard L. Rapson. *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge UP–Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

Hjort, Mette, and Sue Laver, eds. *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford UP, 1997.

Hutchinson, Steven. "Poética de la emoción: de la risa a la grandeza de Sancho." *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003.* Ed. Alicia Villar Lecumberri. 2 vols. n.p. [Palma de Mallorca]: Asociación de Cervantistas, 2004. 2: 1372–84.

———. "'Los primeros movimientos no son en mano del hombre': retórica de la emoción en *Don Quijote*." *Cervantes en Italia*. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 199–206.

Hyde, Michael J., and Craig R. Smith. "Aristotle and Heidegger on Emotion and Rhetoric." *The Critical Turn: Rhetoric and Phi-*

losophy in Postmodern Discourse. Ed. Ian Angus and Lenore Langsdorf. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993. 68–99.

Levinson, Jerrold. "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain." *Emotion and the Arts*. Ed. Mette Hjort and Sue Laver. Oxford: Oxford UP, 1997. 20–34.

"Longinus." *On the Sublime*. Trans. W. Rhys Roberts. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. 2nd ed. New York: Bedford, 1998. 79–107.

Montaigne, Michel Eyquem de. *Oeuvres complètes*. Ed. Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962.

Nietzsche, Friedrich. *Twilight of the Idols*. In *The Portable Nietzsche*. Trans. and ed. Walter Kaufmann. Harmondsworth: Penguin, 1954. 463–563.

Planalp, Sally. *Communicating Emotion: Social, Moral and Cultural Processes*. New York: Cambridge UP, 1999.

Plantinga, Carl, and Greg M. Smith, eds. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999.

Plato. *Ion.* Trans. Lane Cooper. *The Collected Dialogues*. Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton: Princeton UP, 1961. 215–28.

———. *Republic*. Trans. Paul Shorey. *The Collected Dialogues*. Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton: Princeton UP, 1961. 575–844.

Quintilian. *Institutio oratoria.* 4 vols. [Bilingual Latin/English text: trans. H. E. Butler.] Cambridge, MA: Harvard UP, 1922.

Sloboda, John A., and Patrik N. Juslin. "Psychological Perspectives on Music and Emotion." *Music and Emotion: Theory and Research*. Ed. Patrik N. Juslin and John A. Sloboda. Oxford: Oxford UP, 2001. 71–104.

Solomon, Robert C. "In Defense of Sentimentality." *Emotion and the Arts*. Ed. Mette Hjort and Sue Laver. Oxford: Oxford UP, 1997. 225–45.

———. "The Politics of Emotion." *Philosophy of Emotions*. Vol. 22 of *Midwest Studies in Philosophy.* Notre Dame, IN: U Notre Dame P, 1999. 1–20.

Sousa, Ronald de. "Fetishism and Objectivity in Aesthetic Emotion." *Emotion and the Arts*. Ed. Mette Hjort and Sue Laver.

Oxford: Oxford UP, 1997. 177–89.

Tan, Ed S. H., and Nico H. Frijda. "Sentiment in Film Viewing." *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Ed. Carl Plantinga y Greg M. Smith. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999. 48–64.

Twain, Mark. *The Wit and Wisdom of Mark Twain*. Ed. Alex Ayres. New York: Meridian, 1987.

Webb, Ruth. "Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman Rhetoric." *The Passions in Roman Thought and Literature*. Ed. Susanna Morton Braund and Christopher Gill. New York: Cambridge UP, 1997. 112–27.

Wood, James. "Knight's Gambit: The Sacred Profanity of *Don Quixote*." *The New Yorker,* 22 December 2003. 23 December 2003 <http://www.newyorker.com/critics/books/?031222crbo_books>.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 93-118.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

The *Espíritu de Merlín,* Renaissance Magic, and the Limitations of Being Human in *La casa de los celos*

AMANDA S. MEIXELL

he Arthurian enchanter appears as the *Espíritu de Merlín* in Cervantes' *La casa de los celos*, and a focus on this incorporeal manifestation of Merlin reveals certain philosophical issues that are often overlooked in critical discussion of the play. The human quest for knowledge and the potential for human beings to act on and affect their social environment surface as primary themes associated with this particular adaptation of the medieval wizard. The plot of *La casa* involves many disparate subplots and characters, and critics have generally characterized the play as weak, underscoring its episodic nature and apparent lack of thematic and dramatic coherence.[1] The present

[1] According to Marcelino Menéndez y Pelayo, the play would be considered a "gran disparate" were its author not the genius Miguel de Cervantes, who deserves reverence (333). For Armando Cotarelo y Valledor, "verdaderamente…es pieza muy inferior. No se descubren en ella asomos de arte, ni aun casi chispazo

essay seeks to reveal how the role of the *Espíritu de Merlín* provides a lens through which we can interpret the various episodes of the main plot, revealing thematic unity among the seemingly unrelated elements. Merlin's presentation as a spirit in *La casa* immediately recalls his status as defunct wizard. In the French Vulgate and Post-Vulgate cycles, the magician is ultimately interred at the hands of a woman. And the Spanish *Baladro del sabio Merlín*, largely based on the French Post-Vulgate, recounts an especially dark version of the wizard's final entombment.[2] He is buried alive, and from the grave he calls out in a demonic voice to his father to save him. Finally, he releases a loud death shriek heard throughout the land. Thus, the idea of Merlin's continuing to make his presence known from the grave is not altogether new. But what is especially striking about the sage's participation from the afterlife in this *comedia* is the play's insistence on his active role as a spirit and its apparent incorporation of this being within the larger context of Renaissance magic.[3] Cervantes comes

alguno de bondad en la forma" (507), and even Schevill and Bonilla state that "el lector más benévolo reconocerá que Cervantes erró fundamentalmente al escoger por argumento de una obra dramática una serie de incidentes que nada tienen de teatral. Se suceden caprichosamente las escenas, sin justificación de cambio y sin criterio psicológico alguno" (6: 107). More recently, Paul Lewis-Smith has underscored the challenge that the play presents to critics seeking to reveal a unity of theme: "That Cervantes' *comedias* do, at least, tend to be unified thematically was indicated by Joaquín Casalduero in his study of 'sentido and forma' in Cervantes' theater and has since been confirmed by Edward H. Friedman in a stimulating review of the whole question of Cervantes' approach to structure in the *comedia.* Of the plays that continue to be problematical the foremost is *La casa de los celos*…. Although it has certain motifs, like, for example, *celos*, *La casa*…is, as yet, far from revealing a definite thematic unity under rigorous critical inspection" ("Cervantes on Human Absurdity" 94–95).

[2] In her dissertation, Barbara D. Miller details the textual ancestry of the fifteenth-century *Baladro*. For Miller, the *Baladro* is a uniquely Spanish Merlinian story, deeply rooted in the French thirteenth-century Post-Vulgate *Suite du Merlin*.

[3] Cervantes based the dramatic action of the play on the Italian Renaissance epics *Orlando innamorato* by Matteo Maria Boiardo and *Orlando furioso* by Lodovico Ariosto. In both, a dead and yet relevant Merlin plays a minimal role within the narrative. In Boiardo's text, the Arthurian enchanter is primarily referenced in connection with his water fountain that was designed to cure knights of irrational love. Cervantes does not employ this fountain as an important dramatic element

to use the absence of Merlin and his continuing powers to suggest the limits of human power, and he uses Merlin's presence (embodied in the pillar that marks his grave) to serve as a unifying force that visually provides for the spectator a sense of continuity among the primary and secondary plots throughout the entire play.

Instead of diminishing in stature and importance as his discarnate form would suggest, Merlin actually assumes the role of the ultimate Voice of Reason and figures in the *comedia* in two major ways. First, participating in the main plot, he interacts with the human magician Malgesí, the mortal sorcerer who dedicates himself to curing two crazed knights of their incapacitating and destructive passion. These two paladins, Roldán and Reinaldos, fall madly in love with Angélica upon her arrival at Charlemagne's court in Act I, and the majority of the dramatic action is dedicated to Malgesí's (unsuccessful) efforts to heal the demented suitors. Cervantes alters the relationship, established in earlier traditions, between the Arthurian enchanter and those seeking his wisdom. In French cyclical romance, for example, Merlin, overcome by his weakness for the ladies, does indeed teach his magical arts to two women, Morgan and Vivianne/Niviene.[4] These females seek to learn the occult ways by which they can

although he does make two passing references to it. In Ariosto's chivalric romance Merlin is referred to as a spirit, the defunct yet vocal wizard. He functions primarily as a prophetic ghost instrumental in uniting the two young lovers (Bradamante and Ruggiero), who ultimately take center stage in *Orlando furioso* but whose story does not figure in *La casa*. Ariosto couples the Arthurian wizard with a female sorceress, Melissa, who serves as his magical assistant and lives in his cave. Cervantes makes no mention of this enchantress. In fact, the Golden Age *Espíritu de Merlín* little resembles his precursors in the Italian epics, and Cervantes' unique treatment of him must be analyzed on its own terms. While in the Italian works Merlin is one of many prophets, sorcerers, and magicians who appear sporadically throughout the complex and long narrations, in *La casa* the Arthurian wizard's disembodied voice, along with a human magician named Malgesí, occupies the foreground in questions relating to magic.

[4] Barbara D. Miller discusses Merlin and his relationships with dangerous women in Chapters 3 and 4 of her dissertation. For more on this subject, see also Chapters 3 and 4 of Aileen MacDonald's *The Figure of Merlin in Thirteenth-Century French Romance* and Chapters 4 and 5 of Carol E. Harding's *Merlin and Legendary Romance.*

influence the wizard, diminish his powers, and thereby achieve objectives that are at odds with the sorcerer's. In romance, Merlin's tutelage in magic is inextricably linked to his problematic relations with women and to his ultimate demise. In Cervantes' play, however, the *Espíritu de Merlín* emerges as a supernatural, superior being who is situated within a new set of circumstances, an extensive world of Renaissance magic, embodied to a certain extent in the male figure of the Renaissance magician, Malgesí. The quest to acquire the Arthurian wizard's magical arts to overcome him and diminish his powers (illustrated in earlier traditions) is replaced by the Renaissance preoccupation with seeking his wisdom and know-how as an end in itself.

In addition to his exchanges with Malgesí, the *Espíritu de Merlín* plays a significant role in the adventures of a second character, Bernardo del Carpio, a Spanish knight.[5] Not directly connected with the primary or even secondary intrigues, this legendary figure enters the scene accompanied by his squire and announces that he has come to the enchanted forest of Arden in France in search of adventure: "que en la mitad o al fin, / o al principio o no sé dónde, / entre unos bosques se esconde / el gran padrón de Merlín, / aquel grande encantador, / y que fue su padre el demonio" (I, 148, 9–14).[6] Bernardo's words confirm that Cervantes is in fact adopting from romance the literary wizard, the one whose defining characteristic was his demonic father. Moreover, this quote makes reference to Merlin's *padrón*, a symbolic pillar marking the wizard's grave and thereby emphasizing his defunct status. The pillar serves to connect the earthly and spiritual worlds of the play as well as to connect the central plot and the periph-

[5] For more on Cervantes' incorporation of the medieval historical character, Bernardo del Carpio, in *La casa*, see Chapter 2 of Daniel Eisenberg's *La interpretación cervantina del* Quijote. Eisenberg draws attention to Cervantes' mention of his unfinished *Bernardo* text in the dedication to the *Trabajos de Persiles y Sigismunda,* and considers what sort of work this may have been. He suggests that the piece was probably not a play because Cervantes had already written *La casa*, which deals with Bernardo (42).

[6] Quotes from *La casa de los celos* are taken from the edition of Schevill and Bonilla, modernizing u/v and accents. Although their introduction is in Volume 6, the entirety of the play is contained within Vol. 1 of their edition. The roman number refers to the *Jornada* of the play.

eral stories, such as the one involving Bernardo. Later I will analyze the *padrón* as a source of coherence after first considering more fully the significance of the spirit that the *padrón* represents.

The *Espíritu de Merlín*, in his associations with Bernardo, closely recalls his medieval counterpart to the extent that he predicts events and uses his magical powers to control national histories. As a spirit, the Arthurian wizard directly intervenes in the life of this wayward Spaniard, forcibly returning him to the homeland that he has abandoned and that is in desperate need of his help. Employing his shape-shifting and prophetic powers, the spirit appears to Bernardo first as *España* and later as *Castilla*, advising the wayfaring knight that he will be the one to return peace to Spain by saving it from a French takeover to which his uncle, Alfonso II, appears disposed, given the alternative of Moorish domination. Ultimately this subplot terminates when, Merlin, in the guise of *Castilla*, abducts Bernardo and transplants him to Spain via a subterranean route. By restoring him to his homeland, Merlin ensures Spanish sovereignty.[7] By associating Merlin's interventions with questions of national identity, Cervantes situates the medieval literary figure within a political realm, a familiar sphere of influence for the medieval wizard. But the reason for Merlin's Renaissance depiction as a spirit is not made apparent through his dealings with Bernardo. Rather, the significance of Merlin's discarnate form emerges through his interactions with Malgesí, the symbol of a Renaissance magician.

Specifically examining the dramatic character of the Renaissance magician, Barbara Howard Traister has studied English Renaissance theater, and the theory behind her analysis provides

[7] For Alma Leticia Mejía González, *La casa* is primarily a criticism of Spanish epic poems that copied the Italian models of Boiardo and Ariosto; she proposes that Cervantes' particular objection lies with the Spanish versions' integration of the story of Bernardo del Carpio into the original texts' world of French knights whose concerns are completely removed from and out of step with those of sixteenth-century Spain (221). She argues that by returning Bernardo to Spain, Cervantes is symbolically trying to save Bernardo from these foreign literatures and return him to the system of values he represented in other historical moments (228–29).

a useful framework of ideas from which to launch this investigation into the world of magic depicted in *La casa*, and more specifically into Malgesí's representation as Renaissance magician and Merlin's manifestation as spirit. Traister sees two traditions of magic converging in the plays. On the one hand, she reveals the influence of the literary convention of magic associated with medieval narrative romance in which miracles and wonders are commonplace. On the other, she discloses the incorporation of a philosophical tradition of magic set forth by Neoplatonic Italian philosophers in the latter half of the fifteenth century (1).[8] According to Traister, literary medieval romance shows little concern for the theory of magic and is more interested in its literary uses: what magic can accomplish and how it affects the plot (22–23). This tradition contrasts with the more serious, academic, and philosophical line that examines the nature of these occult sciences. In sum, she argues that the miraculous transformations, the thrilling marvels and effects, the disguises, and the suspenseful prophecies of the medieval narratives provide spectacular dramatic material for the otherwise bookish, colorless Renaissance magician, who, unlike the medieval literary magician, is conceived of as a wisdom-seeking human intellectual whose powers are not innate. This Renaissance magician acquires and practices his magical arts through study and through contact with extraterrestrial spirits (27). As the *Espíritu de Merlín*, the quintessential medieval literary wizard presented as spirit fuses the fictive and philosophical magical traditions within one entity; Malgesí, the Renaissance mortal magician who goes to great

[8] That Cervantes would have been familiar with theories of Neoplatonic magic is virtually certain. In the prologue to *Don Quijote*, he refers to León Hebreo, an important Renaissance Platonist whose *Dialoghi d'amore* was published in Rome in 1535, and whose Spanish translator, the Inca Garcilaso, he almost certainly knew. See also Américo Castro's *El pensamiento de Cervantes*, which affirms the writer's incorporation of Neoplatonic philosophies within his work (148, 163). Also, Carolyn Nadeau's *Women of the Prologue* reveals the varied sources from which Cervantes draws for his treatment of magic, sorcery, and the supernatural in Part One of *Don Quijote*. Among them she points to popular and contemporary models of sorcery from romance, superstition, folklore, and the Neoplatonic treatises on the occult sciences.

lengths to produce the miracles and marvels of romance, also reveals a similar conflation.

John S. Mebane traces Renaissance occultism to its origins among the Neoplatonists of Italy, and explains that within their Florentine milieu "there was a complex interaction among humanism, scholasticism, and the Neoplatonic and Gnostic philosophies…. The resulting compound was the intellectual foundation of the occult tradition which spread throughout Europe" (16–17). He identifies Marsilio Ficino and Pico della Mirandola as the primary founders of this tradition; in their philosophies, Mebane finds support for his primary thesis that "philosophical occultism carried to its logical extreme the humanists' affirmation of the power of human beings to control both their own personalities and the world around them" (3).

The ideas of Marsilio Ficino (1433–99) are of particular interest because the starting point of his theory of magic depends on the concept of *spiritus* (Walker ix). According to Michael J. B. Allen, "he was the first of the Renaissance mages dedicated to the notion of a World Spirit and a World Soul" (xv). Ficino's third book, *De triplici vita, de vita coelitus comparanda,* describes his ideas on natural magic and develops his concept of spirit. "Ficino here accepts a theory of astrological influence, ultimately Stoic in origin, which postulates a cosmic spirit (*spiritus mundi*), flowing through the whole of the sensible universe, and thus providing a channel of influence between heavenly bodies and the sublunar world" (Walker 12). As Traister explains, this animating spirit then "infused souls or spirits into other parts of the creation, usually planets and other heavenly bodies," and this world soul was seen as a source of energy and wisdom available to humankind (6). Ficino developed theories on how to attract these spirits, the goal being to extract knowledge from them. The magician tried to draw on this *spiritus mundi* to enhance his or her own mental and physical well-being, but could also try to use these outside influences to affect the physical world (a kind of transitive magic) after achieving thorough knowledge of the occult virtues and sympathies (Mebane 29). This Renaissance philosophical magic, natural and non-demonic, which Ficino distinguished from evil sorcery,

thus became a symbol of the infinite possibilities open to humankind.

The first indication of this play's examination of the ideas of Renaissance magic occurs shortly into the first act when a page announces to Charlemagne that a beautiful goddess (Angélica) has arrived at his court. Malgesí plants the question of her coming as part of some ruse, and the Emperor responds: "Poco te cuesta saberlo, si tu libro traes a mano" (I, 140, 25–26). The stage directions then indicate: "Apártase Malgesí a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de Malgesí" (I, 140, 28–31). In accordance with Traister's description of a Renaissance magician, Malgesí is a human figure, deeply embedded in the social context of the other characters, who consults books to gain knowledge; his powers of knowing are not innate and are distinguished from the intrinsic ones of Merlin, who never at any moment consults any text or superior being in order to carry out his enchantments. That the Emperor Charlemagne proposes that Malgesí seek guidance from the magician's books suggests that these sciences are employed openly and are not considered evil or illegal. Indeed, this method of gaining knowledge is presented as an appropriate and viable way to seek the truth. The appearance of the *demonio* should not be interpreted as the direct intervention of the devil; Malgesí's magical powers are generally presented as a positive, albeit limited force. Indeed ancient *daemons* could be good or evil, and as benevolent beings, they were available for counsel and advice.[9]

Malgesí does eventually arrive at the truth surrounding Angélica's visit, although his pursuit of this knowledge through his occult sciences is slow and trying. Further, his efforts to avoid the disastrous outcome that he foresees are futile. The theme of Malgesí's inability to act or to exercise his powers on his social and natural environment is repeated throughout the play, and it is exaggerated by the presence of the all-powerful and all-knowing *Espíritu de Merlín*, whose interventions into the social and

[9] See Apuleius' "On the God of Socrates," which discusses this theory of good *daemons*. See also Agrippa's *Three Books of Occult Philosophy.*

natural arena repeatedly achieve their desired effect. Malgesí is suspicious of the unexpected visitor but even after scrutinizing his book, he admits to Charlemagne that "No determino aún bien lo que es" (I, 141, 14–15). The Emperor tells him "pues mira más atento" (I, 141, 16) and Malgesí, referring to his own arts as sciences, and thereby specifically alluding to this Renaissance philosophical approach to magic as an organized system of knowledge, maintains that he is certain something is wrong and states that "cierto que no yerra aquí mi ciencia" (I, 141, 21). It is not until after he hears Angélica's disingenuous tale that Malgesí comes to know the real reason for her visit to Charlemagne's court. Angélica says that she has come in search of a husband; the man who defeats her brother in combat will be given her hand in marriage. Malgesí then comes to realize that her brother's lance is enchanted and that Angélica is merely a lure; she seeks to help him capture and defeat each of the Twelve Peers at a single touch of his magical weapon.

Foretelling Angélica's eventual destruction of France, Malgesí advises the Emperor to have her and her entourage arrested. But the Emperor responds: "Las que has contado son bien espantosas; / mas no sé remediallas, / y es porque no las creo. A ti te queda / creellas y estorvallas" (I, 146, 16–19). Charlemagne, who had asked Malgesí to consult his book to learn of the actual nature of this visitor, now refuses to believe what he hears. For Paul Lewis-Smith, the Emperor's incredulity "can be seen as both an authorial joke about Galafrón's stupidity…and an ironical contribution to the drama's theme in which the Emperor's *desatino*—his presumptuous disbelief—signifies a failure of imagination whose cause is his very intelligence" ("Cervantes on Human Absurdity" 101). Lewis-Smith is interpreting the exchange between these two characters as a reflection of the larger theme of absurdity, which is the unifying motif of the entire drama, according to his reading.

There is, nevertheless, another way to interpret Malgesí's useless endeavor to save France, especially if we consider his role as magician and the subsequent series of events in the play. It is Malgesí's inability to affect his social context that serves as the primary motivation of the entire drama. He cannot persuade

Charlemagne of the veracity of the things he has learned, so the latter assigns him the responsibility: "A ti te queda creellas y estorvallas" (I, 146, 16–17). Not only can he not thwart Angélica's plan from the start, but throughout the rest of the play Malgesí is unable to create any set of circumstances in which either of the two crazed knights vying for the Princess's love are cured of their debilitating passion.

On four separate occasions Malgesí stages elaborate theatrical presentations designed to persuade the obsessed knights to abandon their pursuit of Angélica, and after the first spectacle, the *Espíritu de Merlín*, establishing his supremacy over mere mortals, encapsulates the ineffectiveness of the human magician in one pithy observation: "Malgesí, ¡quán poco sabes!" (II, 184, 9). These mini-plays within the drama raise questions about the magician's powers as artist and creator; the spectacles fail to achieve their desired effects and that failure suggests that humans cannot compete with superior powers (represented by Merlin) as a shaping force in human life. In the middle of Act II, Malgesí presents his first creation, the allegory of *La casa de los celos,* for Reinaldos, in hopes that the terrifying images that the knight sees will return him to sanity. Exiting from the mouth of a serpent, the magician appears as *Horror,* then *Temor, Sospecha,* and *Curiosidad*, all guardians of the terrifying cave of irrational jealousy. Later *Celos* himself touches Reinaldos' hand and makes his heart burn, but this pain does not sway the lovesick knight's heart. Malgesí, questioning the ineffectualness of his intricate performance, wonders aloud: "¿Cómo que con la invención / de quien yo tanto fié / no se zela el corazón / de mi primo? Yo no sé / la causa ni la razón" (II, 184, 3–7). This mortal cannot understand why his creations do not achieve the ends which he seeks. The voice of the *Espíritu de Merlín* then accuses the magician of ignorance: "Malgesí, ¡quán poco sabes! / Mas yo haré que no te alabes / de tu invención, aunque estraña. / Pártete desta montaña, / antes que la vida acabes" (II, 184, 9–13). Observing that the mortal's extraordinary show is unproductive, Merlin advises Malgesí to leave Reinaldos' situation to him: "A tu primo entre essa yerva / pondrás, que a mi se reserva / Y a mi fuente su salud" (II, 184, 19–21). Probably referring to his magical fountain from Boiardo's *Orlando innamorato*

that cured love-crazed knights of their excessive passion, Merlin gives Malgesí to understand that he will see to it that Reinaldos is cured.

The exchange between the magician and the incorporeal Merlin that follows sheds more light onto the nature of the relationship between the two, as it also introduces a fundamental, yet enigmatic, element of the play. At first Malgesí protests, insisting that he is not afraid of Merlin and that he will be able to come upon the cure for Reinaldos. But Merlin finally demands: "Calla, y procura dexalle, / Malgesí," and the mortal magician capitulates: "Assí lo haré" (II, 185, 4–6). According to the theories of Renaissance magic, the *spiritus mundi* was conceived of as a source of infinite wisdom for the person skilled in attracting its sympathies. But Malgesí seems to have run into a dead end; he cannot employ his magical arts to cure the knight, and Merlin's spirit does not offer to train him to be able to do so. Even though the Arthurian enchanter does indicate that he will take care of Reinaldos as he sees fit, the wizard never does resolve the problem of the fighting knights; in spite of Malgesí's three subsequent stage productions geared toward remedying the crazed paladins, the play ends much as it started, with the two of them still fighting over the Princess. Why does Merlin, the medieval counselor and protector of knights, not provide a *deus ex machina* ending for the play?

To begin, perhaps Malgesí is somehow not clever enough and therefore not deserving of Merlin's tutelage in the occult sciences. Stressing the theme of human absurdity, Paul Lewis-Smith argues that Malgesí, placing too much faith in reason, is indeed "a fool of the intellect" ("Cervantes on Human Absurdity" 98). That may be partially correct, but this conclusion is not entirely compatible with the overall positive presentation of this figure throughout the rest of the text. Not a mere simpleton or ignoramus, this magician is associated with the truth on every occasion, and his primary motivation is to help his friends in any way that he can. His intentions are consistently portrayed as honorable and honest. The text does underscore, however, Malgesí's inability to resolve issues through his own powers of persuasion or creative abilities. He has the powers to know the truth, but, un-

like Merlin, he does not know how to use his knowledge to direct a different course of action. This careful distinction accentuated in the drama suggests that, more than a critique of the utter ineptness of this particular magician, this play is about the limitations of humankind in general to affect their social and/or physical environment.

Malgesí's inability to convince Charlemagne of the real reason for Angélica's visit supplies just one instance where Malgesí is unable to persuade others of the truth. Another example occurs at the beginning of Act I before the arrival of Angélica at the court. Reinaldos is certain that Roldán is making fun of his clothing, and Malgesí knows this is not the case but cannot persuade Reinaldos otherwise. Malgesí exclaims: "¿No ves que desatinas?" (I, 135, 20). Underscoring the fact that Malgesí's warnings and admonitions are disregarded in large part by those around him, Reinaldos responds: "Con aquessas palabras más me indinas" (I, 135, 21). It is not until Reinaldos meets face to face with Roldán, who vehemently denies the accusation, that the matter is put to rest. Malgesí is also the only character who knows from the beginning of Act I that Galalón is an untrustworthy knight who seeks to gain favor and influence with his Emperor at any cost to his fellow paladins. Once again, nobody believes the magician. While Roldán and Reinaldos begin to argue over the former's supposed mocking of the latter's clothes, Galalón hurries to get the Monarch. A tattletale seeking to improve his own standing in the Emperor's eyes, he secretly hopes that at least one of the two men will die in a duel and thereby allow him to assume a more prominent role as one of Charlemagne's paladins. But much to Galalón's surprise, the two comrades are shaking hands when he and the Monarch appear. Nobody is suspicious of Galalón's motivation except Malgesí, who pointedly states that he knows Galalón was hoping that one of the two knights would be eliminated. Roldán ignorantly assures Reinaldos, "no le tengas oxeriza / a Galalón, que a fe que es nuestro amigo" (I, 139, 30–33). Knowing the truth about this character, Malgesí does not conceal his own wishes for him: "¡Assi le viesse yo hecho ceniza, / o de la suerte que en mi mente digo! / Este es el soplo que aquel fuego atiza / y enciende, por quien siempre es enemigo / nuestro buen rey de

nuestro buen linage" (I, 140, 1–7). Malgesí and the truth-seeking science he symbolizes are the enemies of the evil embodied in Galalón. It is not until the very end that the magician finally exposes Galalón as a fraud when he catches him in a lie and has the facts to prove it. While Galalón is telling Charlemagne of his supposed victory over Marfisa, an Amazon-like woman who challenges each of the Twelve Peers to battle, Malgesí arrives in time to relate the true account. Galalón has actually been defeated by the mere bone-crushing handshake of the female warrior. The humiliated knight realizes his defeat at the hands of Malgesí: "La ciencia deste enemigo, / honra y vida y mas me cuesta" (III, 231, 21–22).

Thus, depicting Malgesí (and the magical arts he represents) as the bearer of the truth and the mortal enemy of evil, the *comedia* is not placing all the blame for Malgesí's failures on his naiveté alone. The play illustrates that the people whom Malgesí is trying to assist do not make the magician's task any easier: Charlemagne, Roldán, and Reinaldos do not want to believe the truth if it contradicts what they want or hope the case to be. By underscoring the various characters' reluctance to give credence to Malgesí's claims, Cervantes is commenting upon people's general hesitation to embrace new ideas, especially those that have been learned or acquired through innovative and different ways of knowing. In this way, Malgesí's arts, like any new scientific endeavor, are not trusted because they represent the unknown or that which is different. Charlemagne himself finally acknowledges the real reason for Angélica's arrival in Act I: "Bien lo dixo Malgesí; / mas yo, incrédulo y christiano, / tuve su aviso por vano, / y crédito no le di" (III, 213, 18–21). His admission draws attention to the assumed threat that the occult sciences continued to pose to orthodox Christianity in the eyes of many despite the efforts of Neoplatonists like Ficino to reconcile these pagan, spiritual, and magical beliefs with Christianity. Instead of suggesting that Renaissance magic leads one down the destructive path of evil and lies, this play hints at the possibility that Christianity may actually present an obstacle to knowing the truth to the extent that it blinds one to other ways of gaining knowledge.

An alternative explanation of Malgesí's repeated lack of success in curing the paladins and convincing others of the truth could be that the Arthurian enchanter is no longer the benevolent wizard from romance who strives to help and advise worthy knights. That Merlin assures Malgesí that he will take care of Reinaldos but never does could be taken to reflect either the wizard's reluctance to meddle in human affairs in general or, more specifically, his displeasure at the human magician's attempts to employ the magical arts, the obvious terrain of the literary sorcerer. But neither of these possible interpretations is strongly supported by the text.

The wizard's spirit is indeed portrayed as being very instrumental in the happenings of the mortal world. Recall that the incorporeal Merlin, employing all of his powers, especially those of transformation and miraculous transplantations, plays a very active role in returning Bernardo del Carpio back to Spain to save it from foreign invasions. Also, Merlin specifically intervenes in the problem of the lovesick, quarreling knights in Act I when he tells Bernardo del Carpio to make peace between the two. When the Spaniard is unable to convince the knights to make amends, Merlin magically moves Roldán up a hill and then makes it so the knight cannot use his sword. Referring to Merlin as the embodiment of reason and wisdom, Bernardo says "La razón que me ayuda / pone tus fuerzas y tu esfuerzo en duda" (I, 163, 30–31).

What's more, Merlin's willingness to help Bernardo and reluctance to assist Malgesí does not necessarily reflect the spirit's general hostility towards the magician and his agenda. Other than his phrase identifying Malgesí's lack of knowledge—and this could hardly be considered an indication of intense ill will towards the magician—he shows no patent disdain for or resentment of the magician. Besides Malgesí's declaration that he is not scared of the great Merlin when the latter advises him to abandon his cause, which does intimate that their agendas are not entirely congenial, there appears to be no genuine animosity between them. The Arthurian enchanter never voices frustration with Malgesí's determination to continue to endeavor to cure the knights despite the former's order that he should not. It appears, in fact, that Merlin is actually concerned for Malgesí's well-being

and wants him to relinquish his desire to help because he fears that the magician may endanger himself by continuing to meddle in the lives of these crazed knights. So, just as Malgesí is not presented as an entirely ignorant, blameful, and negative character who somehow deserves to fail, Merlin's spirit does not overtly appear to be plotting to derail the mortal magician's plans.

Thus, the open-ended nature of this text is frustrating for reasons beyond the unsatisfactory non-resolution of the primary plot. In addition to never supplying the outcome of the love triangle, Cervantes never gives a clear explanation of Malgesí's ineffectiveness and Merlin's reluctance to assist him in solving his problems. What is obvious, however, is the play's insistence on Malgesí's shortcomings as a creator. The four elaborate episodes he designs to restore the knights to health are four indisputable failures: his painstaking efforts to design curative dramas repeatedly fall short of success.

The allegory of *La casa de los celos*, the first disastrous theatrical production performed for Reinaldos, has already been mentioned. The second one occurs at the end of Act II. The figures *Mala Fama* and *Buena Fama* appear to Roldán to remind him respectively of the evil effects of women on great men and of the glory and fame earned by being a great warrior. Although temporarily persuaded by the arguments of *Mala Fama* warning of the power of lust to destroy the reputations of great men, Roldán shortly departs to continue his pursuit of Angélica. The final two productions are found in Act III, one staged on behalf of Reinaldos and the other for Roldán. For Reinaldos, Malgesí enacts a dramatization of Angélica's death wherein two satyrs suffocate her and the knight is unable to intervene to save her. Upon seeing her death, Reinaldos then begins to take his own life; again unable to create the desired result of ridding the knight of his obsessive passion, Malgesí has to intervene to save Reinaldos from self-destruction. In the last theatrical performance, Malgesí has Angélica appear to Roldán, but as soon as he attempts to grasp her, she turns into a satyr. Yet Roldán's passion persists.

Paul Lewis-Smith has offered two convincing interpretations of these unsuccessful curative measures in the form of theatrical representations. First, he sees these futile dramatic productions as

evidence for his case that the work's unifying theme is that of human absurdity. He explains that the failure of the knights to respond to these spectacular allegories is evidence of their "disordered moral condition," a situation in which their lust has overcome their intellect (97). Similarly, as already mentioned, he suggests that these performances also accentuate Malgesí's "excessive faith in reason" (98). A symbol of the intellectual, the human magician mistakenly believes that rational arguments will persuade the crazed knight. All three characters symbolize the absurdity of being human. Second, Lewis-Smith examines Cervantes' incorporation of these mini-dramas as part of the larger question of the playwright's overall criticism of the use of fiction as a way to instruct. He argues that the failure of Malgesí's allegorical enchantments reflects the futility of moral-didactic fiction that relies on the figurative to illustrate moral truths. For Lewis-Smith, this *comedia* is deeply rooted in the neo-Aristotelian view that "fictional matter lacking verisimilitude is powerless to impress" ("Cervantes and Inverisimilar Fiction" 133).[10]

The latter explication of the function of Malgesí's dramatic productions is of particular interest because it focuses on the question of the magician as a creator of fiction. Lewis-Smith accurately identifies Cervantes' admonition to authors of the value of the use of more realistic methods to communicate and explore serious themes. But the figure of magician as failed creator also has implications beyond the realm of literature and is in fact directly related to the present investigation into the philosophical ramifications of the text. As a creator, Malgesí can also be compared to God himself. The act of creation could be interpreted as an imitation of God. That the mortal magician time and time again is unable to design the means whereby he can affect or control his social environment is an indication of his humanness and his limitations.

[10] Arriving at a much different conclusion from that of Lewis-Smith, Edward Friedman argues that *La casa* is an exploration into the nature of literature and a declaration of the supremacy of its autonomy; this play "glorifies fictional reality and the reality of fiction" (289).

Merlin's role as spirit is critical to this interpretation. His omnipresence as an extraterrestrial, incorporeal being, in conjunction with the participation of the human magician figure, alerts the audience to the context of Renaissance magic and one of its fundamental postulates, which asserts that the *spiritus mundi* could be an endless resource for humankind. The *Espíritu de Merlín,* however, does not provide this never-ending support; the Arthurian wizard's ultimate wisdom and know-how serve instead to highlight the limitations of Malgesí's humanity. Much like the Greek gods who in large part function in Classic literature to accentuate the mortality of humans, the *Espíritu de Merlín*, with his infinite powers, serves to put into relief the limitations of humans as a shaping force in the world. A *deus ex machina* ending with Merlin would indicate that humans are eventually capable of solving everything; it would be assumed that Malgesí, who from the beginning of Act I is depicted as being dependent on spiritual beings for his magical arts, ultimately persuaded the *Espíritu de Merlín* to assist him. The *spiritus mundi*, that infinite source of potential for humanity, would have been successfully exploited, thereby illustrating the endless capabilities available to the one who knows how to employ them. But this is not how Cervantes portrays the magician, Merlin's spirit, or their relationship. To return just briefly to Lewis-Smith's idea, maybe the play is meant to show the absurdity of the Renaissance notion that infinite capacities are within the reach of humanity.[11]

Merlin's spirit also functions to put into doubt the supposed sources of human potential. By making Merlin the spiritual embodiment of reason, Cervantes subtly expresses uneasiness about placing faith in reason alone. More precisely, he intimates that the supposed sage authorities may be no more than supernatural, unpredictable, ambiguous, and fallible beings like the enigmatic Arthurian wizard himself. The Roman goddess of sexual passion herself sums up this sentiment of distrust in intellectual knowledge, embodied by the Arthurian enchanter, when she

[11] For further discussion on the Renaissance affirmation of human dignity, potential, and freedom, see Pico della Mirandola's widely influential treatise "On the Dignity of Man."

declares: "Merlín ha errado este lance: que a vezes yerra el saber" (II, 185, 24–25).

On the whole, the play makes a distinction between a contemplative philosophical exercise, in which one seeks knowledge as an end in itself, and an active endeavor, in which one tries to use this knowledge to operate as a shaping force in a given social context. This difference can be seen in Malgesí's success in arriving at the truth in certain circumstances versus his inability to use his knowledge to affect those around him. For the *Espíritu de Merlín*, this dissimilarity is not relevant; indeed, as the spiritual embodiment of wisdom, the Arthurian wizard reigns unchecked and encounters no obstacles to his designs. Notwithstanding his omnipotence, he does not offer infinite help and guidance to the human magician. Maybe Merlin does not know how to help, or maybe he does not want to. Regardless, the Arthurian enchanter, notorious for his dubious motivations, his weakness for women, and his failure to know the truth about his most important prophecies—recall that Merlin had foretold a glorious future under the reign of King Arthur that never did arrive—represents the origins of reason itself. In no given moment does this *comedia* enunciate its intentions to caution against overly optimistic expectations of the practices of Renaissance magic during Spain's Golden Age. It does appear, however, that *La casa de los celos* is reflecting upon the Renaissance cultural phenomenon of the occult sciences and questioning the theories that presuppose the infinite potential of humankind.

In order to connect the play's reflection on the occult sciences with the rest of this supposedly chaotic *comedia*, I now want to expand on the function and significance of Merlin's *padrón*. According to the *Diccionario de autoridades,* in this context, a *padrón* is "la coluna de piedra con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública." Merlin's column is public and everlasting, although it is made of marble and reveals no writing or inscription. The key to unveiling its significance lies in revealing the Arthurian enchanter's origins in myth.

Merlin belongs to the realm of myth and has an apparent ancestry in the classical gods, in particular the Greek god Her-

mes. Highlighting the parallels between these two figures, critics like Aileen MacDonald and Barbara Miller specify among other things their supernatural births and conceptions, prophetic powers, status as infant prodigy, and shape-shifting abilities. But the fundamental aspect of this god that is relevant to the present inquiry into the significance of Merlin's *padrón* is Hermes' association with the herm, "probably the oldest element of this god's essential character" (Vandiver 41). According to Elizabeth Vandiver, the word *herm* originally referred to a pile of stones "that stood in the marketplace, in front of private houses, and at crossroads," and this immortal, taking his name from this pillar, most probably first came into being "as the personification of these stone markers" (41). She explains that it is his association with herms that "reflects his aspect as a god of boundaries." Hermes, much more than just "a messenger of the gods," is indeed most accurately described "as a god of boundaries and transitions" (41). Furthermore, Vandiver, accounting for his varied areas of influence "as a god of messengers, merchants, thieves, cattle-herders, tricksters, and beggars" also proposes that Hermes can be seen as a "god of exchange and commerce" (Vandiver 40). Indeed, this Greek god is remarkable in that he presides over a group of characteristics that seem so disconnected.

In *La casa* the *padrón de Merlín*, like a herm, serves as a boundary pillar marking the spirit's realm of the enchanted forest. Like Hermes' connection to the herm, Merlin's identification with the pillar associates his character with boundaries and transitions.[12] The *Espíritu de Merlín*, the incorporeal being who represents a possible source of knowledge for Renaissance magicians, is the disembodied voice of wisdom. His pillar, therefore, not only marks his physical territory in the enchanted forest, but, as a grave that opens and closes so that the wizard may come and go

[12] In Greek mythology the herm came to have a sexual element, featuring a head on the top and an erect phallus. According to Vandiver, there exists no definitive theory explaining the meaning and beginnings of this development of the herm (41). Since Merlin's *padrón*, that "ha de ser de mármol jaspeado que se pueda abrir y cerrar" (I, 149, 19–21), shows no likeness to this sexually charged manifestation of the herm, the question of the phallic function of this boundary pillar will not be explored in this study.

freely, it also functions symbolically to indicate the division between the earthly and the supernatural, and by extension, the knowable and the unknowable. Jean Chevalier and Alain Gheerbrant have analyzed the cross-cultural significance of this marker and have concluded that "the symbolism of the column and pillar is akin to that of the World Axis and the Tree of Life. It expresses the relationship between the different levels of the universe and of the ego, and is a channel between them and cosmic, vital and spiritual energy and a source from which such energies flow" (225). As a vertical structure, Merlin's pillar connects the earthly and spiritual realms and is a metaphor of the wizard himself, the discarnate being that serves as a channel between the terrestrial and the supernatural worlds.

The repeated references to the *padrón* in a variety of circumstances indicate its importance in the drama as a unifying factor; the wizard and his *padrón* actually connect the various plot lines. The *comedia* is frustrating because of its many apparently unrelated intrigues. While the play is fundamentally a chivalric drama about two French paladins vying for the love of a woman, it also includes elements from pastoral fiction, Greek mythology, and Spanish legend. Indeed, it is difficult to identify a common thread, whether it be a unity of action or theme.

Nevertheless, just as a column or pillar serves as the essential supporting element of a structure, the *padrón de Merlín* to some extent holds together the varied intrigues. Standing as a visible column in the Forest of Arden, where the majority of the play takes place, Merlin's pillar is a point of reference for those who pass through his realm. Bernardo del Carpio is the first character to mention and discover the symbolic *padrón*, which represents for this knight the adventures awaiting him in the sorcerer's enchanted land. Upon finding it, Bernardo falls asleep beside it and then wakes up just as Merlin, in the guise of *España,* rises from it to address him. Within the story of Marfisa interlaced within the drama, another significant event occurs at Merlin's *padrón.* This Amazon-like figure, a supposed stranger in the Forest of Arden, appears at the end of Act I, and like Bernardo del Carpio, she is seeking honor and glory through adventures. After meeting Bernardo, following him around the enchanted land, and wit-

nessing Malgesí's supernatural creations in Act II, she travels to Charlemagne's court to challenge each of the Twelve Peers in single combat in the final act. Bernardo then tells the Emperor: "En el padrón de Merlín / va Marfisa a aposentarse, / donde esperará tres días / el desseado combate" (III, 215, 27–30). The idea is that each knight should go the pillar to fight Marfisa. Only one knight appears; it is the evil Galalón who meets his defeat at the handshake of this female warrior.

Again, the parallel between Merlin and Hermes can be observed. Hermes is the patron god of travelers. By precisely situating the triumph of this female knight-errant at the *padrón*, not only does Cervantes unite her plotline with the other ones in the play through the impact of the visual image of the column itself, he also underscores Merlin's association with disparate travelers. This connection with itinerant paladins can also, of course, be observed in the enchanter's interventions into the life of Bernardo del Carpio, and, for that matter, his dealings with Malgesí and Charlemagne's Peers of the primary plot, all of whom are roaming about in the wizard's magical forest. Coupling Merlin with each of these chivalric plotlines can be interpreted as a natural extension of the medieval literary wizard's frequent interventions into the lives of knights. But in the medieval works the men that Merlin assists are affiliated with the Round Table and King Arthur's court. Here it is the repeated references to Merlin and his *padrón* that serve to tie together the different stories of otherwise unrelated gallant warriors and knights.

The Arthurian enchanter does not limit his sphere of influence, however, to the world of chivalry. In Act II, the pillar serves as a landmark within the pastoral subplot for Rústico, the physically grotesque and simpleminded, yet rich and industrious, shepherd with whom the avaricious Clori falls in love. Two other shepherds, more handsome and cultured than the rustic Rústico, also actively compete for the shepherdess's love but cannot gain favor with her because they have no riches to offer. As part of the orders he gives to his men who are helping to keep watch over his vast wealth of animals, Rústico commands: "Llévese de las vacas todo el resto / al padrón de Merlín" (II, 173, 1-2). This allusion to taking the cows to Merlin's pillar recalls yet another asso-

ciation between the Arthurian wizard and Hermes, more precisely an aspect of the Greek god as the god of exchange and commerce. As such, the Olympian specifically oversees merchants, cattle and cattle-herders (Vandiver 40). Rústico, the antithesis of the typical literary shepherd, indeed represents successful dealers and traders in the marketplace. His material success, made manifest by his ownership of many cattle, is what allows him to triumph in love, despite his unattractive appearance and lack of wit. Note that the reference to the enchanter's pillar within this context comes exclusively and directly from the mouth of this businessman, the anomalous figure within the pastoral setting. In this way, merchants and cattle are also connected with Merlin.

Cervantes' Merlin continues to function much like Hermes in that he harmonizes and brings together very different facets of life. This is not to say that the chivalric and pastoral stories are exploring the same questions. While the main plot reflects on the occult sciences, the bucolic subplot explores themes related to the obsession with material possessions at the expense of considerations of personal qualities and virtues. Merlin's specific association with cattle, a symbol of wealth, precisely connects him with the thematic centerpiece of this storyline. On both accounts, Cervantes is probing social issues and concerns of his day. That Merlin's *padrón* is a point of reference in both worlds suggests that even though different aspects of the human condition are being treated, the characters themselves are actually operating within a similar set of circumstances, which could be seen to represent the society and culture of Cervantes.

While Venus and Cupid do not expressly reference the *padrón de Merlín,* they do enter the play specifically at the enchanter's request. Merlin's participation within the Roman mythological element illustrates that the enchanter's influence extends beyond the chivalric and pastoral into the realm of classical myth, thereby conjoining the happenings of all three worlds. Moreover, Merlin's appeal to Venus for help in remedying Reinaldos of his excessive lust has important implications concerning the enchanter's standing as the disembodied Voice of Reason.

In the middle of Act II, just after the *Espíritu de Merlín* tells Malgesí that he will take care of curing Reinaldos, the Roman goddess of sexual passion appears and says: "De Adonis la compañía / dejo casi de mi grado, / por seguir la fantasía / deste espíritu encantado / que en apremiarme porfía" (II, 185, 11–15). Her words indicate that Merlin has insisted that she come, and the audience soon learns that her task is to free Reinaldos of his all-consuming jealousy. But knowing that she cannot remedy the knight's burning passion on her own, she then calls out to her son Cupid for assistance. Cupid appears, but this entire mythological element quickly becomes more related to the pastoral subplot than to the chivalric one to which Merlin has originally called the gods' attention. For Paul Lewis-Smith, the bucolic storyline is a satire on modern, sophisticated women who, in the game of love, are motivated first and foremost by economic concerns.[13]

Of particular interest, however, is the fact that it is Merlin who calls upon the Roman gods to participate in the primary dramatic action. Indeed, the Arthurian enchanter's stature as the ultimate Voice of Reason is reinforced to the extent that it appears that the pagan Roman gods are subservient to him. But Venus and Cupid exit the play almost as soon as they enter it, and they never do cure Reinaldos of his passionate desire for Angélica. Their failure to help Reinaldos actually reflects, to be sure, a lack of judgment on the part of Merlin, the supposed voice of wisdom who calls upon these ridiculous, ineffective, and obsolete anthropomorphosized forces of nature to settle the most urgent matter at hand. As the representative of reason, Merlin demonstrates little wisdom in his election of Venus to resolve the play's essential problem. Thus, Cervantes cunningly employs this mythologi-

[13] According to Paul Lewis-Smith, "Clori and Amor are the vehicles of Cervantes's satire. Clori is a *femme fatale* who scorns impecunious 'pastores cortesanos' of the likes of Lauso and Corinto, characters derived from pastoral romance, and favours the rich but simpleminded Rústico…. Through her, Cervantes pokes fun at persistent unworldliness in pastoral fiction as embodied in the portrayal of enamoured heroines whose hearts conform to values that are thoroughly natural. He also intends to ridicule allegorically an obsession with material gain that is considered typical of woman in civilized society—a society loosely described as modern, which by implication is primarily that of metropolitan Spain" ("Cervantes and Inverisimilar Fiction" 132).

cal addition not only to elaborate upon the theme of the pastoral subplot, but also to subtly insinuate the ineffectiveness of the *Espíritu de Merlín* himself.

In sum, Merlin and/or his *padrón* influence every plotline: the subsidiary mythological element (Venus and Cupid), the pastoral storyline (Rústico and Clori), the chivalric tales (Bernardo del Carpio and Marfisa), and the main plot (Malgesí, Reinaldos, and Roldán). Not only does his *padrón* metaphorically connect the spiritual and earthly realms, it also serves as an actual physical representation that binds together these apparently unrelated components of the drama. The pillar's enduring presence would have provided a sense of continuity for the audience, perhaps even at the subconscious level, that cannot be reproduced by reading the text.

Just as Hermes, god of boundaries, transitions, exchange, and commerce, presides over people, animals, things, and characteristics that seem to have little in common yet come together under his broad domains, so do Merlin and his pillar unite the varied plots and themes under the rubrics of similar spheres of influence. Critics like Barbara Miller draw attention to this Merlinian gift of harmonizing apparently incompatible realms. Utilizing this characteristic of the Arthurian enchanter to great effect, Cervantes adopts the wizard not only as a vehicle that connects the spiritual and earthly realms and thereby allows him to explore certain philosophical questions of the day, but also as a unifying force that serves to create a sense of cohesion among the disparate aspects of this supposedly chaotic *comedia*.

Department of Modern Languages
514 University Avenue
Susquehanna University
Selinsgrove, PA 17870–1001
meixell@susqu.edu

Works Cited

Agrippa, of Nettesheim, Henry Cornelius. *Three Books of Occult Philosophy*. Trans. James Freake. Ed. Donald Tyson. St. Paul, MN: Llewellyn, 1995.

Allen, Michael J. B. Introduction. *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy.* Boston: Brill, 2002. xiii–xxii.

Apuleius. "The God of Socrates." *The Works of Apuleius*. Trans. Hudson Gurney. London: Bell & Daldy, 1869. 350–73.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes.* 2nd ed. by Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona-Madrid: Noguer, 1972.

Cervantes Saavedra, Miguel de. "Comedia famosa de la casa de los zelos y selvas de Ardenia." *Obras completas. Comedias y entremeses.* Ed. Rodolfo Schevill and Adolfo Bonilla. Vol. 1. Madrid: n.p., 1915. 133–234. Introduction in Vol. 6. Madrid: n.p., 1922. 107–12. 30 July 2005 <http://users.ipfw.edu/jehle/wcce.htm>.

Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols.* Trans. John Buchanon-Brown. London: Penguin, 1996.

Cotarelo y Valledor, Armando. "*La casa de los celos.*" *El teatro de Cervantes. Estudio crítico.* Madrid: Real Academia Española, 1915. 489–512.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del* Quijote. Trad. Isabel Verdaguer. Madrid: Compañía Literaria, 1995. 30 July 2005 <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpet/ICQindic.htm>.

Friedman, Edward H. "*La casa de los celos*: Cervantes' Dramatic Anomaly." *Cervantes: su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes.* Madrid: EDI-6, 1981. 281–89.

Harding, Carol E. *Merlin and Legendary Romance*. New York: Garland, 1988.

Lewis-Smith, Paul. "Cervantes and Inverisimilar Fiction: Reconsidering *La casa de los celos y selvas de Ardenia." Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils.* Ed. Charles Davis and Alan Deyermond. London: Westfield College, 1991. 127–36.

———. "Cervantes on Human Absurdity: The Unifying Theme of *La casa de los celos y selvas de Ardenia.*" *Cervantes* 12.1 (1992): 93–103. 3 Nov. 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas92.htm

MacDonald, Aileen Ann. *The Figure of Merlin in Thirteenth-Century French Romance.* Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1990.

Mebane, John S. *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age. The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare.* Lincoln: U of Nebraska P, 1989.

Mejía González, Alma Leticia. "'Fama quiero y honra busco': *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes." *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua.* Ed. Serafín González and Lillian von der Walde. Mexico: Univ. Autónoma Metropolitana, 1997. 218–29.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Vol. 6. n.p. [Madrid]: CSIC, 1949.

Miller, Barbara D. "The Matter of Merlín: Manifestations of the Enchanter and *El baladro del sabio Merlín* (*The Shriek of the Sage Merlin*)." Diss. SUNY Buffalo, 1996.

Nadeau, Carolyn A. *Women of the Prologue: Imitation, Myth, and Magic in* Don Quijote *I*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2002.

Pico della Mirandola, Giovanni. *On the Dignity of Man, and the One, Heptaplus.* Trans. Charles Glenn Wallis, Paul J. W. Miller, and Douglas Carmichael. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española.* 6 vols. 1726–39. Facsimile ed. *Diccionario de autoridades*. 3 vols. 1963. Madrid: Gredos, 1990.

Traister, Barbara Howard. *Heavenly Necromancers: The Magician in English Renaissance Drama*. Columbia: U of Missouri P, 1984.

Vandiver, Elizabeth. *Classical Mythology. Part I.* Chantilly, VA: The Teaching Company, 2000.

Walker, D. P. *Spiritual and Demonic Magic.* University Park: Penn State UP, 2000.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 119-35.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.
[Note: see Howard Mancing's article "Cervantes as Narrator of *Don Quixote*", *Cervantes* 23.1 (2003): 117-40. See also Mancing's reply to Parr, "Response to 'On Narration and Theory'", *Cervantes* 24.2 (2004 [2005]): 137-56.]

On Narration and Theory

JAMES A. PARR

These remarks are prompted by Howard Mancing's article on "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*" in this journal. Howard and I have known each other for many years, so my comments are offered in the spirit of friendly exchange. He may be surprised to learn that I feel empathy—even nostalgia—for his basic premise, that Cervantes is the narrator of *Don Quixote*. I read the book exactly that way the first time through. I was 22 then. Today, alas, I have been seduced into thinking that fictional tales told almost entirely in third person have a narrator other than the author, a narrator that may be explicit or implicit. There was a growing sensation of *déjà-vu* as I proceeded with Howard's article, and it dawned on me finally that I had offered a brief response to this thesis in 1988, in my Don Quixote: *An Anatomy of Subversive Discourse* (30). What he presents in his recent article is a variation on a position he has maintained for many years, a perspective now supplemented by an accessory that gives new meaning to "cutting-edge": Ockham's razor (i.e., the principle of parsimony).

Howard is to be congratulated on his skillful wielding of Ockham's freshly-stropped straight razor, without apparent damage to any body parts. The unkindest cut of all, in my estimation, is to Cervantes' narrative art. If Cervantes was *manco* before, he may be considered doubly so now, thanks to the commonsense paring

away of his intratextual extremities by this sharp object. Viewed from another perspective, one students of art might appreciate, here we have Cervantes as Saturn, devouring and assimilating his diegetic offspring. Think of the painting by Goya that hangs in the Prado. Or, in terms Sancho might savor, the baby has been tossed out with the bath water.

It strikes me that we find in the article another instance of a common problem for literary criticism: the importation of concepts and approaches from other fields. A concept that may be useful in logic, or in reducing redundancy and technical jargon in theological postulates, is not necessarily the appropriate instrument for dealing with complex prose fiction. Beyond that, if simplification is a good thing, we should perhaps pursue it at the mimetic level as well. A logical next step would be to pare down the unnecessary verbiage—involving adventures, interactions and dialogues of hero and helper, etc.—to a few elementary propositions, in the manner initiated by Propp and carried to its logical extreme by Greimas and Todorov.

Common sense is not all that common, but it too is a fallible guide when it comes to analyzing literature. It can lead astray, as we see when the article equates discursive and creative writing at the bottom of p. 120. This blending is remindful of another well-known reader's commonsensical conflation of history and poetry. Common sense would say that writing is writing, after all. Surely there is no need to put a fine point on it. There is also the commonsensical collapsing of Lanser's private narrator into Genette's intradiegetic narrator (127), which is not accurate for *Don Quixote*, as I read it; private narrators like Dorotea, the Captive Captain, and Cardenio are situated at Genette's metadiegetic level. Then there is the commonsense quest for the originary manifestation of festive tone, which Howard locates in the prologue. In fact, that "festive, satiric, intellectually subtle" tone (126) has already been succinctly developed and put on display for the discreet reader in the 1605 title, well before we come to the prologue. The article also applies the principle of parsimony to spelling ("discrete" for "discreet," 122). Paring down this redundant pair to a single written form offers an ingenious illustration of why orthographic renderings should not proliferate beyond the absolutely neces-

sary. This instance could serve as a telling emblem for the argument about telling advanced in the essay.

Let me try now to revive this ox of mine that has been so grievously gored—not mortally, to be sure (although it was a close shave). It might be said initially that my "theoreticized" scheme of voices and presences was arrived at without any awareness of Continental theorizing, beyond Jakobson's communication model, supplemented by some basic concepts about authors and narrators derived from Booth, and the fundamental distinction between discursive and creative writing assimilated from Frye. It was assembled almost entirely on the basis of close reading and was fully in place before Genette's levels of narration and types of narrator came to my attention. It makes no claim to being theoretical, despite my coinage of the term "supernarrator" ("super" in the sense of "above"). I call these masks narrators or presences, as the case may be. It was first presented outside the classroom at the AIH at Brown in 1983 ("Las voces"). By 1988, when my *Anatomy* appeared—through the good offices of Tom Lathrop, who effectively commissioned the book—I had acquired a modest knowledge of Genette and applied what I knew at the time, primarily in Chapter 4, well after presenting my hierarchy of voices and presences in Chapters 1 and 2. Although I would modify a number of things in that book if I were writing it today, its reception has been gratifying. It is one of four by U.S. critics listed by Riley in the select bibliography on *Don Quixote* in his updating of the Jarvis translation for Oxford, and it is the only book by a North American Hispanist excerpted in Scaramuzza Vidoni's *Rileggere Cervante*s ("un tentativo di presentare le maggiori innovazioni [since the mid '70s]," 7).

Like most of my generation of Hispanists, I came late to the table of high theory, and, while I find theory stimulating, and use it, I do so with reservations. Theory today is not a pretty sight, as Herman Rapaport reminds us in *The Theory Mess*. It is, in addition, what Derrida, borrowing from Plato, might call a *pharmakon*, that is, a poison and a cure, a blessing and a curse. One aspect of theory that merits some comment is its frequently derivative nature. Genette's so-called theory of narrative discourse, as figured forth in *Figures III*, is more a description of actual narrative prac-

tice (that of Proust) than anything else. In this instance at least—and there are others, even Derrida—it is fair to say that theory is based on practice. There is illustrious precedent for *theoria* as a description of *praxis*, of course. The *Poetics* of Aristotle is primarily a description of the tragedies of his day (with an overlay of moralizing that has hampered discussion of that form ever since). It is curious, by the way, that Bakhtin, one of the figures to be reckoned with in any graduate course on literary theory, should express such reservations about "theoreticism." Likely he refers to theories other than his own.

In the sense that Aristotle's and Genette's descriptions of practice are considered theory, perhaps my description of the diegetic dimension of *Don Quixote* could be also. I have suggested that Genette's description would be richer and more complete had he based it on Cervantes, for there are narrative devices and strategies in *Don Quixote* that find no resonance in his analysis of *A la recherche du temps perdu*. One would be the temporal prestidigitation, which I describe as an analeptic prolepsis, at the beginning of II, 44. Nor does he have anything to say about editorial voices or supernarrators. Nor does he speak of presences (my term) versus actual text speakers. Nor does he deal with disnarration, which is likewise masterfully employed by Cervantes, nor, for that matter, the narratee—both concepts that we owe to Gerald Prince. Nor does he discuss the motivation or lack of motivation of narrators (e.g., second pseudo-author vs. first pseudo-author). Nor is there anything about abandoning one extradiegetic narrator (the first author) for another (the editor persona, end of I, 8). Nor do we find anything about pseudo-authors who may seem to be narrators but are not. Nor, for that matter, is there any real provision for an intra-intradiegetic level, which is where we would have to situate Cide Hamete if we were to allow for the remote possibility of his being a narrator. He would be at that deeply embedded level because his writing is framed by a translator and an editorial voice, who would occupy the intradiegetic and extradiegetic levels, respectively.

I share some of Howard's (and Bakhtin's) reservations about theory, its excesses and shortcomings, and have expressed these misgivings on more than one occasion. Let me cite one example,

relating to Genette's sometimes confusing terminology concocted from Greek and Latin etyma (in particular, "metadiegetic"), where I point out that "the quest for the *mot juste* is sometimes carried to absurd lengths on the assumption that the remote and the arcane are the proper archive of adequate expression. There is a hortatory, even incantational, power that attaches to obscure vocabulary from ancient or otherwise unknown languages, as soothsayers and seers the world over seem to be aware. The shamans of paratextuality and the parergon are quite traditional in that regard" ("Plato, Cervantes, Derrida" 183). In a footnote on the same page, I cite Genette's disavowal of everyday language and defense of jargon, however, namely that "le 'jargon' technique a du moins cet avantage qu'en général chacun de ses utilisateurs sait et indique quel sens il donne à chacun de ses termes" (*Palimpsestes* 11). In other words, jargon can be both precise and confusing, as "metadiegetic" illustrates. We know what he means by the term, since he defines it and uses it accordingly, but the "meta" prefix implies something quite different: rather than inside and embedded, it suggests outside and above.

There is another aspect to be considered, however. Our vocabulary for dealing with prose fiction had been somewhat impoverished until Genette introduced his types of narrator and levels of narration. Poetry and drama had traditionally received greater attention, as presumably higher and more serious forms of literary expression, and consequently enjoyed a more developed critical lexicon. We should probably think twice, therefore, before we criticize attempts to enrich our terminology, and, moreover, to help us distinguish more carefully among the many dimensions of narrative expression.

Since intellectual history often comes full circle, it should surprise no one that similar debates were being waged by the Scholastics of the 12th and 13th centuries. William of Ockham was a force in questioning much of what he considered to be the overly abstruse and technical dissertations of Anselm, Duns Scotus, Thomas Aquinas, and others. He applied the venerable principle of parsimony to the arguments of his adversaries, one and all, so single-mindedly that the principle came to be associated with him and came to be called Ockham's razor. Much that he ques-

tioned was what he considered to be redundancy and non-essential technical language. He apparently favored a jargon-free natural language.

As Desmond Paul Henry points out in his piece on medieval philosophy in *The Encyclopedia of Philosophy*, "the sort of technical assertions that for Anselm and following thinkers had been a necessary consequence of the special requirements of logical and philosophical discourse, and that for them enshrined propriety to a degree to which the looseness of ordinary speech could not aspire" (5: 256) were nevertheless challenged by Ockham. So I have on occasion played Ockham to Genette, regarding his use of technical language, while Howard does something similar concerning my notion of the special requirements of critical discourse, relating to diegesis in *Don Quixote*. It seems that a bit of Bill Ockham lives on in both of us.

Howard and I agree on at least some aspects of two of his basic premises, that Cervantes *could* be considered the narrator of *Don Quixote* and that the confection and application of "theory" can be ill-considered or overdone. I further agree that the author speaks in his own voice in the prologue and said as much in 1988, after citing Lanser: "Cervantes himself may thus be said to speak in the obvious places, the prologues and dedications" (45). He is a "dramatized author" for all that, since he creates a skit in which he plays a role, pretending to be inept while also pretending to assimilate and apply his friend's good advice. In what other ways do we differ? Mainly in the details, the qualifications I would offer to his main premise and the clarifications about my supposed "theoreticism" (a dreadful word, by the way, rather like Efron's "Dulcineism"). Although Cervantes could be considered the narrator, I see that as a reductive approach that diminishes his artistic achievement. Howard speaks of the "diabolical complexity of the simple narrative scheme Cervantes employs" (135). I appreciate his clever conjoining of complexity and simplicity, although I fail to find complexity in the reduction of all of the public narrators to one. We might also infer from Howard's phrase that complexity is diabolical, while simplicity is divine (or at least Cervantine).

It is that diabolical complexity that I tried to address in 1988

by outlining a hierarchy of narrative voices, attempting to show how and where one replaces another in the diegetic plot having to do with the confection, translation, and transmission of the text of Don Quixote's misadventures, and, ultimately, how the authority of one and all is subverted. Clearly, Cervantes controls the puppets, on both the mimetic and diegetic planes, and could even be considered the supra-supernarrator (only kidding, Howard). All the voices and presences are merely masks he puts on, and all of this masquerading adds, of course, to the carnival-like atmosphere, perceived by Bakhtin among others. So the "simple" fact is that Cervantes is the master manipulator who sets the process in motion and controls it throughout. The devil is in the details of this problematical simplicity.

Let me draw for a moment on Ockham—with misgivings—for support of my panoply of voices. Duns Scotus, the Subtle Doctor, had argued that a thing can be both singular in nature and yet formally distinct. This would seem to be Howard's position with regard to Cervantes as narrator, i.e., that the public narrators are singular (all Cervantes), yet they are formally distinct (the pen and Cide Hamete specifically, 133–34). Arguing against this view, Ockham proposed that "if the specific nature and the individuating difference are really identical, they cannot be formally distinct; and if they are formally distinct, they cannot be really identical" (Moody 308). So Ockham's razor is double-edged. It cuts both ways. (There is, of course, considerably more to the argument than I am able to rehearse here.) My position is that the voices put on display are not singular, not identical one to another, and, moreover, that both Cervantes' narrative art and his prescience in that aesthetic achievement—*vis-à-vis* modern and postmodern narrative—lie precisely in our recognition of those voices and the place of each in the diegetic scheme of things, with concomitant awareness of the artful strategy of metalepsis.

There may be other problems with the simple scheme Howard proposes. We are told that "Cide Hamete narrates," while Cervantes "edits and writes" (133). But then we are reminded that Cervantes is "the public narrator," whereas Cide Hamete is now called "the private narrator" (133). Later we learn that *Don*

Quixote's "many private narrators are easily perceived for what they are" (135). Are we to understand that Cide Hamete is a private narrator in the same way as Dorotea and Cardenio, who tell their personal stories? Is Cide Hamete telling his own story? Is that what makes him a private narrator? How is it that Dorotea's and Cardenio's private narratives are embedded within the story of another private narrator, Cide Hamete? Would this not tend to raise Cide Hamete in the narrational hierarchy to the level of a frame narrator and public purveyor of those private stories? Simplicity may be more complex than we thought.

Howard devotes considerable attention to Cervantes' role as narrator. I prefer to focus on his role as author. Here I might trot out another voice from the past, Confucius, in the interest of diversity. The Oriental sage supposedly said that the beginning of wisdom is to call things by their right names. This is not to exclude the possibility of an author-narrator, however, and this brings me back to the pseudo-author/narrator of I, 1–8. Paz Gago's useful distinction between pseudo-authors (e.g., first author, second author, and Cide Hamete) and narrators does not hold in this instance, because the *primer autor* is clearly both, as is the second author also during his brief moment on the page. The only one who is definitely not a narrator is Cide Hamete, as I maintained in 1988 (8, 36, and *passim*), and as Paz Gago, Martín Morán, and Stoopen—today's preeminent Cervantine narratologists—have confirmed (although Martín Morán equivocates, while Stoopen miraculously resuscitates the first author—Haley's aptly-termed "discarded voice"—and recycles him as a redundant editor).

Another strategy Cervantes uses—about which Genette is silent, since he does not find it in Proust—is to begin with one extradiegetic narrator, the *primer autor*, then switch horses well before mid-stream, at the end of chapter 8. This new extradiegetic narrator is the editorial voice I have called the supernarrator, an entity whose role will be considerably more developed in 1615. He represents orality, in the editorial comments addressed to his narratee, while Cide Hamete represents writing, with all the dangerous difference and deferral inherent in that medium, much of which is intimated through his evident alterity, as well as his

marginalized and uncertain status in the Spain of that time (especially after 1609). His alien nature is appropriate to the alienated form of expression he represents (alienated, that is, from its origins in orality).

Howard does my discussion of the diegetic dimension little good service when he suggests that I exclude Cervantes from his own text and dismiss him from my design "in a single sentence" (119). He must have overlooked p. 15, where I note that Cervantes "shifts masks on us without warning," thus implicitly acknowledging that he is very much inside the text, as a controlling presence, and also p. 6, where I state that "anyone who has read the *Quixote* knows that the textual boundary is extremely porous, that Cervantes is both inside and outside his creation simultaneously, not unlike Velázquez in *Las meninas*, and that art has a way of transcending and even mocking inflexible frames and categories." As Derrida puts it, in another connection, "il y *a* du cadre, mais le cadre *n'existe pas*" (93). Freely translated, this means that there is a process of framing, but the frame, as such, does not exist.

These ideas on framing were developed further in a paper given at the AIH in Barcelona in 1989 ("*Don Quijote*: meditación del marco"), where I distributed a handout illustrating the porosity of the several narrative frames, most of which are susceptible to transgression in either direction. This was suggested by drawing one side of each frame with broken lines. One very important lesson to be learned from Genette has to do with metalepsis, the infraction of narrative levels, of the sort that occurs at the end of I, 8, when a new narrative voice appears, unannounced and unexpectedly, to assume control of the discourse. The intervention of this new frame narrator—who obviously knows more and is therefore more powerful than either the first or second author—can immediately be seen, retrospectively, to demote the first narrative voice, which we had innocently assumed to be the frame narrator, to subordinate or intradiegetic status. This is quite a remarkable maneuver.

Metalepsis will become the norm in Part II, where there are some subtle and creative instances. Although Cide Hamete is a pseudo-author and not a narrator, we can still speak of metalep-

sis in relation to voices that intrude upon his text, since these represent an infraction of a protocol in effect at the moment, namely that we are reading a translation of the Arabic text. In II, 63, for example, a voice surfaces from within that text to express solidarity with the Christian forces involved in the naval skirmish ("nuestras galeras," "nuestras arrumbadas"). Cide Hamete would be out of character in expressing such sentiments, since our "filósofo mahomético" is culturally aligned with the antagonists in this battle. This is a metalepsis, through which the editor persona asserts himself and his cultural identity, relegating the heathen historian to the margins in the process. Although Cervantes does not fully situate the extradiegetic frame in Part I until the end of I, 8, and does not really develop the editorial voice in 1605, the editor persona, or supernarrator, is the established extradiegetic narrator of Part II from the first words of the text: "Cuenta Cide Hamete Benengeli."

Metalepsis is one of two major strategies that tend to be neglected in narratological studies of the *Quixote*. The other is disnarration, probably because we tend to ignore the paths not taken, and that is largely what disnarration deals with. Gerald Prince offers two sub-categories of disnarration—the unnarrated and the unnarratable—and these are all I have time to touch on here. I do so in order to illustrate Cervantes' mastery of narrative technique and, at the same time, his anticipation in practice of procedures that have only recently been codified by "theory." In the delightfully duplicitous passage that follows, the unnarrated and unnarratable are brilliantly conjoined:

> Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura, al cabo de los cuales, yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele. (II, 60)

Hard upon the ellipsis involving the events and conversations of six entire days comes the quibble over the kind of trees offering refuge, as the unnarrated gives way to the unnarratable. We are perhaps the poorer for not knowing what happened dur-

ing the week in question, but it matters not a whit whether the trees were of one kind or another. That sort of distinction falls below the threshold of narrativity. What is interesting here is that our narrator (the editor/supernarrator) displays a clear awareness of the two types of disnarration, moving easily from one to the other within a remarkably limited space. It must also be evident that Cervantes himself possesses a clear awareness of these two types of disnarration, since he is able to move easily from one to the other within the confines of a single sentence. Equally remarkable is that here we have practice anticipating theory by almost 400 years. Gerald Prince did not publish his theory of the disnarrated until 1988.

Returning now to Howard's article, we should probably look askance at any description that would conflate the first author's negative posture toward the main character with the second author's enthusiastic presentation, saying merely that they are both "Cervantes." The markers that distinguish one from the other seem to me quite clear. The first describes the main character's discourse as nonsense, deflates his high-sounding rhetoric, and insinuates that the Knight hasn't a brain in his head. The second seems quite taken with him, to judge by his hyperbolic and baseless praise. As for the textual marker that tells us we have an explicit narrator in place within the text (Mancing 127–30), what better evidence than the intervention of the editorial voice at the end of I, 8?

It is true that we come to this marker belatedly, well after the beginning of the text, but we should probably expect some originality from Cervantes. This editor's allusions to *el autor* and *el segundo autor* confirm, finally, that here we have an explicit narrator, one who, moreover, refers to other narrators. The change of voice here, from the implicit narrator, the first author, is fairly obvious. Some commentators collapse this voice into that of the second author, however. If it is the second author, it is the only time in the two volumes—if memory serves—when a narrator speaks of himself in third person. It would be a rather conspicuous anomaly. I feel that patterning takes precedence over eccentricity. Narrators in the *Quixote* sometimes refer to themselves in first person, but never in third person. That is the established

pattern. Also, if this voice can be that of the second author, speaking of himself in third person, it might as easily still be that of the first author, referring to himself now in third person, with self-disparaging irony. It seems clear to me that it is a new voice and that it therefore represents a transgression of the narrative frame seemingly in place, a metalepsis.

A similar sighting occurs in I, 52, with the comment "Pero el autor desta historia…." This follows the pattern of "Pero está el daño de todo esto que…deja pendiente el autor desta historia…" of I, 8. The editorial voice is the same, although the author referred to in I, 52 would seem to be Cide Hamete, since he is our author of record since I, 9. The editor's memory does not serve him well at this point, for he conflates procedures of Cide Hamete with those of the first author. Cide Hamete is not a researcher. This lapse begins the process of subverting the editor's authority, since he shows himself here to be untrustworthy. The two instances cited (I, 8 and 52) represent a modest beginning for this nascent supernarrator, but he will make a stronger showing in Part II, where he asserts himself from the outset, with the previously mentioned tagline, "cuenta Cide Hamete Benengeli." Is this Cervantes? Yes and no. Cervantes is writing it, but he is simultaneously wearing a mask and playing a role, much as he did in the first prologue. Could we call him a dramatized author at this point in the text? Perhaps. Does it make him a narrator? In a very general sense, yes, provided we recognize that he has donned one of his several *disfraces*, that of the editor persona.

Howard would situate Cervantes at the diegetic level, as the omniscient, omnipresent, omnivorous narrator. We might also situate him at the mimetic level, as I do implicitly when I claim that "Don Quixote is a mock-hero; Cervantes is the hero of the *Quixote*" (*Anatomy* 166). As author, he undeniably is the dominant presence on both levels. If I exclude the historical author from a discussion of the narrative voices, it is in the interest of what I consider to be elementary critical rigor. It should be clear, nevertheless, that I do not exclude him from the text and, moreover, that everything I have written about the *Quixote* is designed to glorify Cervantes' role in the scheme of things—often at the expense of the main character. My approach is very un-Unamu-

nian. I am a *cervantista* much more than a *quijotista* (although I respond to both @aol.com). It puzzles me that anyone should take me for one of those who "would banish the historical author from any role whatsoever in the text" (118) or would participate in "the nearly universal assumption that the author…is absolutely absent from the text" (119). In my view, he is there in the larger sense, but not necessarily there in the narrower sense of being a narrator per se. Howard goes on to state that "it is important to recognize—explicitly—that Cervantes wrote *Don Quijote*" (120). He did indeed, with all the complexity and prescience we find in it today. That should be enough.

As we approach the end, it might be appropriate to express misgivings about two of Howard's sources of inspiration, Lanser and Ockham. Susan Lanser's book is very useful, and I acknowledged that in 1988, but I would say today that it is more so for issues of point of view than for types of narrator and levels of narration. It is primarily a study of point of view, as the subtitle indicates. It is also an attempt at simplification of Genette, and on that score it pales by comparison to the original. She reduces his extradiegetic, intradiegetic, and metadiegetic levels to two: public and private. In this case, simplicity may be good, but precision is better. As for Ockham, he does not fare well in the piece previously mentioned from *The Encyclopedia of Philosophy*. The writer concludes that Ockham's argumentation against certain ideas of Duns Scotus is "totally misplaced" (255), while the commentary continues on the next page with further elaboration of "the same blindness." (If I used Ockham earlier attempting to make a point in my favor, it does not mean that I endorse his logical but irrational dismantling of other Scholastics' schemas. I endorse only one aspect of his refutation of Duns Scotus.)

Finally, if Howard is concerned to address theory-based formulations, he might better turn to Paz Gago, Martín Morán, and Stoopen, all of whom have subsequently offered more elaborate and sophisticated expositions on these matters than I was capable of doing in 1988. It is a little perplexing that Howard should have waited fifteen (or more) years to critique my schema in print. It is also puzzling that he limits himself to my book of 1988, with no reference to the several studies I have published in the interim—

on the title ("The Title as Text"), on the role of Cide Hamete ("The Role of Cide Hamete Benengeli"), on framing and metalepsis ("*Don Quixote*: meditación del marco," and "*Ars combinatoria*"), on disnarration ("Antimodelos narrativos"), on the quest for origins ("Plato, Cervantes, Derrida" and "*Don Quixote*: Translation and Interpretation"), on motivated and unmotivated narrators ("Del interés de los narradores"), on the sounds of silence ("Sounds of Silence"), on focalization ("La recepción del sentido" and "*Don Quixote*: The Quest for a Superreader"), on narratees and readers ("La recepción del sentido" and "Some Narratological Problems"), on a newer formalism ("*Don Quixote*: On the Preeminence of Formal Features," "The Janus-Like Discourse," and "*Don Quixote*: Kind Reconsidered")—some of which modify or expand upon positions taken in that book. These more recent studies might have alleviated his discomfort. Some responsibility is mine, however, for I am very bad at circulating offprints. Much of this more recent material has been integrated into a book that will appear shortly with Susquehanna University Press: Don Quixote*, Don Juan & Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature, 1330–1630*. Perhaps Howard will have occasion to review it one day soon.

Department of Hispanic Studies
University of California, Riverside
Riverside, CA 92521
cervantista@aol.com

WORKS CITED

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Salvador J. Fajardo and James A. Parr. 2nd ed. Asheville, NC: Pegasus, 2001.

Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

Efron, Arthur. *Don Quixote and the Dulcineated World*. Austin: U of

Texas P, 1971.

Frye, Northrop. "Literary Criticism." *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*. Ed. James Thorpe. 2nd ed. New York: MLA, 1970. 69–81.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

———. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Greimas, A. J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

Haley, George. "The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice." *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Ed. Luis T. González-del-Valle and Darío Villanueva. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984. 173–83.

Henry, Desmond Paul. "Medieval Philosophy." *The Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Paul Edwards. 8 vols. New York: Macmillan, 1967. 5: 252–58.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style and Language.* Ed. Thomas Sebeok. Cambridge, MA: MIT P, 1960. 350–57.

Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Mancing, Howard. "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*." *Cervantes* 23.1 (2003): 117–40. 30 Nov. 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas03.htm>.

Martín Morán, José Manuel. *El* Quijote *en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual.* Alessandria: Dell' Orso, 1990.

Moody, Ernest A. "William of Ockham." *The Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Paul Edwards. 8 vols. New York: Macmillan, 1967. 8: 306–17.

Parr, James A. "Antimodelos narrativos del *Quijote*: lo desnarrado, innarrado e innarrable." *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas.* Ed. Juan Villegas. 6 vols. Irvine, CA: UC Irvine, 1994. 5: 185–92.

———. "*Ars combinatoria*: cómo la deconstrucción y la narratología facilitan una reconstrucción del sentido del *Quijote*." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 1998.* 4 vols. Ed. Florencio Sevilla and Carlos Alvar. Madrid: Castalia–Fundación Duques de Soria, 2000. 1: 641–47.

———. "Del interés de los narradores del *Quijote*." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Gen. Ed. Trevor J. Dadson. 7 vols. Birmingham: Univ. of Birmingham Dept. of Hispanic Studies, 1998. 3: 102–07.

———. "*Don Quijote*: meditación del marco." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. 4 vols. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 4: 661–69. 2 August 2005 <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_074.pdf>.

———. Don Quixote: *An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988.

———. Don Quixote, *Don Juan and Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature, 1330–1630*. Selinsgrove, PA: Susquehanna UP, 2004.

———. "*Don Quixote*: Kind Reconsidered." *Calíope* 6.1–2 (2000): 139–48.

———. "*Don Quixote*: On the Preeminence of Formal Features." *"Ingeniosa Invención": Essays on Spanish Golden Age Literature for Geoffrey Stagg*. Ed. Ellen Anderson and Amy Williamsen. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1998. 165–80.

———. "*Don Quixote*: The Quest for a Superreader and a Supernarratee." *CiberLetras* 4 (2001). 30 Nov. 2004 <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/parr.html>.

———. "*Don Quixote*: Translation and Interpretation." *Philosophy and Literature* 24.2 (2000): 387–405.

———. "The Janus-Like Discourse of the Renaissance Storyteller: *Lazarillo* and *Don Quijote*." *Brave New Words: Studies in Spanish Golden Age Literature*. Ed. Edward H. Friedman and Catherine Larson. New Orleans: UP of the South, 1996. 103–11.

———. "Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in *Don Quixote*." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo.* Ed. J. A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1991. 163–87.

———. "La recepción del sentido: lectores y narratarios en el *Quijote*." *Homenaje a Augustin Redondo*. 2 vols. Ed. Pierre Civil. Madrid: Castalia, in press.

———. "The Role of Cide Hamete Benengeli: Between Renaissance Paradox and Baroque Emblematics." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1.1 (1992): 101–14.

———. "Some Narratological Problems in *Don Quixote*: Five Instances." *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*. Ed. Delia Galván *et al*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1995. 127–42.

———. "Sounds of Silence in *Don Quixote*." *Monographic Review* 16 (2000): 62–72.

———. "The Title as Text: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*." *Romance Languages Annual* 1991: 515–19.

———. "Las voces del Quijote y la subversión de la autoridad." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. David A. Kossoff *et al*. 2 vols. Madrid: Istmo, 1986. 2: 401–08. 2 August. 2005 <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_048.pdf>.

Paz Gago, José María. *Semiótica del* Quijote*: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

Prince, Gerald. "The Disnarrated." *Style* 22 (1988): 1–8.

———. "Introduction to the Study of the Narratee." *Narrative/Theory*. Ed. David H. Richter. White Plains, NY: Longman, 1996. 226–41.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. 1928. Trans. Svatava Pirkova-Jakobson. 2nd ed. Austin: U of Texas P, 1968.

Rapaport, Herman. *The Theory Mess: Deconstruction in Decline*. New York: Columbia UP, 2001.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, ed. *Rileggere Cervantes: antologia della critica recente*. Milan: LED, 1994.

Stoopen, María. *Los autores, el texto, los lectores en el* Quijote *de 1605*. Mexico City–Guanajuato: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México–Universidad de Guanajuato & Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du* Décaméron. The Hague: Mouton, 1969.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 137-56.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.
[Note: see Howard Mancing's article "Cervantes as Narrator of *Don Quixote*", *Cervantes* 23.1 (2003): 117-40. See also James A. Parr's response, "On Narration and Theory", *Cervantes* 24.2 (2004 [2005]): 119-35.]

Response to "On Narration and Theory"

HOWARD MANCING

¡*Válame Dios*!, *cervantista ilustre (o quier plebeyo)*, how eagerly you must be looking forward to this response, expecting to find in it revenge, argument, and vituperation against the author of "On Narration and Theory" (ONaT hereafter), a commentary on my "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*" (CaN hereafter)! Perhaps you hope I will call him misguided, thin-skinned, egocentric, imperceptive, and/or retrograde, but the author of the CaN will do no such thing, for the person involved is no anonymous and envious rival from Tordesillas but a long-time friend from Riverside, California. I have known Jim Parr for many years and we have shared drinks, food, companionship, games of pool, and long hours of conversation on numerous occasions. He is one of the finest *cervantistas* of our generation. His book Don Quixote*: An Anatomy of Subversive Discourse* (1988) is, as he proudly and correctly shows in ONaT, one of the most important books on Cervantes' novel in the last quarter of a century. But I think he missed the point of my CaN.

I. Theoretical context.

In the opening paragraph of ONaT, Jim makes an observation

that could not be more accurate: that I attempted in CaN to update and provide new justification for a position I have maintained for many years. As far back as 1981, in an essay published in the first issue of this journal, I made much the same point, treating Cervantes as editor of Cide Hamete Benengeli's history, but without discussing the theoretical underpinnings of the idea to any significant degree. That essay was a chapter extracted from my book *The Chivalric World of Don Quijote* (1982), then in production. Interestingly, Elias L. Rivers wrote a brief response to my 1981 essay, making many of the points that Jim makes, insisting on a necessary ontological distinction between Cervantes the man of flesh and blood and the narrative voice of the text. So, Jim is right that I have for decades been proposing the scheme I reiterated in CaN.

At the very end of ONaT, Jim wonders why it took me fifteen years to offer my critique of the schema he proposed in 1988.[1] The answer to this has two parts. First, CaN was by no means intended as a criticism solely, or even primarily, of Jim's book and his approach to narrators in *Don Quijote*. I explicitly intended my remarks to address the positions of Fernández Mosquera, Flores, Haley, Lathrop, López Navia, Martín Morán, Parr, Paz Gago, Presburg, and Weiger, among many others.[2] The reason I refer often to Jim Parr is that I consider his book to be perhaps the single most important statement written on the subject. So, I was not writing specifically to criticize Jim Parr alone, but to address dominant trends in scholarly approaches to the question of the narrator(s) in Cervantes' novel.

Second, it took me fifteen years to write what I did because it

[1] Jim also laments that I cited only his 1988 book and none of the 17 other works of his (not all of which I have read; at least two of which are not yet in print) listed in his bibliography of ONaT that deal with aspects of narrative in Cervantes. The reason I did so was because, in the interests of brevity and generality, I chose not to include in CaN an exhaustive bibliography on the subject; his later studies thus join dozens, if not hundreds, of essays, articles, and books that I did not cite directly. No slight intended.

[2] In order to avoid redundancy, I do not include in my list of Works Cited here names of those scholars to whom I merely refer and whose work is listed in the bibliography of my CaN and/or Jim Parr's ONaT.

took me that long to figure out how to articulate my position with enough conviction to commit it to print. As I indicate in the final note to CaN, I have been trying out versions of my approach in papers read on various occasions since 1991. For just over a decade now, I have been working toward what I want to consider a conceptual and theoretical position that is more sophisticated and defensible than what I originally wrote in my 1982 book and what I was able to say in the early 1990s. I think I have found a theoretical framework that now allows me to write about fictional versions of historical selves. That theoretical framework is grounded, above all, in contemporary cognitive science.

In his ONaT, Jim defends his original 1988 stance and criticizes mine in CaN by citing the likes of Booth, Derrida, Frye, Genette, and Prince, all formalists, structuralists, and poststructuralists whose work dates from the 1960s and 1970s. I feel a certain nostalgia for the days when we could look upon such scholars as "cutting edge," the latest and best there was, the days when we actually thought that linguistic messages were simply encoded and sent by one subject and received and decoded by another: the classic "conduit metaphor" or "telementation theory" of communication that now looks so quaint and primitive and that is absolutely unacceptable as a meaningful model of human communication (see Reddy, Lakoff "Contemporary Theory," and Harris). As Jim himself notes, referring to the book by Herman Rapaport, "theory today is not a pretty sight,"[3] yet he continues to ground his work in what he calls "high theory." Well, I don't. I was never comfortable with French-based theory, especially as centered around the work of Saussure, Barthes, Derrida, Foucault, Lacan, Althusser, and others. Until I started reading extensively in the areas of post-Chomskyan linguistics, contemporary cognitive science, and biological (and evolutionary) theory, I didn't have much in the way of grounds to consider an alternative to what neoconservative high-church poststructuralist theory had to offer. Now I do. I have for the last few years been attempting to

[3] 121; see also Cameron, Graham, Harland, Holland, Jackson, Tallis, among others, for further significant critiques of contemporary literary theory.

organize into a coherent statement what I believe to be the relationships between embodied cognitive science and literary theory, and I hope to publish something on the subject before too long. In the interim, I have published a kind of précis of that work in an article entitled "Rastier Revisited: Paradigms in Conflict"; in addition, two recent essays published in this journal ("Against Dualisms" and "Prototypes of Genre") have the same theoretical grounding. I refer readers to those essays for an alternative to French-based literary theory.[4]

Since CaN is an essay on the subject of narrative voice, I wanted to employ the discourse of narrative theory as much as possible, in order not to extend the piece's length too much or to distract the reader from my main points. For this reason, I relied crucially on Susan Lanser's *The Narrative Act* (1981), a book I still consider more useful than Genette's classic work,[5] and a book which Jim also praises, even if primarily for aspects of it other than those I most like.

But in addition to Lanser and a few other more traditional studies of narrative theory, I specifically appeal in CaN to three sources of conceptual and theoretical support that are much more recent than the old-timers Jim relies on: 1) M. M. Bakhtin (I know, he started writing in the 1920s and died in 1975, but he is the most contemporary of all theorists; see below, Section III), 2) a few contemporary cognitive scientists (Bruner, Freeman, Kosko, Tavris, and Turner), all writing in the 1990s, and 3) some narrative theorists and others (Burke, Close, Herman, Hix, Keefer, and Stanley) whose work on narration, self, autobiography, and reading are also from the 1990s. It is interesting that Jim Parr refers to none of them (except in a brief, passing remark about the dangers of importing concepts from other fields—horrors, that we should dare to look beyond our own narrow scholarly specialization!—

[4] A list of 500 books relevant to these issues is posted on the Internet page entitled "The Cognitive Paradigm: An Introductory Reading List" (<http://www.sla.purdue.edu/academic/fll/cogtheory/CogLit_biblio.html>, 30 September 2003).

[5] As Jim notes (121–22), Genette's approach to narratology is grounded in his study of Proust's *A la recherche du temps perdu*, a novel whose narrative scheme is far simpler than that of *Don Quijote*.

and a similarly brief one on Bakhtin, which I will cite later). It is as though he wants to go over the same old ground, where he feels comfortable, again and again, and not consider a newer alternative, mistakenly referring to my approach to narrative voice instead as old-fashioned and traditional. He doesn't seem to get it. He simply has nothing to say about my suggestion that we often fictionalize ourselves in real life and can easily do the same in what we write, fictional or otherwise; about the way the "I" functions in life and in written or spoken autobiographical discourse; about the ontological status of Cervantes' prologues; about the very persuasive statements by Toolan and Bakhtin about masks and life; about the fact that (along with a number of other scholars whom I cite) I don't find the concept of implied (or inferred) author coherent or of any conceptual value; or about the binary trap common to much of what Bakhtin calls "theoreticism." I will not defend my work in terms of prolepsis, metalepsis, the disnarrated, inferred authors, and all the rest of the antiquated formalist and structuralist jargon. I want to use a newer, more sophisticated terminology drawn from our contemporary understanding of the human animal and human cognitive processes, and not the outmoded and no longer useful discourse of semiotics, structuralism, narratology, and poststructuralism. So, since Jim did not offer the slightest critique of my theoretical stance, I can do no more than reiterate it. I invite the reader to go back and read my essay for my (so far unrefuted) approach.

II. Specific points.

Jim writes that he is not comfortable with my "conflation of history and poetry" (120). Talk about old-time theory: Aristotle, no less, and a classical binary opposition at that. Let me simply refer readers to Richard J. Gerrig's *Experiencing Narrative Worlds*, a superb presentation of how real human beings actually read and respond to narrative works of literature, based on some of the latest and best evidence from cognitive psychology. No one who is interested in narrative theory or theories of reading should fail to take this book into consideration. A basic assumption made by Gerrig is that "we continually draw inferences and exhibit partici-

patory responses in everyday life. In some respects, our real world is as much constructed as any narrative world" (26). In contrast to many traditional literary scholars and philosophers, Gerrig (201–07) does not make any essential distinction between fiction and reality. This stands in opposition to a distinction that is crucial to Jim Parr and the theorists on whom he relies: the poetry/history (literature/life, fiction/nonfiction) binary. Gerrig specifically cites John Searle's classic essay of this sort on "The Logical Status of Fictional Discourse" (1975), where an attempt is made to distinguish between the mutually exclusive ways in which people read texts they believe to be either fiction or nonfiction. Gerrig rejects all such approaches. Rather, he says, we do not throw a mental toggle-switch to convert our minds from fiction to nonfiction. When we read fiction, we accept it all as true (though not necessarily as factual), with reference to the real world as we know it, except when we have reason to do otherwise. When a text is inconsistent with our world-view, our experience, our beliefs, we have the options of either modifying our view of the world or reading the text as fictional (to a greater or lesser extent). This is a process that is so easy and so natural that everyone who can read is able do it, and in fact everyone does it all the time—both while reading texts and in all other aspects of life. Belief modification, also known as learning, is something that goes on constantly. Fiction and fact are not two mutually exclusive categories, but two poles on a continuum between which we place things in life, including what we read in texts.

Jim wryly notes my use of the word *discrete* and takes it to stand as "a telling emblem" (121) for my argument. I would simply see it as a spelling or typographical error. (Cide Hamete Eisenberg reports that he cannot believe that I would have misused such a word and leaves it to the judgment of the prudent reader to determine what must have happened, for he can do no more, even though it is considered certain that some say that they believe that on my deathbed I will retract that spelling and admit that I was wrong. But, in the meantime, he dutifully publishes the essay as he received it, without changing an atom of the text.)

Jim points out (120, 125–26) that apparently he and I do not

read Lanser's term "private narrator" in the same way. He seems to use the term solely for someone who tells his or her own story, as do, for example, Cardenio, Dorotea, Ruy Pérez de Viedma, and Eugenio, among others, in *Don Quijote* I; in his view, Cide Hamete is not a private narrator. I, on the other hand, take Lanser to mean by that term any narrator whose narrative is embedded within the primary or frame narrative, the one closest to the reader, the "public narrator." In the sense I understand it, Cide Hamete is not a private narrator like Cardenio or Dorotea, but he, like them, is a private narrator (of a different sort), and the narrating characters' narration is embedded within his, which is embedded within that of Cervantes.

It is, by the way, interesting that Jim is, and always has been, so insistent on withholding from Cide Hamete the status of a narrator. If narrator means "the person who tells/writes a narrative," as I think it does, then the Muslim historian is indeed a narrator. It is just that his narration is translated and edited, and therefore mediated and not directly accessible to us. Dorotea, for example, told her tale in Spanish, Cide Hamete wrote it in Arabic, the translator converted it back to Spanish (the *morisco* is no Pierre Menard, so there is no reason to believe that his version reproduces Dorotea's original discourse verbatim, nor did he have a text of that narrative for comparison), and Cervantes edited it for us to read. Dorotea tells the story of her seduction by Don Fernando; Cide Hamete tells that story, several others originally told by other characters, and the story of the events in the life of Don Quijote and Sancho: both Dorotea and Cide Hamete are narrators, both are hierarchically subordinate to the public text of Miguel de Cervantes. Cervantes is narrator as well as editor, since he tells us the stories that Dorotea, Cide Hamete, and others previously narrated. Take out those parts of the story originally written—narrated—by Cide Hamete and there isn't much left.

Jim modestly cites the more recent narratological work of Martín Morán, Paz Gago, and Stoopen—"today's preeminent Cervantine narratologists" (126)—as confirming his own (but with some very significant areas of disagreement). Although Jim describes the work of these scholars as having "offered more

elaborate and sophisticated expositions on these matters that I was capable of doing in 1988" (131), I suggest that none of them has surpassed his work. I have already explained why I don't find any of this supposedly "preeminent" work particularly original or sophisticated. I cited the first two, but not the third, in my CaN, because I did not know María Stoopen's work until April of 2003, when Jim introduced me to her at a Cervantes conference on his home territory at the University of California, Riverside. She is a charming individual who graciously gave me a copy of her recent book. That book is a superb example of narratological analysis, and it is filled with insights in areas not directly related to narrative theory. But it also exemplifies some the problems with the narratological approach, not the least of which is the uncontrolled proliferation of terminology. For example, in her relatively brief chapter on "La autoría y la instancia narradora del texto definitivo" (269–96), Stoopen uses the following terms: *autor*, *autor de todo el libro*, *autor del prólogo*, *autor empírico*, *autor explícito*, *autor explícito del prólogo*, *autor ficcionalizado*, *autor ficticio*, *autor histórico*, *autor imaginado*, *autor implícito*, *autor inicial de la historia*, *autor inicial de los primeros ocho capítulos*, *autor intermediario*, *autor liminal*, *autor manifiesto del prólogo y la obra*, *autor manifiesto original*, *autor narrador inicial*, *autor narrador-protagonista*, *autor no declarado*, *autor o compilador*, *autor real*, *autor virtual*, *ego Miguel de Cervantes autor del prólogo y de la narrativa que introduce*, *segundo autor*, and *supuesto autor del manuscrito*.[6] Try as I might, I just can't keep them all straight all the time. I don't think the matter should be that complicated and confusing.[7]

Jim takes offense at my noting that Cervantes—or, as he preferred to write in 1988, the "extra-textual *historical author*" (*Subversive Discourse* 31)—receives less attention than any other voice or presence in his eleven-level scheme of the narrative structure of

[6] There are many more kinds of authors (and readers and narrators) in the remainder of her fairly long book. But Stoopen is not alone in this, as Martín Morán, Paz Gago, Parr, and many others are more or less guilty of the same proliferation of terms.

[7] [Ed. note: see the review article of Stoopen by Polchen, published in this issue of *Cervantes*.]

Don Quijote. It is true that later in the book, Jim identifies Cervantes as the real "hero" of the work and, for him, much more interesting in his creative achievement than is Don Quijote the character. Jim's anti-Unamuno, and very quixotic, defense of Cervantes in the sense of "author" in the traditional meaning of the word is one of the greatest achievements of his book. But that is a separate issue from the matter of the identity of textual narrators, and it in no way negates the fact that, in his view, Cervantes as such (and in the sense in which I use the name) has no significant role in the narrative structure of the novel. Furthermore, when I wrote that passage I was thinking of several other scholars at least as much as, if not more than, I was of Jim.

In a major point of disagreement between us, Jim argues that there are indeed "textual markers" (Lanser's term, which we both accept) that makes clear the distinction between the "first author," the "second author" and the "supernarrator" (129). According to him, such markers or signals "seem to me quite clear." Ah, but there's the rub. I believe (and I understand Lanser to mean) that the textual marker must be *explicit*. Let me cite Lancer's words again:

> Ordinarily, the unmarked case of narration for public narrators is that the narrating voice is equated with the textual author (the extrafictional voice or "implied author") unless a different case is *marked—signaled*—by the text. In other words, in the absence of *direct markings* which separate the public narrator from the extrafictional voice, so long as it is possible to give meaning to the text within the equation author = narrator, readers will conventionally make this equation. (151; emphasis added.)

It *seems clear* to Jim that such signals are present. Nothing of the sort seems clear to me. He detects a change in tone and attitude (how one reads the mind of a textual structure is another matter) between that of the second author and that of the supernarrator. I perceive no such change in tone. With Lanser, I insist that the textual marker must be explicit and not something that

some readers seem to see while others do not. After all, to a rabid anti-abortionist, it *seems quite clear* that all abortion is murder; it *seems quite clear* to George W. Bush that the recent (and, as of this writing, ongoing) war in Iraq is fully justified; to take a literary example, it *seems quite clear* to Dom Casmurro (protagonist of Machado de Assis's brilliant 1899 novel of that title) that his wife is an adulteress and that he is not the father of the child he had thought was his. But all of these are what cognitive linguist George Lakoff calls *contested concepts*: "concepts for which everybody seems to have a different idea of what the concept is" ("Neurocognitive Self" 223). What seems clear to one person is not necessarily clear to another. You can't have a stop sign that seems clear to some drivers but is invisible to others; a stop sign must be manifest to all if it is to have any function as a traffic signal. In a fictional narrative the textual marker for a change of narrator must be explicit, and in the case of *Don Quijote* it simply is not.

The closest Jim comes to identifying something he takes as an explicit textual marker is the famous passage found at the end of *Don Quijote* I, 8, where, as he notes, the editorial voice switches from first-person to third-person:

> The change of voice here, from the implicit narrator, the first author, is fairly obvious. Some commentators collapse this voice into that of the second author, however. If it is the second author, it is the only time in the two volumes—if memory serves—when a narrator speaks of himself in third person. It would be a rather conspicuous anomaly. I feel that patterning takes precedence over eccentricity. Narrators in the *Quixote* sometimes refer to themselves in first, person, but never in third person. That is the established pattern. (129–30)

I submit, however, that speakers and writers often refer to themselves in the third person in the context of first-person discourse. A classic example can be found in *Lazarillo de Tormes*, Tratado I, when the *ciego* smashes the wine jug into Lazarillo's face: "le dejó caer sobre mi boca, …de manera que el pobre Lázaro…

estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo…" (101).[8] All of us have heard politicians speak of themselves in the third person: "You won't have Nixon to kick around any more because, gentlemen, this is my last press conference," or "People have got to know whether or not their President is a crook. Well, I'm not a crook."[9] Most of us have used the same technique in the classroom: "No; the professor in this course will not cancel the final exam; I will administer the exam as scheduled on…." And ten narratological bonus points to all readers who noticed the same technique in the very first paragraph of this essay and immediately said to themselves, "Aha!, the text here refers to Mancing in the third person; therefore, someone else must have written these words" (and one narratological bonus point to me for every reader who did not make that exclamation).

To my way of thinking, the shift from first to third person has no status whatsoever as a textual marker identifying a new narrator. Furthermore, people can and often do shift the tone of their discourse from one moment to the next. I have seen Jim Parr be serious and professorial at one moment, jocular and laughing at the next, and pensive and meditative just after that. A perceived change in tone does not in any way necessarily equate to a change in the identity of the person (or textual voice) involved. If so, I have to wonder which was the "real" (or is it the "inferred"?) Jim Parr I was with and which the "second Parr," the "super-Parr," and so forth. Maybe Jim needs to write an essay entitled "Jim Parr y yo" (or, better: "Todos los Jim Parrs y yo," because there are clearly many more than the two selves Borges had to deal with). I reiterate my statement about the principle of parsimony: "I believe that a simple consistent answer is superior to a

[8] Editor Alberto Blecua comments in a note: "El cambio a la tercera persona no es, por descontado, un descuido del autor. Se trata de un medio más con que cuenta para lograr la evidencia de la escena" (101 n. 77).

[9] Richard Nixon's speeches provide a treasure-trove of such discourse; see the Internet page entitled *Speeches by and about Richard Nixon*, especially the 1973 "Second Watergate Speech" and the 1974 "Release of Watergate Tapes" speech (<http://www.watergate.info/nixon/speeches.shtml>, 30 September 2003). The earlier quote from Nixon is from his 1962 concession speech after he lost the race for governor of California.

complex consistent answer. It is simpler—and perfectly consistent with the other evidence of the text—to read this passage [i.e., the passage at the end of I, 8] as another reference to the public narrator Cervantes and his playful metafictional search for sources" (CaN, 130).

III. Bakhtin.

Finally, let me comment briefly on where I think Bakhtin fits into narrative theory. Jim states that he agrees with Bakhtin about some of the excesses of "theoreticism" but then, in what could be read as a snide tone (does this indicate a shift in the identity of the writer?), remarks: "Likely he refers to theories other than his own" (122). But it is precisely here that Bakhtin differs most fundamentally from all the consecrated high priests of literary theory. The latter propose a theory—the arbitrariness of the sign, there is nothing outside the text, discourses of power, the mirror stage, interpellation, and so forth—and read everything—text, world, history, psyche—exclusively in terms of that wonderful theory, and let text, world, history, and psyche be damned if they don't conform. So the theorists force them to conform—by misrepresenting them, if necessary. This is what Bakhtin means by "theoreticism."

The earliest of all Bakhtin's writings—and the last to be published and least known—is *Towards a Philosophy of the Act*, written about 1920, not published in Russian until 1986 and in English until 1993. It is crucial to any real understanding of Bakhtin's work. Right from the very beginning, Bakhtin argues against theoreticism and refuses to surrender his own personal agency and responsibility: "Any kind of practical orientation of my life within the theoretical world is impossible: it is impossible to live in it, impossible to perform answerable deeds. In that world I am unnecessary; I am essentially and fundamentally non-existent in it" (9). As opposed to any sort of depersonalized "Other," Bakhtin contextualizes and particularizes human relationships: "Man-in-general does not exist; *I* exist and a particular concrete *other* exists" (47). Furthermore, we are answerable for what we do and say: "Every thought of mine, along with its content, is an act or

deed that I perform—my own individually answerable act or 'deed'" (3). As he will continue to do throughout all his later writings, Bakhtin insists on the contextualized individual: "I occupy a place in once-occurrent Being that is unique and never-repeatable, a place that cannot be taken by anyone else and is impenetrable for anyone else. In the given once-occurrent point where I am now located, no one else has ever been located in the once-occurrent time and once-occurrent space of once-occurrent Being.... Any universally valid value becomes *actually* valid only in an individual *context*" (40, 36).

Bakhtin and his colleagues of the so-called Bakhtin Circle of the 1920s, particularly V. N. Voloshinov and P. N. Medvedev, wrote stinging critiques (still largely valid today) of Russian formalism, Saussurean linguistics, and Freudian psychoanalytic theory in precisely these terms. Bakhtin's own "theories" (if one can call them that) are entirely different. The single most consistent theme that runs through Bakhtin's work on aesthetics, moral theory, cultural theory, linguistics, psychology, and literature is that of *context*. Nothing means (or signifies) in and of itself; something has meaning only in context, in a concrete, once-occurrent, ethical-social-historical-linguistic-emotional-volitional situation. Throughout his writings, Bakhtin continually circled back around on his own concepts—answerability, excess of seeing, chronotope, heteroglossia, dialogism, carnival, metalinguistics, polyphony, and more—modifying and clarifying them, always contextualizing them. This is one of the reasons his work has so often been appropriated (usually misappropriated) by formalists, Marxists, semioticians, structuralists, deconstructionists, and others. However, Bakhtin's concepts are more consistent with the contemporary cognitive science paradigm mentioned earlier than it is with any brand of theory popular in literary studies from the mid-twentieth century to the present.[10]

[10] Compare, for example, Bakhtin's statement on agency at the end of the previous paragraph ("I occupy a place in once-occurrent Being") with the same point as articulated by cognitive psychologist Ulric Neisser: "Every person's possibilities for perceiving and acting are entirely unique, because no one else occupies exactly his position in the world or has had exactly his history" (53). See also my essay in

Bakhtin never endorses anything that resembles a narratological approach to literary texts. Bakhtin stresses the communicative utterance rather than the linguistic word or sentence, the nonlinguistic aspects of communication (especially intonation in spoken speech), and the impossibility of studying communication outside of real-world contexts lead him to reject as inadequate the traditional study of "linguistics" in favor of a more-embracing and more-explanatory concept he calls "metalinguistics" (*Problems* 181, 202). All of this makes him the most important precursor—he would be called the founder if his work had been more widely known and influential—of what has become known as pragmatics: the study of linguistic communication in actual practice (see, for example, Clark, Gibbs, Levinson, and Sperber and Wilson). The Bakhtin, Voloshinov, and Medvedev texts on language written in the 1920s consistently stress the need to understand language in a specific context, or situation, in order to understand it at all: "To understand an utterance means to understand it in its contemporary context and our own, if they do not coincide. It is necessary to understand the meaning of the utterance, the content of the act, and its historical reality, and to do so, moreover, in their concrete inner unity" (*Formal Method* 121–22). Bakhtin's distinction between code and context, written in 1970–71, could have come from any of today's cognitive linguists: "Context and code. A context is potentially unfinalized; a code must be finalized. A code is only a technical means of transmitting information but it also has cognitive, creative significance. A code is a deliberately established, killed context" (*Speech Genres* 147). The very last thing Bakhtin wrote—in 1974, shortly before his death the following year—was a series of notes entitled "Toward a Methodology for the Human Sciences" (*Speech Genres* 159–70); it is essentially an essay on context.

For Bakhtin, meaning does not exist already *in* an utterance or *in* a text, waiting to be discovered by a listener or a reader; rather, meaning—or understanding—must be actively constructed by the listener or the reader. The co-creative role of the

---

Semiotica for further argument of this point.

listener or reader, the active nature of understanding or meaning-construction, and the dialogic relationships that exist among all participants in communicative situations, are all consistent with today's cognitive approach to linguistics and the reading process (in addition to Gerrig, mentioned earlier, see, for example, the work of Crawford and Chapin, Flower, Holland, Olson, Smith, and Turner). According to Bakhtin, all true understanding is "sympathetic" (*Art and Answerability* 102–03) and "creative" (*Speech Genres* 7):

> In the actual life of speech, every concrete act of understanding is active: it assimilates the world to be understood into its own conceptual system filled with specific objects and emotional expressions, and is indissolubly merged with the response, with a motivated agreement or disagreement. *To some extent, primacy belongs to the response, as the activating principle*: it creates the ground for understanding, it prepares the ground for an active and engaged understanding. Understanding comes to fruition only in the response. Understanding and response are dialectically merged and mutually condition each other; one is impossible without the other. (*Dialogic Imagina*tion 282; emphasis added.)

For Bakhtin, understanding is never a passive process, as it is conceived in Saussurean linguistics: "A passive understanding of linguistic meaning is no understanding at all" (*Dialogic Imagination* 281).

Just as there is no essential or abstract meaning in an act or a text, so there is no essential or abstract perceiver and understander of meaning. Rather, for Bakhtin, as for today's cognitive psychologist, it is always the absolutely unique historically and culturally situated individual who understands.[11] My once-occurrent Being-as-event means that I am responsible, answerable, for my

[11] A complement to Bakhtin's understanding of the reading process, and contemporary to some of his earlier work (dating from the 1930s), is the work of Louise M. Rosenblatt, a pioneer in embodied and contextualized reading theory, whose work has been largely ignored by subsequent literary theorists.

active, creative understanding of acts and deeds, utterances and texts. No one can understand or experience a written text for me. I, as the active, cognizing agent, am solely responsible for what a text can mean to me. But my understanding is always dialogic, always constructed in implicit active dialogue with the text's author, with others in my social and historical context, and with the past and future connotations of the words and phrases in the text. There is no final, complete, and absolute understanding: "There is neither a first nor a last word and there are no limits to the dialogic context (it extends into the boundless past and the boundless future)" (*Speech Genres* 170).

Bakhtin specifically rejects the concepts of the implied reader and the implied author:

> Contemporary literary scholars (the majority of them Structuralists) usually define a listener who is immanent in the work as an all-understanding, ideal listener. Precisely this kind of listener is postulated in the work. This, of course, is neither an *empirical* listener nor a psychological idea, an image of the listener in the soul of the author. It is an abstract ideological formulation. Counterpoised to it is the same kind of abstract ideal author. In this understanding the ideal listener is essentially a mirror image of the author who replicates him. He cannot introduce anything of his own, anything new, into the ideally understood work or into the ideally complete plan of the author…. There can be no interaction between the author and this kind of listener, no active dramatic relations, for these are not voices but abstract concepts that are equal to themselves and to one another. Only mechanistic or mathematical, empty tautological abstractions are possible here. There is not a bit of personification. (*Speech Genres* 165.)

And Bakhtin conceives of everything as *personified* in the text-based human sciences: "we can always hear voices (even while reading silently to ourselves)…. The text as such never appears as a dead thing; beginning with any text…we always arrive, in the

final analysis, at the human voice, which is to say we come up against the human being" (*Dialogic Imagination* 252–53). Where others see complex structures and abstract schemes, Bakhtin perceives *people* in dialogue: "but I hear *voices* in everything and dialogic relations among them" (*Speech Genres* 169).

I rest my case with Bakhtin. I, too, hear the voices of contextualized human beings, and in *Don Quijote* I hear above all the voice of Miguel de Cervantes. It has been my great good fortune for the last four decades to construct my own sympathetic understanding of that voice and others (including that of my good friend Jim Parr) and to engage in ongoing creative dialogue with them.[12]

Dept. of Foreign Languages and Literatures
Purdue University
West Lafayette, IN 49707
mancing@purdue.edu

Works Cited

Bakhtin, M. M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. and notes Vadim Liapunov. Suppl. trans. Kenneth Brostrom. Austin: U Texas P, 1990.

———. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U

[12] As this response was going to press I came across the essay of Kania, that makes much the same point I do here. Kania summarizes his thesis as follows: "I have argued, then, that the best account of our engagement with literary narratives does not entail our always positing a fictional narrator—an agency at the fictional level that is credited with presenting the fictional world to us. Of course, since these are stories, there must be someone telling them, but unless there is some particular reason for thinking otherwise, I see no problem with the intuitive view that the person telling the story is the one who made it up—the author." (53).

Texas P, 1981.
———. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Intro. Wayne C. Booth. Minneapolis: U Minnesota P, 1984.
———. *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U Texas P, 1986.
———. *Toward a Philosophy of the Act*. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. and notes Vadim Liapunov. Austin: U Texas P, 1993.
Bakhtin, M. M., and P. N. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Trans. Albert J. Wehrle. Cambridge: Harvard UP, 1985.
Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. New York: St. Martin's, 1985.
Clark, Herbert H. *Using Language*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
Crawford, Mary and Roger Chaffin. "The Reader's Construction of Meaning: Cognitive Research on Gender and Comprehension." *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. Ed. Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweickart. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986. 3–30.
Flower, Linda. *The Construction of Negotiated Meaning: A Social Cognitive Theory of Writing*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1994.
Gerrig, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale UP, 1993.
Gibbs, Raymond W., Jr. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
Graham, Joseph F. *Onomatopoetics: Theory of Language and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
Harland, Richard *Beyond Superstructuralism: The Syntagmatic Side of Language*. London: Routledge, 1993.
Harris, Roy. *The Language Myth*. New York: St. Martin's P, 1981.
Holland, Norman N. *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*. New York: Routledge, 1988.
———. *The Critical I*. New York: Columbia UP, 1992.

Jackson, Leonard *The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory*. London: Longman, 1991.

Kania, Andrew. "Against the Ubiquity of Fictional Narrators." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005): 47–54.

Lakoff, George. "The Contemporary Theory of Metaphor." *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 202–51.

———. "The Neurocognitive Self: Conceptual System Research in the Twenty-first Century and the Rethinking of What a Person Is." *The Science of the Mind: 2001 and Beyond*. Ed. Robert L. Solso and Dominic W. Massaro. New York: Oxford UP, 1995. 221–43.

Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Lazarillo de Tormes. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Castalia, 1982.

Levinson, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Mancing, Howard. "Against Dualisms: A Response to Henry Sullivan." *Cervantes* 19.1 (1999): 158–76. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas99.htm>.

———. "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*." *Cervantes* 23.1 (2003): 117–40. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas03.htm>.

———. *The Chivalric World of Don Quijote: Style, Structure, and Narrative Technique*. Columbia: U of Missouri P, 1982.

———. "Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*." *Cervantes* 1 (1981): 63–81. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsf81.htm>.

———. "Prototypes of Genre in Cervantes's *Novelas ejemplares*." *Cervantes* 20.2 (2000): 127–50. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf00.htm.>

———. "Rastier Revisited: Paradigms in Conflict." *Semiotica* 145 (2003): 139–49.

Neisser, Ulric. *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*. San Francisco: W. H. Freeman, 1976.

Olson, David R. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*. Cambridge: Cambridge

UP, 1994.

Parr, James A. Don Quixote: *An Anatomy of Subversive Discourse.* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988.

———. "On Narrative and Theory." *Cervantes* 24.2 (2004): 117–34. Available shortly at <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf04.htm>.

Polchow, Shannon M. "Authors and Readers in the 1605 *Quixote*." *Cervantes* 24.2 (2004): 157–70. Available shortly at <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf04.htm>.

Reddy, Michael J. "The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language about Language." *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. 2nd ed. Cambridge: Cambridge P, 1993. 164–201.

Rivers, Elias L. "Narrators, Readers, and Other Characters in *Don Quijote*." *Cervantes* 2.1 (1982): 96–98. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas82.htm>.

Rosenblatt, Louise M. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. With New Preface and Epilogue. Carbondale: Southern Illinois UP, 1994.

———. *Literature as Exploration*. 5th ed. Foreword by Wayne Booth. New York: Modern Language Association, 1995.

Searle, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6 (1975): 319–32.

Smith, Frank. *Understanding Reading: A Psycholinguistic Analysis of Reading and Learning to Read*. 5th ed. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1994.

Sperber, Dan, and Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. 2nd ed. Cambridge: Harvard UP, 1995.

Stoopen, María. *Los autores, el texto, los lectores en el* Quijote *de 1605*. Mexico City: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002.

Tallis, Raymond. *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*. 2nd ed. New York: St. Martin's P, 1995.

Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York: Oxford UP, 1996.

Voloshinov, V. N. *Freudianism: A Critical Sketch*. Trans. I. R. Titunik. Bloomington: Indiana UP, 1987.

———. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislaw Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 157-71.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

REVIEW ARTICLE

Authors and Readers in the 1605 *Quixote*[1]

SHANNON M. POLCHOW

In recent years, there have been several shorter studies devoted to the readers in and the reading of *Don Quixote.* Edward H. Friedman's and Salvador J. Fajardo's commentaries on the reading experience come to mind, and James A. Parr has a piece on readers and narratees in the homage volume for Augustin Redondo. María Stoopen is the first to bring forth a book-length study centering around reader response, however. Her *Los autores, el texto, los lectores en el* Quijote *de 1605* might be expected, therefore, to be a pioneering study of its kind.

As the title of her book suggests, María Stoopen undertakes here a dense and detailed study of the interplay among authors, narrators, readers, and the text of the 1605 edition of *Don Quixote*, paying particular attention to the prefatory pages (dedication and prologue) and to the first nine chapters. Basing her study largely on reception theory, Stoopen attempts to decipher the complicated narratological structure of Cervantes' masterpiece. In her

[1] María Stoopen. *Los autores, el texto, los lectores en el* Quijote *de 1605*. Mexico City: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México—Universidad de Guanajuato y Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002. ISBN: 968-36-9785-2. 393 pp.

view, *Don Quixote* is more than a single text by a single author, destined to a single reader. Within the preliminary pages of Cervantes' work there is a plethora of authors and readers, all of which the Mexican *cervantista* attempts to delineate within the pages of her own text.

The first chapter, "Las dedicatorias de Miguel de Cervantes a sus mecenas. Autor y lectores históricos," covers a variety of topics. It commences with an insightful look into the world of book publishing during Cervantes' time, looking particularly at laws established by Felipe II which remained in effect well into the reign of Felipe III. Stoopen notes the required but missing *aprobación*, the reason for whose absence is unclear.

From these prefatory pages she delves into the dedication, looking not only at the dedication to *Don Quixote* but also at all of the dedications that accompany Cervantes' texts. Consistent with her stated purpose, she examines the historical readers of Cervantes, specifically those to whom the works are dedicated. Ascanio Colonna received the honor of the dedication to *La Galatea*, but when it came to *Don Quixote* of 1605, that honor was bestowed on the Duke of Béjar, Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, due to Colonna's abandonment of Aragón in 1604. There is speculation that Cervantes was not friends with either patron, but that he was introduced to each through a common acquaintance. However, the duke does not last long as Cervantes' benefactor. Every subsequent book was dedicated to the Count of Lemos, Pedro Fernández de Castro, except the *Viaje del Parnaso* whose dedication was previously promised to the son of Pedro de Tapia, Rodrigo. This change in patrons is most likely attributable to the growing prestige of the Count of Lemos. After he is named viceroy of Naples, several writers dedicate works to him. Stoopen notes that: "Él, por su parte, recibe gustoso la preferencia de los escritores por su patrocinio, ya que, además de ser poeta y aficionado a las artes, está deseoso de fortalecer su prestigio público" (59).

In this opening chapter, the reader is introduced to a pattern that will predominate throughout Stoopen's text: a preponderance of summarization of well-established scholars with compar-

atively little new insight by the author. While Stoopen's observations about the *aprobación* and dedications are informative and vital for a student embarking on her career in Cervantine studies, they add no new information for those who have been in the field for some time. In this particular instance, Stoopen relies heavily on work carried out by the Cervantine biographers Jean Canavaggio and Melveena McKendrick. Work by Luis Astrana Marín, that noteworthy compiler of Cervantine documents, is also cited frequently. While the work of these scholars is laudable without exception, one might expect that an investigation into Cervantes' relationships with his patrons, particularly the one between him and the Count of Lemos, would entail a more in-depth look into the subject than might be available in a biography that necessarily has to explore many other areas. An investigation of critical studies dedicated solely to the Count of Lemos and his relationship with Cervantes and other writers is lacking in her presentation of facts. While she cites articles by Arnulfo Herrera and Félix Fernández Murga, more detailed, book-length analyses on the topic have not been consulted. For example, José María Asensio provides a brief but introspective historical account of Cervantes' principal protector. Asensio intertwines factual information with dramatized meetings between various writers and the count. Both M. Hermida Balado and Alfonso Pardo Manuel de Villena provide lengthier looks into the life of the Count of Lemos. Not only do they delve into blood lines and biographical information, they also provide a peek into literary life at the time when Pedro Fernández de Castro assumed the position of count, and also into the impact he had in literary circles.

After spending a good portion of the first chapter summarizing the work of other *cervantistas*, Stoopen begins to offer her own opinion about the narratological structure of Cervantes' works, focusing momentarily on the dedications. Instead of applying Occam's razor, as was recently suggested by Howard Mancing ("Cervantes as Narrator"), or taking her cue from Parr or Paz Gago, she embarks on a new hierarchy. After spending so much time discussing Cervantes' relationship, or lack of relation-

ship as the case may be, with his patrons, one would assume that Stoopen might assign the historical author, Cervantes, a speaking role within these dedications. One would assume incorrectly. Stoopen contends that the dedications cannot be assigned to Cervantes, the historical author. She chooses to call the author of the dedications the liminal author. The liminal author might be said to stand in the threshold between the empirical or historical author, Cervantes, and the implicit author of the text. This is just the beginning of the barrage of technical terms that Stoopen will deploy when discussing the narratological hierarchy of *Don Quixote.*

From the dedication, Stoopen logically moves to the prologue in Chapter 2, "El prólogo de 1605: autores, texto, lectores." Here, and throughout the rest of the text, she continues to look at the triad mentioned in the chapter title. Authors, readers, and the text are not separate entities. Their existences are interdependent, and crossovers do occur. This chapter has two functions: to categorize the various authors within the prologue and to show the parodic nature of Cervantes' prologue. The initial author of the prologue is the manifest author because he is the one who claims to be the stepfather of *Don Quixote*. Stoopen feels that this arrangement anticipates the text of Cide Hamete Benengeli text. The manifest author cannot say that he is the father when other versions exist on the horizon. His role changes throughout the prologue. When the friend appears on scene, "el autor inicial, que hasta este momento ha dirigido sin intermediación su discurso al lector, adopta el papel de narrador" (118). This initial author is moved to the role of implicit author, or the author that we infer from the text. The friend who relates how to write a prologue is merely a fictitious author, a creation of the implicit author in order to keep the tale moving.

Stoopen contends that this whole arrangement is yet another anticipation of the Cide Hamete text that will emerge from the *tinieblas* in Chapter 9. She explains that "así, el amigo es, en un sentido, anticipo del papel que desempeñará Cide Hamete Benengeli, a quien el primer autor de la historia cederá la responsabilidad de la autoría del libro" (118). It establishes a pattern. In the

prologue and in the actual text, the reader carefully reads the work presented by one author, but is surprised by the intrusion of another voice/presence into the text. Authors are not the only presences categorized within the chapter. Stoopen also briefly touches upon the categorization of readers of *Don Quixote*, a topic that she develops more fully in a later chapter. At this juncture, she contends that the "desocupado lector" is the implicit reader of the text. He is the reader to whom the narrative is addressed. Stoopen also asserts that there is another reader contained within the prologue: the erudite reader who will understand the parodic nature of the friend's advice to the manifest author. It is debatable, of course, whether these entities should be called readers or narratees.

While these ideas are valid, many of them have already been presented, not by Stoopen but by Salvador Fajardo. He discusses the idea that the prologue is an introduction of the text that follows. The prologue is: "un texto en el que experimenta las mismas peripecias de lectura que ha de experimentar en los 52 capítulos que siguen. Además vale la pena notar que la filiación del prólogo es semejante a la de la historia de don Quijote en sí: el 'autor' se declara a la vez 'padre' y 'padrastro' del libro y su protagonista, y es padre y padrastro del prólogo, ya que, según dice, adopta sin modificarlas las palabras del amigo que forman su centro" (434). He also makes the connection between the author of the prologue being a *padrastro* and the appearance of Cide Hamete Benengeli's text in Chapter 9. Fajardo acknowledges that the "desocupado lector" is the implicit reader of the prologue. While he notes the ironic nature of the comments of the friend who enters into the prologue, he also gives a new spin to the ironic nature of the text, which takes root in the prologue and develops throughout the fifty-two chapters. The irony resides in the manipulation of historical verisimilitude. He feels that "el aparato seudo-empírico del *Quijote*—autores, manuscritos, traducciones, tradición oral, transmisión del texto—pretende darnos 'lo que podría ocurrir' como si hubiera ocurrido. La meta de este juego es echar abajo la 'máquina' histórica de los libros de caballerías que quiere asentar lo fantástico en lo 'histórico,' pero tam-

bién, y sobre todo, ocasionar un cuestionamiento del supuesto substrato empírico de toda narración, inclusive la histórica" (436). An acquaintance with Fajardo's ideas would have buttressed Stoopen's arguments while also demonstrating that she had delved into prior commentary on the subject.

In this chapter Stoopen also explores another often-discussed topic: that Cervantes' prologue parodies Lope's prologue to *El peregrino en su patria*. She feels that the author of the prologue acts as a critical reader of Lope's text and incorporates it into his own. In Stoopen's opinion, "Es claro que lo que el *autor implícito* del prólogo al *Quijote* pretende por medio de los autores que en él dialogan, es más satirizar un estilo usado en un determinado género que transformar lúdicamente el texto mismo, o sea, parodiarlo, en sentido estricto" (137). E. C. Riley has the best perspective when it comes to this discussion: "Whether or not Cervantes is making fun of Lope de Vega, as the commentators would have it, is immaterial: it was a common literary practice" (77). Enough said. She concludes the chapter with a discussion of the prologue's dependency on the books of chivalry. She feels that the prologue clearly contains the characteristic elements of the chivalric tradition: the fictitious historian who will base his tale on that contained within previously written manuscripts, witnesses of the events, and a hero who embodies both courtly and religious ideals in ironic opposition. The only element missing from the prologue, which will appear in Chapter 9, is a translation of the original manuscript.

Chapter 3, "El hidalgo de la Mancha, lector ficticio," moves us away from the prefatory pages and into the preliminary chapters of the text. Here Stoopen notes the nature of readers at the time. Solitary reading and private libraries are coming into favor. Don Quixote is exemplary in this regard. His genre of choice is chivalric romance. He is not the only consumer of this genre; the *cura* and the *barbero* are also devotées. However, Don Quixote lets his consumption evolve into *locura* when he allows the fictional world of chivalric narrative to permeate the real world. Literate and illiterate people alike are attracted to the books of chivalry. As is evident, Stoopen's ability to summarize shines yet again.

While this is an accurate statement of events that occur within *Don Quixote*, they are elementary observations providing no new enlightenment for the veteran scholar.

This continues into the remaining pages of the chapter, when Stoopen challenges Américo Castro and his investigations into the genealogy of the protagonist, specifically whether or not he has a *mancha* in his blood line. She displays her ability to summarize once again and gives Castro's position on the subject. After exploring his views, Stoopen concludes that the narrator elects to remain ambiguous on the topic. He neither supports the idea that Don Quixote has a *mancha* nor does he deny it. She does not discuss whether the narrator is being ironic, or is perhaps being treated ironically himself by the author, or whether he shows himself to be trustworthy. Again, she does not consult more pertinent studies on the subject. In an article studying Cervantes' *mancha* and its possible manifestation in *Don Quixote*, Michael McGaha asserts the following: "Since the 1960s a number of books and articles on this subject have been published. Although some of these have attracted considerable attention among the general reading public, I don't believe any of them has had a significant impact on Cervantes scholarship. This is probably partly due to the fact that none was written by an academic with specialized training in Cervantes studies." While McGaha does not offer his own arguments on the topic, he does provide thoughts from other scholars. Perspectives by Dominique Aubier, Leandro Rodríguez, Ruth Reichelberg, and Daniel Eisenberg are presented. Granted, while discussion on the topic is sparse, some of these opinions could have been consulted by Stoopen, but were not. Naturally, one could question the pertinence of the whole issue. Is it demonstrably helpful in understanding and appreciating the texts themselves?

Chapter 4, "El sistema autoral y narrativo en el *Quijote* de 1605," is, in my estimation, the most problematical of the text. Even though Stoopen's intent is valid, various comments made are slightly off the mark. She attempts to summarize what other critics have said on the narratological structure of *Don Quixote*, basing most of the content of the chapter on work done by Mik-

hail Bakhtin, José María Paz Gago, and Charles Presberg. She commences with Bakhtin's idea of the polyphonic novel. Stoopen agrees with his assertion that *Don Quixote* is the first polyphonic text and she goes further by stating that its predecessors, the books of chivalry, remain in the world of monologic discourse. This is an erroneous assertion since various chivalric narratives, such as the *Libro del caballero Zifar*, *Amadís de Gaula*, and *Tirant lo blanc*, all exhibit heteroglossia. She proceeds to contradict herself in a later chapter when she cites the work of Juan Manuel Cacho Blecua and states that: "La 'simbiosis entre ambas funciones…el autor responsable del relato y la figura del narrador encargado de transmitirlo a los lectores-oyentes' es uno de los recursos presentes ya en el *Amadís* y explotado por Cervantes con plena conciencia" (225). Is this not an assertion that heteroglossia exists in the chivalric romances? This would then negate her claim that *Don Quixote* is the first polyphonic text. One would not expect an error of this magnitude after reading the previous chapter, in which Stoopen spends much time on the nature of the books of chivalry.

In a brief two pages, Stoopen gives a skeletal paraphrase of James A. Parr's narrative hierarchy of voices and presences. This pales in comparison to the in-depth look at Paz Gago's views on the narrative structure. She claims that Paz Gago is unique in that he separates his hierarchy into narrators and pseudo-authors. While Paz Gago definitely makes a more detailed distinction in this respect, one cannot discount the work done after 1988 by Parr, with which Stoopen is apparently unfamiliar. Even though Parr's 1988 scheme focuses more on narrative voices and presences, he does briefly touch on authors, particularly the inferred author and the author/researcher of Chapters 1–8, and he has subsequently dealt with the role of Cide Hamete. He first published his scheme of narrative voices in 1986 and began to apply Gérard Genette in 1988 in his book Don Quixote: *An Anatomy of Subversive Discourse*. This is prior to Paz Gago's article "El *Quijote*: Narratología," which appeared in 1989. Well before either of them, however, the Italian scholar Letizia Bianchi had applied Genette to a study of the interpolated stories of Part I. José Ma-

nuel Martín Morán made a sustained application of Genette to both Parts in 1990, five years prior to Paz Gago's *Semiótica del* Quijote: *teoría y práctica de la ficción narrativa*.

Other figures in the study of narrative voices have their own voices relegated to the chorus. Stoopen gives important commentaries by George Haley, Ruth El Saffar, and Colbert I. Nepaulsingh only a sentence, and their work is merely filtered through Paz Gago. She states: "Paz Gago hace un repaso de las diferentes posturas críticas sobre los diversos componentes del sistema autoral y narrativo" (192), and then gives a summary of his investigation. Thomas A. Lathrop is left out of this particular section, while others such as John J. Allen, Howard Mancing, José Manuel Martín Morán, Jesús G. Maestro, and Alan Burch do not receive even passing mention. A significant omission is Haley's 1984 piece on the first author as a discarded voice. First-hand knowledge of that study might have led her to alter some of her ideas. Considerably more reference might have been made to John G. Weiger's *In the Margins of Cervantes* and also to Michel Moner's *Cervantès conteur* (which is not listed), since both cover some of the same ground. While I have no problem with Stoopen relying heavily on Paz Gago, since his is the most complete narratological analysis to date, I do feel that due credit should be given the pioneers and precursors in this area.

Stoopen starts to expound on her own ideas concerning the narratological structure of the preliminary chapters of *Don Quixote* in Chapter 5, "Las mediaciones de la estructura y la lectura." She feels that the changing of voices in the prologue is an anticipation of what will occur in the first nine chapters of the text. The voice that appears in the beginning chapters is that of the implicit author of the prologue. He, like Don Quixote, is a reader of texts. He has read other versions of the story and has consulted the Annals of La Mancha. Based on his reading, and his awareness of oral tradition, he has created a definitive version. While compiling the text, he also narrates. He interrupts "para definir, describir, calificar o emitir juicios sobre lo que piensa o hace el protagonista o bien sobre la manera como lo perciben y reaccionan ante él los demás personajes" (229). This forthcoming posture allows

him to create a special relationship of complicity with the reader. However, this author-narrator changes roles at the end of Chapter 8.

At this point, the author-narrator cannot continue on with the story. He has found no other materials on which to draw. The narration of the story is handed over to a *segundo autor*. This second author has been hiding in the shadows, reading along with us all the while. He cannot bear the thought of leaving the battle between Don Quixote and the *vizcaíno* without resolution. In Chapter 9, his role changes from reader to author-narrator. At this point, the author of the prologue and I, 1–8 returns to the role of compiler or editor. Stoopen waits until the next chapter to explain that: "componedor es el autor explícito del prólogo, autor inicial de los primeros ocho capítulos" (283). This second author, who has just come out of the shadows, writes and narrates how he finds the missing text. However, his role will change once again when we are introduced to the text by Cide Hamete Benengeli. He becomes another compiler at this point who filters Cide Hamete's text for us.

Chapter 6, "La autoría y la instancia narradora del texto definitivo," explores the author-reader-text triad, showing how this manifests itself within the *segundo autor*. He is a reader who has followed along with the text just as we have. He cannot bear the thought of Don Quixote's tale terminating in mid-fight. His role changes to that of author and he continues with the rest of the story with the discovery of Cide Hamete Benengeli's manuscript. With more reliance on the work of Paz Gago, Stoopen also revisits her narratological hierarchy by recapitulating her previously presented material.

Chapter 7, "La diseminación del *Quijote* I en el *Quijote* II," highlights similarities between the two parts of *Don Quixote*. The prologues are parallel in that both display intertextuality. While Lope de Vega's prologue to *El peregrino en su patria* informs the 1605 prologue, Avellaneda's spurious text provides tinder for the prologue of 1615. While the 1615 prologue is quite personal in nature and could be attributed to the pen of Cervantes, Stoopen continues to refer to the prologuist as the liminal author who

stands in the threshold between the empirical author, Cervantes, and the implicit author. The prologue in this instance is extended into the dedication to the Count of Lemos, where the liminal author becomes a character in his own story. From the opening of the first chapter, with its "Cuenta Cide Hamete Benengeli" construction, Stoopen feels that the narratological games played in the 1605 edition are continued in the second part. Since the construction is similar to the story filtered through the second author in Part I, she contends that the pattern is extended into the 1615 edition, with the second author continuing his retelling of Cide Hamete's text.

There are two persistent mistakes that should be mentioned. It is surprising to see that every reference to Sigismunda is misspelled as Segismunda; also, Pinciano sometimes appears as Piniciano. Except for these oversights and the fact that the technical terms used become a bit burdensome (e.g., liminal, implicit, explicit, manifest, empirical, pseudo-, and inferred authors), this is an informative work, if only for its synopses of earlier critics' ideas. Although the effort is uneven, because it relies too much on summarizing some critics, while neglecting to consult others, María Stoopen should nevertheless be congratulated for attempting to offer a fresh perspective on the encoding, transmission, and reception of Cervantes' polyphonic text.

Department of Hispanic Studies
University of California, Riverside
Riverside, California 92521–0222
spolchow@yahoo.com

Works Cited

Allen, John J. *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. Gainesville, FL: U of Florida P, 1969.

———. *Don Quixote: Hero or Fool? Part II*. Gainesville, FL: U Presses of Florida, 1979.

———. "The Narrators, the Reader and Don Quijote." *MLN* 91 (1976): 201–12.

Asensio, José María. *El conde de Lemos, protector de Cervantes*. Madrid, 1880.

Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. 7 vols. Madrid: Reus, 1948–58.

Aubier, Dominique. *Don Quichotte, prophète d'Israël: essai*. Paris: R. Laffont, 1966.

———. *Don Quijote, profeta y cabalista.* Barcelona: Obelisco, 1981.

Bianchi, Letizia. "*Verdadera historia* e *novelas* nella prima parte del *Quijote*." *Studi Ispanici*. Pisa: Giardini, 1980. 121–68.

Burch, Alan Jay. "*Don Quijote* and Narrative Theory: A Critical and Metacritical Reading." Diss. Indiana U, 1995.

———. "*Don Quijote* and Narratology: The *Segundo autor* as Extradiegetic Narrator." *Brave New Words: Studies in Spanish Golden Age Literature*. Ed. Edward H. Friedman and Catherine Larson. New Orleans: UP of the South, 1996.

Cacho Blecua, Juan Manuel. Introducción. *Amadís de Gaula*. By Garci Rodríguez de Montalvo. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 2001. 17–216.

Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Trans. J. R. Jones. New York: Norton, 1990.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del* Quijote. Trad. Isabel Verdaguer. Madrid: Compañía Literaria, 1995. 30 July 2005 <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpet/ICQindic.htm>.

El Saffar, Ruth. *Distance and Control in* Don Quixote: *A Study of Narrative Technique*. Chapel Hill: U of North Carolina Department of Romance Languages, 1975.

Fajardo, Salvador J. "La aventura de una lectura." *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* By Miguel de Cervantes Saavedra. Ed. Salvador J. Fajardo and James A. Parr. Asheville, NC: Pegasus, 1998. 431–38.

———. "Closure in *Don Quixote* I: A Reader's Canon." *Cervantes* 14.1 (1994): 41–60. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas94.htm>.

———. "Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur." *Cervantes* 4 (1984): 89–108. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf84.htm>.

Fernández Murga, Félix. "El Conde de Lemos, Virrey-Mecenas de Nápoles." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Giuseppe Grilli. Naples: Istituto Universitario Orientale, 1995. 5–27.

Friedman, Edward H. "Reading Inscribed: *Don Quixote* and the Parameters of Fiction." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1991. 63–84.

———. "Reading Redressed; or, The Media Circuits of *Don Quijote*." *Confluencia* 9.2 (1994): 38–51.

Haley, George. "The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice." *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Ed. Darío Villanueva and Luis T. González-del-Valle. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.

———. "The Narrator in *Don Quixote*: Maese Pedro's Puppet Show." *MLN* 80 (1965): 145–65.

Hermida Balado, M. *Vida del VII Conde de Lemos (interpretación de un mecenazgo)*. Madrid: Nos, 1948.

Herrera, Arnulfo. "La reivindicación de un mecenas." *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memoria del XX Congreso Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Mexico City: UNAM, 1997. 1–17.

Lathrop, Thomas A. "Who is the Narrator in *Don Quijote*?" *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*. Ed. Joseph Ricapito. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988. 297–304.

Maestro, Jesús G. "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli." *Cervantes* 15.1 (1995): 111–41. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas95.htm>.

Mancing, Howard. "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*." *Cervantes* 23.1 (2003): 117–40. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas03.htm>.

———. *The Chivalric World of* Don Quijote: *Style, Structure, and Narrative Technique*. Columbia, MO: U of Missouri P, 1982.

———. "Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*." *Cervantes* 1 (1981): 63–81. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf81.htm>.

Martín Morán, José Manuel. *El* Quijote *en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Alessandria: dell'Orso, 1990.

McGaha, Michael. "Is There a Hidden Jewish Meaning in *Don Quixote*?" *Cervantes* 24.1 (2004): 173–88. 15 August 2004 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas04.htm>.

McKendrick, Melveena. *Cervantes*. Boston: Little, Brown, 1980.

Moner, Michel. *Cervantès conteur: écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.

Nepaulsingh, Colbert I. "La aventura de los narradores del *Qui jote*." *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon and Evelyn Rugg. Toronto: U of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980.

Pardo Manuel de Villena, Alfonso. *Un mecenas español del siglo XVII, El conde de Lemos. Noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de su época*. Madrid, 1911.

Parr, James A. Don Quixote: *An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988.

———. "La recepción del sentido: lectores y narratarios en el *Quijote*." *Homenaje a Augustin Redondo*. 2 vols. Ed. Pierre Civil. Madrid: Castalia, en prensa.

———. "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Ed. José Amor y Vázquez *et al*. Madrid: Istmo, 1986. 2: 401–08. 2 August 2005 <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_048.pdf>.

Paz Gago, José María. "El *Quijote*: Narratología." *Anthropos* 100 (1989): 43–48.

———. *Semiótica del* Quijote: *teoría y práctica de la ficción narrativa.* Amsterdam: Rodopi, 1995.

Reichelberg, Ruth. *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué.* Paris: Éditions du Seuil, 1999.

Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. 1962. Rev. ed. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1992.

Rodríguez, Leandro. *Don Miguel, judío de Cervantes*. Santander: Editorial Cervantina, 1978.

Weiger, John G. *In the Margins of Cervantes*. Hanover, NH: UP of New England, 1988.

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 24.2 (2004 [2005]): 172-82.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

REVIEW ARTICLE

Un médico examina a Cervantes[1]

DANIEL EISENBERG

Los estudios cervantinos han recibido contribuciones de peritos en campos muy diversos. El médico veterinario Justino Pollos Herrera, por ejemplo, escribió sobre caballos y mulos en sus obras, y señala cómo Avellaneda no los conoce tan profundamente como Cervantes.[2] Miguel Querol Gavaldá estudia los conocimientos musicales de Cervantes; Fermín Caballero, sus conocimientos geográficos. José Bores y Lledó habla de *Cervantes jurisperito*; Niceto Alcalá-Zamora, de *El pensamiento del* Quijote *visto por un abogado*; Luis Balbuena Castellano, de "Cervantes, don Quijote y las matemáticas." Carlos Gutiérrez Noriega estudió la "Con-

[1] Antonio López Alonso. *Molimientos, puñadas y caídas acaecidos en el* Quijote. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1996. 181 pp. ISBN: 81-8138-150-0.

Antonio López Alonso. *Cervantes, manco y bien manco.* Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1997. 225 pp. ISBN: 84-8138-185-3.

Antonio López Alonso. *Enfermedad y muerte de Cervantes.* Presentación de Carlos Alvar. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1999. 112 pp. ISBN: 84-8138-324-4.

[2] *Las cabalgaduras de Don Quijote y Sancho*; "Algunos vocablos y locuciones albeiterescas o chalanescas en las obras de Miguel de Cervantes"; "Rocinante y el rucio en el *Quijote* de Avellaneda." Sobre Rocinante, es interesante también el artículo de Cárdenas.

tribución de Cervantes a la psicología y a la psiquiatría";[3] otro psiquiatra, José María Bailón Blancas, *Cervantes y la psiquiatría: La histeria en "El licenciado Vidriera,"*[4] y se anuncia un tercer libro escrito por un psiquiatra.[5] No existe ningún autor de ningún país—ni Shakespeare, ni Dante—cuyas obras han dado materia para elucidación de eruditos tan diversos.

Ahora Antonio López Alonso, traumatólogo ("entre cojos y mancos ando yo," *Manco* 9) y Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Alcalá de Henares, ha publicado tres libros que nos ofrecen la perspectiva de un médico especializado sobre la vida y obras de Cervantes. El menos interesante para nosotros es el primero. No se trata sino de un listado de los incidentes descritos en el título, CON COMENTARIOS MUY BREVES EN LETRAS MAYÚSCULAS que describen el traumatismo y el remedio aplicado, sin bibliografía alguna. Por sí solo no merecería nuestra atención.

El segundo es todo lo contrario, fruto de un encierro de "unos meses en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional" (9). Después de un resumen de la vida de Cervantes hasta Lepanto, reúne todas las referencias de contemporáneos o del mismo Cervantes a su manquedad. Son veinte testimonios, nunca reunidos y compulsados de esta forma. Resulta que no son idénticos. El más antiguo, y a la vez el más detallado, se encuentra en la "Epístola a Mateo Vázquez": "sangre...derramaba / ...por mil partes ya rompida"; la precisión de la descripción es un dato en favor de la autenticidad de la "Epístola."[6] Sabe explicarnos el hecho de que unos le describen como manco del brazo, en vez de la mano: "es muy difícil tener una mano mancada, y que el brazo—para ser más exactos anatómicamente hablando, el antebrazo—esté intacto. Sabido

[3] Estudio posterior suyo es "Cervantes y la psicología médica." Repasa estos estudios (y de él lo que sé de ellos) José María Bailón Blancas, "El cervantismo en dos psiquiatras peruanos."

[4] También de Bailón son *Historia clínica del caballero don Quijote* y "Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: el curioso impertinente.'"

[5] *El* Quijote *y su laberinto vital*, de Francisco Alonso Fernández, según Carmen Machado, "Análisis psiquiátrico de don Quijote."

[6] Sobre la cuestión, véase el artículo de Stagg.

es que la falta de uso de la mano, atrofia los músculos de la citada región, y el aspecto es el de pérdida de masa muscular; apareciendo más delgado el antebrazo, y con los relieves de los huesos más marcados" (99).

Que Cervantes mismo, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, nos haya dicho que su herida es "fea," se explica también. "La herida no se ha curado bien, con una cicatriz que apenas deja señal; sino que ha curado mal, con una cicatriz patológica; de 'mala pinta,' porque ha crecido 'carne,' donde no debería de haber crecido" (79). Cuando se compara el tratamiento de un arcabuzazo según la medicina del siglo XVI, con la de nuestros días, la mayor diferencia es el papel de la cicatriz. Hoy en día se evita la formación de cicatrices, que inmovilizan la mano, mientras en la época de Cervantes la formación de la cicatriz era resultado buscado. "Todo este trasiego quirúrgico, duraría semanas, hasta que se consiguiera que 'criara' carne. Demasiada; casi seguro; configurándose una cicatriz hipertrófica que limitaría el movimiento de la mano" (201). "Uno de los motivos fundamentales de la manquera de nuestro héroe, fueron esas cicatrices patológicas" (203).

Repasa el autor también la medicina militar de la época de Cervantes, y cita extensamente del libro del médico de la época más experto en el tratamiento de heridas, Dionisio Daza Chacón, autor de la *Práctica y teórica de cirugía en romance y latín* (Valladolid, 1584). En *La Marquesa* habría "un cirujano menor," obligatorio en todas las galeras; Cervantes habría pasado, en cuanto fuera posible, a una galera-hospital, "para ser controlado como todo herido grave debe serlo" (199), y de allí llevado al Hospital Militar de Mesina. "Fue correctamente tratado en su momento" (208).[7]

También López Alonso comenta las "calenturas" de que Cervantes padecía el día de la batalla de Lepanto. En su opinión, "la [posibilidad] más cercana a la realidad es la de que hubiera sufrido una enteritis [trastorno de los intestinos] por la ingestión de manjares corrompidos," sin dejar de recordarnos la gran suciedad, los insectos y el agua contaminada, aspectos inseparables de la vida a bordo de una galera (169–70).

[7] Sin embargo, no conoce el libro de López-Ríos.

Siendo el autor médico, su libro se hubiera beneficiado de la ayuda de un cervantista o de un editor. La presentación de los primeros años de Cervantes carece de orientación crítica; influido por Leandro Rodríguez, cree que acaso Cervantes fuera no cristiano nuevo, sino judío (31–34).[8] Cita incorrectamente el elogio de López de Hoyos (21).[9] Sin resultado positivo repasa (113–34) los supuestos retratos de Cervantes, para averiguar si alguno contribuya al entendimiento de su manquera. Pudiera haberse ahorrado tiempo y palabras si hubiera conocido el libro de Enrique Lafuente Ferrari o el artículo de José María Chacón y Calvo. El repaso de las descripciones por cervantistas de la herida de Cervantes (108–11) también carece de valor, ya que tampoco ninguna se basa en otra fuente que las escritas de que López dispone.

La "Bibliografía" es rarísima. Sus 34 entradas no están en orden alfabético ni cronológico ni en el de su aparición. Hay autores citados en el texto—Pellicer (110), Baig Baños (122), Marañón (180), Soriano de la Rosa (180), Trapiello (215), Cotarelo (110, 216) y bastantes otros—que no figuran en la Bibliografía, ni se identifican las obras aludidas de ellos.[10] Hay separatas citadas como libros, entradas sin todos los datos, *El pensamiento de Cervantes* publicado por Crítica, 1978, cuando lo que salió en 1987 [sic] de esta casa es un facsímile de la edición original, de 1925. Mi *La interpretación cervantina del* Quijote aparece con la fecha de 1987, pero es la del original en inglés y la traducción revisada salió en 1995.

También hay una cantidad de pequeños errores y erratas: Mayans y Siscar se vuelve "Mayans y Giscard" (115) y "Dayans" (116); el Barón de Carteret es "Cartered" (115, 117); Juan de Jáuregui es siempre "Jaúregui" (120, 129, 134); se refiere al "Epìtafio [sic] a Mateo Vázquez" (110); tras "Ramón León Martínez" está (creo) León Máinez (111); el bibliógrafo cervantino una vez es Rius y Llosellá (118) pero en la bibliografía, Rius Ylloselas (221); "ese tú Don Quijote" (97), "azafrán ramí" (97), "rallana" (97) "Cer-

[8] Michael McGaha critica duramente a Rodríguez.

[9] "Juan López de Hoyos, llamará al Manco 'mi querido y muy amado discípulo'" (21). Lo que realmente le llamó fue "nuestro charo [sic] y amado discipulo" (la página reproducida en Astrana 2: 182).

[10] La obra de Soriano tiene que ser *La obra quirúrgica de Dionisio Daza Chacón*.

Vantes" (107), "por tato" (107), "Topoographia" (107), "perecezoso" (121); "creáse" (169), "Cervntes" (225).

El tercer libro es un valiosísimo reexamen de la enfermedad final de Cervantes, después de repasar lo dicho en varios estudios anteriores. Cervantes nos comunica que sufría de hidropesía y sed. El médico explica, citando unos versos muy apropiados del *Viaje del Parnaso*[11] además de otras fuentes, que en la época hidropesía significaba una barriga llena de fluido (ascitis). Pero también señala López Alonso algo en que nadie se había fijado antes: que Cervantes en ningún momento informa que tuviera edema (hinchazón de las piernas y tobillos). Sufría cansancio pero ningún trastorno mental; escribía constantemente hasta morirse. No tuvo síntomas antes de sus últimos tres o cuatro años. López Alonso vincula el ritmo furioso de la producción literaria cervantina a partir de 1613 con estos nuevos síntomas que le anunciaban que su vida llegaba a su fin.

Sin resumir los pasos por los cuales excluye, entre otras teorías, que Cervantes sufriera del corazón, López Alonso concluye de estos datos que era diabético, del tipo II, de comienzo adulto. Es la explicación más probable de la intensa sed (hiperdipsias) que padecía. Esta diabetes fue consecuencia de una cirrosis hepática. Aunque hoy se suele asociar el elevado consumo de alcohol con la cirrosis del hígado, en el caso de Cervantes la causa no puede ser alcoholismo. La cirrosis tiene muchas posibles causas,[12] y un alcoholismo suficiente para perjudicar al hígado en tal grado es incompatible con su actividad intensa de escritor en los últimos años. Y con este punto el estudio acaba.

También este libro está plagado de problemas. Hay, por cierto, menos erratas: he notado solamente que Rey Hazas es Rey Mazas (43) y que la hidropesía "hincha el viente" (94). Pero para establecer que Cervantes en sus últimos años se sentía enfermo, y

[11] Los cita con error: "la enfermedad llamada hidropesía / así le hincha el viente [sic], que parece / que todo el mar en él cabía"; correctamente la última línea es "que todo el mar caber en él podía." No se le ocurre especificar en qué capítulo figuran estos versos: son del Capítulo Sexto, versos 127–29.

[12] Sobre las causas de cirrosis hepática puede verse "Cirrhosis: Many Causes."

por ello apresurado, basta lo que dijo en sus prólogos y dedicatorias. No es necesario discutir la datación de sus comedias (43–47) o de *Persiles y Sigismunda* (64–71). La renovada religiosidad de Cervantes en sus últimos años sí es relevante, pero hay que distinguir entre los puntos de vista de los personajes y los del autor. No veo, por ejemplo, cómo la declaración de Sancho que es "cristiano viejo" pueda ser un dato a favor de la religiosidad de Cervantes (61). Hay bastante bibliografía sobre esta cuestión, posterior a Menéndez Pelayo (63). Américo Castro no dijo nunca que Cervantes fuera "judío practicante" (60), ni le "envió" López de Hoyos el "mensaje" del erasmismo (60). Después del artículo de Rodríguez-Moñino, que López Alonso no conoce, no creo que ningún cervantista tome la carta a Sandoval y Rojas como auténtica (59).

La bibliografía al menos está en orden alfabético, aunque Américo Castro está bajo "Américo" (109), Ludovik Osterc bajo "Ludovik" (111) y Martín de Riquer bajo "Martín" (111). Pero se citan a numerosos cervantistas en el texto—Roca Mussons (39), Gitlitz (40), Meregalli (un escrito de 1980 y otro de 1992, 44 y 46), Casalduero (44), Zimic (45), Wardropper (47), Avalle-Arce (64)—sin que el título del escrito aludido aparezca en la Bibliografía ni en ninguna otra parte. Se publicó *Escuchar a Cervantes* de Rossi en Valladolid, no en Madrid; es Clásicos Castalia y no Cestalia (109, dos veces). Y esto sin entrar en menudeces como citar artículos como libros, no facilitar nunca la paginación, dar impresores en lugar de editores y dar signaturas de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En *Manco* señala que Dionisio Daza Chacón era el "gran cirujano de Lepanto" (172), que probablemente no atendiera a Cervantes personalmente, pero sí estableció las normas que tenía que seguir quien le tratara (200). (Un cervantista le hubiera informado que Daza es uno de los autores elogiados en el "Canto de Calíope.") Pero ¿a qué médico hubiera consultado Cervantes en sus últimos años? Aunque elogiara a Francisco Díaz en el "Canto de Calíope" y escribiera un soneto para uno de sus libros, "el primer

tratado de urología en la historia de la Medicina,"[13] no parece que los últimos problemas de Cervantes fueran urológicos. No pudo sino conocer al médico López Pinciano durante su estancia vallisoletana, y aunque de la misma edad que Cervantes (nacido en 1547), viviría hasta c. 1627. Propuso Anastasio Rojo Vega que Cervantes era amigo de Antonio Ponce de la Cruz, "clérigo, médico, erasmista y catedrático de la Universidad de Valladolid." ¿Pero en Madrid? No lo sabemos, aunque sería, como Cervantes, descendiente de conversos.[14] Un tema para que un médico madrileño, como López Alonso, lo investigue. Y sería buena idea que se diera una hojeada a los libros médicos—de Juan de Vigo y Luis Lobera de Ávila—que poseía el padre de Miguel, el humilde cirujano Rodrigo de Cervantes.[15] Muy probablemente Miguel los leyó, además de la traducción de Dioscórides citada en *Don Quijote* I, 18.[16]

A pesar de las posibles mejoras, los dos últimos libros son valiosos y sus conclusiones para la biografía de Cervantes son importantes.

8 Brookview Court
Clifton Park, NY 12065
daniel.eisenberg@projectcb.org

[13] Según Emilio Maganto Pavón, en una página de la Asociación Española de Urología. A Díaz le estudia Juan Riera; le agradezco a Anastasio Rojo Vega esta ficha.

[14] Sobre las ascendencias judías y moriscas de los médicos y curanderos en época de Cervantes, véase Rabinovich-Berkman.

[15] Aparecen en un inventario de los bienes de Rodrigo (Rodríguez Marín 213).

[16] Sobre Cervantes y médicos, y sobre médicos escritores, ofrecí unas sugerencias en "Research Topics in Classical Spanish Literature" 26, 27 y 28.

Obras citadas

Alcalá-Zamora, Niceto. *El pensamiento de el* Quijote *visto por un abogado*. 1947. Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2001.

Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra.* 7 vols. Madrid: Reus, 1948–58.

Bailón Blancas, José María. *Cervantes y la psiquiatría: La histeria en "El licenciado Vidriera."* Madrid: Necodisne, 2000.

———. "El cervantismo en dos psiquiatras peruanos: Honorio Delgado y Gutiérrez Noriega." *Investigación en Salud* 5.1 (2003). 21 junio 2005 <http://www.cucs.udg.mx/invsalud/abril2003/art4.html>.

———. *Historia clínica del caballero don Quijote*. Madrid: [el autor], 1993.

———. "Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: el curioso impertinente.'" *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Giuseppe Grilli. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995. 463–86.

Balbuena Castellano, Luis. "Cervantes, don Quijote y las matemáticas." 22 junio 2005 <webpages.ull.es/users/imarrero/sctm04/modulo1/1/1balbuena.pdf>.

Bores y Lledó, José. *Cervantes jurisperito. (Discurso).* Sevilla: s.e., 1915.

Caballero, Fermín. *Conocimientos geográficos de Cervantes.* Madrid: Real Sociedad Geográfica, 1905.

Cárdenas, Anthony J. "Horses and Asses: Don Quixote and Company." *Romance Languages Annual* 2 (1990): 372–77.

Chacón y Calvo, José María. "Retratos de Cervantes." *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras* 27 (1947–1948): 5–17.

"Cirrhosis: Many Causes." 21 junio 2005 <http://www.liverfoundation.org/db/articles/1059>.

Daza Chacón, Dionisio. *Práctica y theórica de cirugía en romance y en latín.* 1584. Valladolid: casa de Ana Vélez, 1609.

Díaz, Francisco. *Tratado nuevamente impresso de todas las enfermedades de los Riñones, Vexiga, y Carnosidades de la verga, y Urina,*

dividido en tres libros. Madrid: Francisco Sánchez, 1588. Facsímil, Barcelona, 1968. Disponible en microfilme en la "Hispanic Culture Series," rollos 242 y 265; esta colección está distribuida en la actualidad como la serie "Iberian and Latin American Books before 1701" por Norman Ross Publishing, 330 West 58th St., New York, NY 10019.

———. ———. Ed. Rafael Mollá y Rodrigo. 2 vols. Madrid, 1922–23.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del* Quijote. Trad. Isabel Verdaguer. Madrid: Compañía Literaria, 1995. 22 junio 2005 <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/ICQindic.htm>.

———. "Research Topics in Classical Spanish Literature." 1988–92. 22 junio 2005 <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Other_Hispanic_Topics/Research_Topics_in_Clas_Sp_Lit.-htm>.

Gutiérrez Noriega, Carlos. "Cervantes y la psicología médica." *Revista de Neuro-Psiquiatría* 9.3 (1946): 107–19.

———. "Contribución de Cervantes a la psicología y a la psiquiatría." *Revista de Neuro-Psiquiatría* 7.2 (1944): 149–90.

Lafuente Ferrari, Enrique. *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes.* Madrid: Dossat, 1948.

Lobera de Ávila, Luis. *Libro de las cuatro enfermedades cortesanas, que son Catarro, Gota Arthética, Sciática, Mal de piedra y de Riñones e Hijada, e mal de búas.* [Libro segundo.] *Libro de experiencias de medicina*. Toledo: Juan de Ayala, 1544. Disponible en microfilme en la "Hispanic Culture Series," rollo 231; para esta serie véase *supra* bajo Díaz.

López Alonso, Antonio. *Cervantes, manco y bien manco.* Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

———. *Enfermedad y muerte de Cervantes.* Presentación de Carlos Alvar. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1999.

———. *Molimientos, puñadas y caídas acaecidos en el* Quijote. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

López-Ríos Fernández, Fernando. *Medicina naval española.* Barcelona: Labor, 1993.

Machado, Carmen. "Análisis psiquiátrico de don Quijote." *El Mundo Magazine* 17 abril 2005. 22 junio 2005 <http://www.elmundo .es/suplementos/magazine/2005/290/1113588827.html>.

Maganto Pavón, Emilio. "Francisco Díaz." 22 junio 2005 <http://www.aeu.es/Historia/FranciscoDiaz.htm>.

McGaha, Michael. "Is There a Hidden Jewish Meaning in *Don Quixote*?" *Cervantes* 24.1 (2004): 173–88. 23 julio 2005 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics04/mcgaha.pdf>.

Pollos Herrera, Justino."Algunos vocablos y locuciones albeiterescas o chalanescas en las obras de Miguel de Cervantes." *Anales Cervantinos* 19 (1981): 185–96.

———. *Las cabalgaduras de Don Quijote y Sancho*. Tesis doctoral. Facultad de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid. Zamora: s.e., 1976.

———. "Rocinante y el rucio en el *Quijote* de Avellaneda." *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 837–48.

Querol Gavaldá, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948.

Rabinovich-Berkman, Ricardo D. "Medicina y antisemitismo (jurídico, social y religioso) en el mundo hispánico (siglos XVI al XVIII). (¿Raíces de un peculiar trato al médico y a la Medicina?) Apuntes para un desarrollo ulterior." *Persona. Revista Electrónica Mensual de Derechos Existenciales* 14 (2003). 22 junio 2005 <http://revistapersona.4t.com/14rabinovich.htm>.

Riera, Juan. *Cirujanos, urólogos, y algebristas del renacimiento y barroco*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

Rodríguez Marín, Francisco. *Nuevos documentos cervantinos.* 1913. *Estudios cervantinos.* Madrid: Atlas, 1947. 175–350.

Rodríguez-Moñino, Antonio. "La carta de Cervantes al cardenal Sandoval y Rojas." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 16 (1962): 81–89.

Rojo Vega, Anastasio. "Erasmismo tardío en la medicina española del siglo XVII: Antonio Ponce de Santa Cruz." *Investigaciones históricas* [Valladolid] 4 (1983): 85–97.

Rossi, Rosa. *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico.* Valladolid: Ámbito, 1988.

Soriano de la Rosa, C. *La obra quirúrgica de Dionisio Daza Chacón*. Salamanca: Universidad, 1958.

Stagg, Geoffrey. "The Curious Case of the Suspect Epistle." *Cervantes* 23.1 (2003): 201–14. 22 junio 2005 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics03/stagg.pdf>.

Vigo, Giovanni da. *The Whole Worke of that Famous Chirugion Maister Joan Vigo*. [¿Trad. Bartholomew Traheron?] Londres, 1586. *Early English Books, 1475-1640*. Ann Arbor: University Microfilms Internacional, 1972. Rollo 1295. [Hay otras ediciones incluidas en esta serie de microfilmes, la cual está disponible para abonados en *Early English Books Online,* publicado también por University Microfilms International. La edición de *The Most Excellent Workes of Chirurgerye* de 1543 fue reproducida en facsímile por Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum y Nueva York: Da Capo Press, 1968. La traducción al francés está disponible en la serie en microfilme *French Books before 1601*, en venta por la misma empresa, Norman Ross Publishing, ya comentada *supra* bajo Díaz.]

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 183-87.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

TEXTOS

Un prólogo y dos dedicatorias

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (ATRIB.)

Estos tres escritos, dos de ellos a nombre de Francisco de Robles, los atribuye a Cervantes Francisco Rico, "A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo," *Bulletin Hispanique* 104 (2002): 673–702, argumentándolo tanto con indicios externos como con paralelismos de forma y contenido.[1]

La ortografía ha sido modernizada, con excepción de las mayúsculas. Para quien quiera conocer la ortografía original, reproducciones de las páginas originales se encuentran en el artículo aludido.

Los tres están en orden de su primera publicación. Le agradezco a Francisco Rico su ayuda.[2]

[1] Mientras aquí atribuye a Cervantes textos firmados por Francisco de Robles, atribuye a Robles un texto firmado por Cervantes: la dedicatoria al Duque de Béjar ("El primer pliego del *Quijote*," *Hispanic Review* 64 [1996]: 313–36).

[2] Una versión anterior, no venal, del estudio de Rico apareció como *Visita de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo. Discurso pronunciado por Francisco Rico el 10 de mayo de 1996 en ocasión de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Valladolid. Con la postulación del doctorando por Francisco Javier Blasco, catedrático de literatura española en la misma universidad* (s. l.: "En la casa del lago. A costa del doctorando, por M[anuel] F[lorensa] M[orist]," s.f. [1999]), xix + 53 pp.

Juan Basilio Sanctoro. *Prado Espiritual recopilado de antiguos, clarísimos, y santos Doctores por el Doctor Juan Basilio Sanctoro.* Madrid: Juan de la Cuesta, para Francisco de Robles, 1607.

AL ILUSTRÍSIMO Y REVERENDÍSIMO SEÑOR DON Juan Bautista de Acevedo, Patriarca de las Indias, Obispo de Valladolid, del Consejo de su Majestad, Inquisidor Apostólico General contra la herética pravedad y apostasía en los sus Reinos y señoríos.

Cuán aceta sea la voluntad en pechos nobles podrá V. S. Ilustrísima juzgar por el suyo mismo, a quien hoy he querido manifestar la mía, buscando alguna cosa agradable que ofrecer en muestra della, y reconocimiento de la obligación que a la casa de V. S. Ilustrísima tengo, como su criado. Y habiendo venido a mis manos el libro intitulado *Prado Espiritual*, y imprésole a mi costa, he querido dedicarle a V. S. Ilustrísima, porque ¿a quién se puede ofrecer un Prado Espiritual como a un divino Pastor? V. S. Ilustrísima discurrá con su claro entendimiento por este deleitoso campo, en cuya agradable amenidad hallará plantas de divina virtud, flores de celestial fragrancia, fuentes de manantial caridad y sabiduría, y en suma un Paraíso de Santos, cuyas penitentes y ejemplares vidas merecieron la eterna, y adonde la de V. S. Ilustrísima pudiera tener dignísimo lugar, a poderse escribir la vida de un santo antes de acabarla. Dios se la dé a V. S. Ilustrísima tan larga como el ganado que tiene a cargo ha menester, y yo deseo, para que con su santa doctrina el cielo gane multitud de almas, este libro autoridad, y yo amparo.

Francisco de Robles

❦

Obras del insigne caballero don Diego [*Hurtado*] *de Mendoza*, Madrid: Juan de la Cuesta, para Francisco de Robles, 1610. Escribe Rico, "Alberto Blecua y yo mostraremos en breve que la intervención de Cervantes no se queda en el soneto que recibió el honor de encabezar los elogios a don Diego, sino que alcanza no ya a otros preliminares, sino a la misma iniciativa, compilación y objetivos del volumen. Por el momento, baste notar que las *Obras* de Mendoza no son en absoluto un producto típico de Robles, y los indicios que hacen fácil desenmascarar tras él el rostro de Cervantes nos faltan para otros libros que representan harto mejor la producción del editor madrileño" (695).

AL LECTOR.

Curioso Lector (que lo serás sin duda), si con algún género de atención pasas los ojos por estas rimas, que no son de quienquiera, sino del famoso D. Diego de Mendoza, cuyas obras suspendieron a los que las vieron, y a los que dellas tuvieron noticia alguna, la buena fama infunde respecto. Y así es bien que le tengas a las obras de tan insigne Poeta, sin ponerte a hacer comparaciones de los Poetas de entonces a los de ahora, que cada uno pinta las pasiones de su ánimo, si no como las siente, como las puede. Don Diego de Mendoza pintó las suyas (verdaderas o imaginadas) clara y honestamente. Fue Platónico en sus amores, Filósofo en las sentencias, Poeta en las invenciones, y finalmente puro y limpio en su lenguaje. En sus obras de burlas (que por dignos respectos aquí no se ponen) mostró tener agudeza y donaire, siendo satírico sin infamia ajena, mezclando lo dulce con lo provechoso. La zanahoria, cana, pulga y otras cosas burlescas que por su gusto o por el de sus amigos compuso, por no contravenir a la gravedad de tan insigne Poeta no se dan a la estampa, y por esto, que ya por no ser tan comunes, serán más estimadas de quien las tenga y las conozca. Finalmente digo, que aunque de mi cosecha no te doy nada, no dejo de darte el trabajo que me ha costado buscar este tesoro escondido en los escritorios ajenos. Dóytele acrisolado lo mejor que yo he sabido. Pero si de otro mejor original le tuvie-

res, purifícale y enmiéndale, aunque de cualquiera suerte al nombre de Don Diego de Mendoza se inclinará la majestad de Apolo, la gravedad de las Musas, y la arrogancia de todos sus secuaces. Vale.

❦

Obras de Ludovico Blosio Abad Liciense, Monje de la Orden de San Benito. Rico concluye que esta dedicatoria apareció primero en una edición de Francisco de Robles publicada en Madrid en 1611, "de la que en el momento no sobreviven sino vestigios" (685). El texto se toma de la edición de Madrid: Juan de la Cuesta ("véndese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey N.S."), 1619 (683). En notas se apuntan las variantes que constan en la edición de Valladolid, Juan de Rueda ("a costa de Andrés López, mercader de libros"), 1613 (689).

Dedicación de la obra a la Reina del cielo nuestra Señora de Atocha.[3]

Estando El Santo Rey David con la pluma en la mano para escribir el Salmo 44, en el cual, como dicen San Jerónimo y otros autores, se trata de Cristo y de su Iglesia, se puso a pensar a quién podría dignamente dedicar su obra. Y pareciéndole que tan soberana materia merecía no menos digna persona a quien dedicarse que aquella de quien escribía, se determinó, o por mejor decir lo determinó Dios, el cual gobernaba su lengua y pluma, que se dedicase al mismo Cristo Señor nuestro. Y así dio este principio a su Salmo: *Eructavit cor meum verbum bonum, dico ego opera mea Regi*. Que fue decir: Pues de lo íntimo de mi corazón trato en este Salmo del Rey del cielo, a él dedico mi obra. Obra como ésta del

[3] En la ed. de 1613, "a la Reina del cielo nuestra Señora de San Llorente."

gran padre Ludovico Blosio, honra y gloria de la Sagrada Religión del Patriarca San Benito, Maestro de los Maestros de espíritu, y luz de la vida espiritual, en obra digo en que trata materias tan sutiles de la perfección Cristiana, de revelaciones de Santos, de los misterios de Cristo y alabanzas de la Virgen santísima su Madre, no me pareció que cumplía con lo que pide tan ilustre argumento con menos que con dedicarle a la Reina del cielo y Madre del mismo Dios, de quien espero que yo y este libro, cuya edición he tomado a mi cargo, hallaremos el amparo que yo me prometo, de suerte que ni el libro dejará de ser bien recebido,[4] ni yo de ser grato por él a todos. Y así a vos, Reina del cielo, debajo del apellido que en esta insigne villa de Madrid tenéis de nuestra Señora de Atocha,[5] dedico y ofrezco a este cornado. Recibilde os suplico, si no por merecerlo yo, sea por el afecto y devoción con que os le presento, que de grandes Reyes y Reinas es, recebir con ánimo y corazón grato lo que ofrece el pobre con ánimo y corazón sencillo. Y no contentándome aun con esto, os suplico toméis debajo del mismo amparo no solo a mí sino a mis hijos, y mi casa, y mis cosas todas, que con este favor, espero irán todas de bien en mejor, para gloria de Dios y vuestra, como en ellas deseo, quiero, y pretendo.

Francisco de Robles[6]

[4] En la ed. de 1613, "recibido."

[5] En la ed. de 1613, "insigne ciudad de Valladolid habéis tomado de nuestra Señora de San Llorente."

[6] En la ed. de 1613, "Andrés López."

José María Casasayas, nombrado "Don Quijote 2000" en un acto en Ciudad Real, en 1999.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 189-93.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Adiós a José María Casasayas, organizador genial

Un febrero de comienzos de la década de 1980, nuestros amigos los Beltrán nos llevaron una noche al Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca a escuchar la conferencia de un abogado "aficionado a la literatura." La conferencia era sobre el encuentro de Don Quijote y Sancho con unos cabreros y la muerte de Grisóstomo desdeñado por la pastora Marcela (DQ I, 11–14).

Habría una docena y media de oyentes. Terminada la conferencia, inquirió el conferenciante si alguien tenía alguna pregunta o quería alguna aclaración. Siguió un incómodo silencio. Para romperlo hice una pregunta a la que me contestó. Otro silencio. Otra pregunta. Silencio. Pregunta. No quise hacer más. Ya nos íbamos cuando el conferenciante, que no era otro que José María Casasayas, vino corriendo tras mí: "¿Usted quién es?" Helena Percas de Ponseti. "Tengo su libro," exclamó. Aludía a mi primer libro sobre Cervantes publicado en 1975. "Tiene que venir a mi tienda y hablaremos." Se refería a Can Frasquet, la pastelería conocida por sus deliciosos pasteles y exquisitos turrones, visitada por los Reyes una vez, luego sus clientes.

A los pocos días entramos en Can Frasquet. Casasayas nos recibió a la puerta y nos hizo subir a su biblioteca que ocupaba dos grandes pisos por encima de la pastelería. Quedamos impresionados: un gran catálogo-fichero de libros, diccionarios, incunables, documentos, revistas de literatura sobre todo de los siglos XVI y XVII, mapas antiguos—un tesoro. Más que biblioteca privada parecía biblioteca universitaria excepto que todo estaba a la vista. Y con su acostumbrada generosidad la puso a mi disposición.

Fue el comienzo de una entrañable amistad. Nos veíamos todos los inviernos. Ignacio y yo íbamos al Puerto de Pollensa a pasar los meses de enero a marzo, hacer excursiones por las escarpadas montañas del norte de la isla con nuestros acogedores amigos mallorquines, ver florecer los almendros y huir del invierno de Iowa. Anticipábamos los encuentros con Casasayas para hablar de escritores, compositores, músicos, teatro, de todo.

Tenía en su casa un excelente sistema de audición. Con Ignacio, pasábamos muchas tardes escuchando la música más selecta. En más de una ocasión, viajó a Bayreuth a escuchar música de Wagner. O a Venecia a absorber la belleza y la grandeza artísticas de la histórica ciudad, o a Florencia a contemplar el arte de la época de los Medici. En Italia le atraía el espíritu del Renacimiento que tan profundamente asimiló Cervantes. Y en Italia también, se veía con su gran amigo el visionario cervantista Carlos Romero, con quien me encontré en más de una ocasión en su casa. Entrar a su casa era como entrar a otras épocas: ánforas romanas rescatadas del fondo del mar, grabados renacentistas y documentos del Siglo de Oro por las paredes. José María Casasayas fue un verdadero hombre del Renacimiento en pleno siglo XX.

Casasayas estaba dotado de admirable capacidad intelectual y refinada sensibilidad. Era exaltadamente intolerante de vulgaridad e ignorancia. Conocimos a su mujer Luisa, de dones domésticos comparables a los literarios y artísticos de su marido y de gran facilidad y rapidez de palabra para no quedarse atrás.

Un invierno de 1987 me dijo Casasayas que había en España una organización de literatos creada para "reivindicar a Cervantes." "¿A quién se le ha ocurrido tal disparate?" salté. "Cervantes no necesita reivindicaciones sino una sociedad de cervantistas seria, como la hay en otros países del mundo."

Al invierno siguiente, me saludó con estas palabras: " Ya la tenemos. Sólo necesito una firma más, la tuya." Ese febrero de 1988 añadía yo mi firma a otras cinco: Alberto Sánchez, Luciano García Lorenzo, José Ares Montes, Alberto Blecua, y Frances Luttikhuizen. Cuando recibí más tarde el Acta Fundacional de la "Asociación de Cervantistas," cuya sede iba a ser Alcalá de Henares, cuna de Cervantes, tras mi nombre venían nueve más: José

Carlos de Torres, Juan María Díez Toboada, Francisco Aguilar Piñal, Aurora Egido Martínez, Carlos Alvar, Enrique Rull, Jaime Moll Roquera, y Manuel Sánchez, cuyas firmas se agregaron entre el 5 y el 17 de ese febrero. José María Casasayas Truyols firmaba el último con la fecha de "4.II.88." Dos meses más tarde, en abril, sin más demora, tuvo lugar en Alcalá de Henares la primer reunión de la fundación de la Asociación de Cervantistas.

¿De dónde le brotó a José María Casasayas la pasión y el fervor literarios? Me contó que a los 13 años, por allá por 1938–39, siendo estudiante de bachillerato, se hirió la pierna izquierda que le enyesaron tras una infección ósea dejándole inmovilizado en cama. Su distracción fue leerse a los clásicos y cuanto le cayera bajo la mano. Su mayor ejercicio andar a saltos con la pierna derecha y desarrollarla hasta el punto de lograr saltar con ella por encima de la cama. Al cabo de ese tiempo, un nuevo médico le trató como se debe, librándolo de ser un inválido. Es, precisamente, ese tesón de aprender a funcionar a toda costa, el que ha gobernado toda su vida, como aprender a hablar sin bocina cuando, años después, le operaron de cáncer de garganta. A Casasayas los desastres físicos que le deparó la vida no lograron ni limitarlo ni desanimarlo. Sólo ahora lo ha vencido la muerte sin dejarle terminar su proyecto de mayor alcance: preparar la celebración del cuarto centenario de la publicación del primer *Quijote* en 2005.

Uno de aquellos memorables inviernos estando comiendo juntos con Luisa e Ignacio en un café de Palma, se desplegó en diatribas contra las ediciones del *Quijote* publicadas en varios centros universitarios, inclusive por miembros de nuestra Cervantes Society of America. Me anunció que pensaba denunciarlas todas porque tergiversaban el texto de Cervantes, etc. Le quité la idea. Si le parecían mal, lo único era hacer él su propia edición. La comenzó a hacer, en efecto, pero no como yo le sugería, sino de una manera muy *sui generis* haciendo que los personajes hablaran en las modalidades de las islas, mallorquín, menorquín e ibicenco. Me dio a leer los primeros capítulos. ¿Qué me parecía? Que se consideraría una originalidad suya, pero que no era ésa mi idea. Durante bastantes años la dejó arrinconada. Pero entiendo que la Editorial Altiplán la publicará en breve, que se trata de una tra-

ducción al catalán mallorquín y que los personajes por donde pasan los protagonistas se expresan con las peculiaridades lingüísticas de su lugar. ¿Se lo inspiraría el Vizcaíno del *Quijote*? Lo que sí le dije entonces es que publicara para nuestra revista alguna de las visionarias relaciones que me contaba, como la del conocimiento de astronomía del pastor español. Ya la había empezado en 1979, a instancias de Vicente Gaos, pero la terminó y publicó en 1987–88, no en nuestra revista, sino en *Anales Cervantinos*, dirigida por su gran amigo Alberto Sánchez.

Siempre discutíamos sobre uno u otro episodio del *Quijote*, a veces con gran vehemencia y él siempre me ganaba porque hablaba más deprisa y más seguro que yo, aún después de perder la laringe. Yo le entendía perfectamente. Para defenderme, pero no sin considerar sus argumentos, le contestaba escribiendo un artículo y dándoselo a leer, a veces ya publicado. ¿Su reacción? Lo aceptaba con entusiasmo y me decía que estaba muy bien. La aprobación de un hombre tan exigente dada con tan auténtica sinceridad, era como una inyección de autoconfianza. Un artículo escrito años antes, en 1980, "Los consejos de Don Quijote a Sancho" le había parecido tan bien que le propuso a Francisco Rico de pedirme que los presentara yo en la sección de "Lecturas" de la edición crítica del *Quijote* que estaba preparando y que se publicó en 1998.

De José María Casasayas siempre se pudo contar con la verdad, se tratara de hombre o mujer, de cervantista consagrado o novel. Hará cosa de un año, me declaró por carta, con el aplomo habitual, que no quedaba nada convencido por mi último artículo que Jerónimo de Pasamonte fuera Avellaneda. ¿Su razón? Que como abogado, mientras no se encontrara un documento que lo probara, no se podía afirmar tal cosa. Lo mismo había dicho Martín de Riquer, quien más que nadie, aunque no fuera el primero en pensarlo, aportó contundentes pruebas lingüísticas y biográficas que demuestran que Avellaneda era, en efecto, Jerónimo de Pasamonte: para afirmarlo hacía falta que lo confirmara un documento.

Como organizador, José María Casasayas es de admirar: enérgico, eficaz como pocos, al margen de todo protocolo. Gracias a

sus excepcionales facultades ha puesto en breves años a España con Cervantes en el mapa cultural del mundo mediante los congresos de la Asociación de Cervantistas, llevados a cabo dentro y fuera del país, en los que han conferenciado especialistas e investigadores distinguidos de todas partes. Si José María Casasayas ha logrado obra tan monumental es gracias a una total ausencia de academicismo, a un juicio seguro y a su infatigable trabajo. Para merecerle debemos mantener imperecedera su labor. Es el mayor tributo que le podemos rendir.

Helena Percas de Ponseti
Emérita de Grinnell College
110 Oakridge Avenue
Iowa City, IA 52246
percivp@mchsi.com

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 193-99.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Recuerdos de Pepe

A Pepe le gustaban las visitas, y muchos cervantistas le visitamos; era hospitalario, buen cicerón y orgulloso de Mallorca. Hice tres viajes a Palma: la primera de casi tres semanas, quedándome en el Hotel Drach,[1] por invitación suya; la segunda en su casa, cuando era ya viudo; otra visita breve con Elena, en otro hotel. Me acuerdo, entre otros mil detalles, de que me explicó el nombre del banco "Sa Nostra" ("La Nuestra," en mallorquín), respuesta local al banco que ostentaba nombre catalán, "La Caixa."

Vivía en el casco histórico de Palma (o "Ciutat," como escribía a veces en sus cartas, a la antigua). De allí a la pastelería eran 200 metros a pie, por calles progresivamente más amplias, hasta la plazuela en la cual se encontraba. Encima de la pastelería estaba su magnífico despacho-biblioteca. Estantes por todas las paredes,

[1] "Drac" es 'dragón'; las Cuevas del Drac son la atracción turística más visitada de Mallorca (sitio oficial: <http://www.cuevasdeldrac.com/>, 21 julio 2005). No fui nunca; me interesaba muchísimo más la biblioteca de Pepe.

gran mesa de trabajo, un nutrido fichero, colecciones completas de Clásicos Castalia y otras tales, ediciones de las obras de Cervantes en orden de fecha. Las antiguas eran fotocopiadas; las vendía, ya copiadas, para poder comprar otras. Y poseía una excelente fotocopiadora. También un muro de separatas, en orden de autor, y cajas de recortes cervantinos de periódicos españoles, enviados por un servicio. Encima había tres pisos más, progresivamente menos arreglados y acabados en cuanto uno subía, y en el suelo revistas y libros amontonados, pero en orden, recuperable todo: al menos Pepe sabía cómo encontrar todo. Y el aseo con letrero que recuerdo, a lo menos en traducción: "Deje este lugar tan limpio como lo ha encontrado."

Lo que jamás entendí era la pastelería, favorita del rey Juan Carlos, que llevaba ahora uno de sus cuatro hijos. ¿Había sido Pepe pastelero, además de abogado? (Oficio en el cual, me dijo, "corría mucho" cuando joven.) ¿Cómo había aprendido el oficio? No le gustaba hablar de sí mismo, aunque me contó algo de su familia y que pensaba que podía tener ascendientes judaicos. Pero no era persona que llevara la conversación a versar sobre sus propios logros y experiencias. Jamás habló del ajedrez, y había sido campeón de las Islas Baleares y organizador de torneos. Que yo sepa, no jugaba más. Buscando datos sobre él en el Internet encontré una foto de él participando en una manifestación ecologista,[2] faceta de su actividad desconocida de nosotros los cervantistas. Sólo por una necrológica supe que había sido "miembro fundador de la Obra Cultural Balear y fundador y mecenas del Grupo d'Ornitologia Balear." Allí consta también que su biblioteca fue vendida a la Universitat de les Illes Balears a un "módico precio."[3]

---

[2] <http://www.gobmallorca.com/ecolo/ecolo25/ecolo25.htm>; la foto de mayor tamaño en <http://www.gobmallorca.com/grupinfantil/PrimeraPlana/PrimeraPlana.htm> (21 julio 2005).

[3] S. Bennasar, "El cervantista mallorquín Josep Maria Casasayas será homenajeado por el IEB [Institut d'Estudis Baleàrics]," *Última Hora Digital*, 18 febrero 2005, archivado en H-Cervantes (<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-cervantes&month=0503&week=b&msg=BkvWqi9N8//PBqgFq/0DOA&user=&pw=>, 21 julio 2005). Para su biblioteca, véase <http://www.uib.es/servei/biblioteca/casasayas/> (21 julio 2005).

En todo caso, los hornos de la pastelería estaban en el sótano, y de allí, por las mañanas, subían aromas exquisitos para deleitar al ratón de biblioteca, un servidor. Pepe me había invitado a pasar tres semanas en Mallorca, pero para su sorpresa (apenas me conocía) no me interesaba ni playa ni montaña, pudiendo curiosear entre sus estantes. Allí hice dos descubrimientos para mí valiosísimos: un ensayo censurado, suprimido, que aludía a la muerte de Lorca,[4] y un libro que me ofreció la pista para entender los misteriosos "jardines de la Sierra de Córdoba" del último movimiento de mi pieza favorita de música clásica española, *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla.[5]

Era católico practicante, y fervoroso de la ceremonia dominical. Era también amante de la música, sobre todo de la ópera; llevaba consigo siempre una lista de las grabaciones que poseía, por si en alguna tienda diera con una desconocida. Se desplazó para ver ópera: a EE.UU. para ver, en Flagstaff donde nosotros, una representación del *Anillo* de Wagner. No quería perder ninguna. Amaba a su mujer Luisa, quien no compartía sus horizontes culturales; me pidió que no le mencionara sus gastos en apoyo de los estudios cervantinos.

Sólo aparecía de vez en cuando algún cliente antiguo por su despacho. Podía dedicarse casi el tiempo completo al cervantismo. Era el fundador y el mantenedor de la Asociación de Cervantistas (AC), fundada en parte como respuesta a la Cervantes Society of America. No quería ser su presidente; hasta los últimos años fue siempre el vice-presidente, pero después de un intervalo como "delegado especial para coloquios y congresos internacionales," aceptó la presidencia. Pero siempre había sido el presidente de hecho, y el secretario, y el tesorero y cualesquiera otros mesteres que hicieran falta. Le era importante que los cervantistas pagaran la cuota anual; el no pagarla, decía, era imperdonable. Le gus-

[4] "Correo para la muerte (Carta amarga a José Luis Hidalgo)," por Ramón de Garciasol, *Journal of Hispanic Philology* 14 (1990): 129–41. Disponible en <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/JHPcolumn/CORREOPA.htm>, 25 junio 2005.

[5] "*Noches en los jardines de España,*" *Angélica* [Lucena] 5 (1993): 177–84. Disponible en <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Other_Hispanic_Topics/Noches_en_los_jardines_de_Espana.htm>, 25 junio 2005.

taba viajar, y en los últimos años, ya viudo, fue desde San Petersburgo hasta La Habana, para difundir (decía) la noticia de la Asociación y conseguir nuevos socios.

La principal actividad de la Asociación de Cervantistas era la celebración de coloquios y congresos. En todos ellos, el miembro de la AC pagaba menos, e incluso la posibilidad de hacerse socio en el momento de inscribirse resultaba mucho más económica que pagar la cuota de los no socios.

Pepe tenía capacidad sin par—¿debida a sus años de abogacía? ¿al mismo talento que le hiciera campeón de ajedrez?—para organizar estos encuentros, coloquios y congresos. Entre otras cosas, podía calcular las subvenciones necesarias y las pedía, sin pelos en la lengua, a las autoridades correspondientes. Cuando el pago se atrasaba, o dejaba de aparecer, salvaba la situación de su propio bolsillo, y nunca vamos a saber, creo, cuánto dinero personal invirtió y lo que moralmente le debemos.

Sólo quien lo ha hecho sabe la cantidad de detalles y complicaciones que se presentan en la organización de un congreso. Los de Pepe eran modélicos: encuentros mundiales de cervantistas, en sitios de interés como Lepanto o Argamasilla, con buenos hoteles y excelentes comidas. Ahora bien, había que asistir a todas las sesiones y no hacer turismo, si el hotel corría a costa de la AC; me acuerdo de Pepe en los pasillos del colegio cisneriano en Alcalá de Henares mandando a los congresistas que dejasen de fumar y de charlar, y que entrasen en la sala inmediatamente. Insistía cuanto insistir pudo en que ningún conferenciante debía pasar del tiempo concedido, y recalcaba la responsabilidad de los presidentes de mesa de cortar la palabra inmediata e implacablemente a quien no tenía la educación para limitarse al tiempo asignado.[6]

¡Cuánto nos hemos beneficiado de estas reuniones! Hubo una por año, a partir de 1988. Además de Alcalá de Henares, sede de las primeras, hubo coloquios y congresos en Almagro, Argamasilla de Alba (éste en homenaje a Pepe), El Toboso, Menorca, Villanueva de los Infantes, Nápoles, Lepanto, Roma, Lisboa y Seúl.[7]

---

[6] Véase la circular del 21 junio 2001, reproducida en las pp. 240–44, para un ejemplo.

[7] Eran tantos, y están tan confusos en mi memoria, que como no se encuentra

Pero un punto en que discrepábamos era que insistía en publicar todas las comunicaciones, valiosas o flojas,[8] medida que aumentó el costo de las actas. A partir del coloquio de Almagro en 1991, por varios años las actas de coloquios quedaron en prensa tanto tiempo que al fin, tras años de espera, hubo que reconocer que nunca iban a aparecer. Pero las últimas—de Roma y Lisboa—aparecieron con notable brevedad.

Yo le recomendaba más de una vez que organizara menos e investigara y escribiera más. Quise proponerle como conferenciante a la Cervantes Society of America, que cada año invita a un cervantista distinguido. Pero Pepe no lo aceptó; no se sentía cómodo, dijo, para hablar ante un "grupo de expertos cervantistas." A pesar de su modestia, con su control de detalles y análisis penetrantes nos ha dejado artículos que me impresionan, dos en particular. El primero es su repaso de la investigación de Robert Flores sobre los cajistas de la primera edición de *Don Quijote* I, en el cual mostró que los datos no apoyan las conclusiones, cosa que hasta entonces había pasado desapercibida; ni me había fijado en ello en mi reseña de su libro.[9] Segundo, después de estudiar tema tan trillado como la geografía del *Quijote*, propuso que aunque la de la Primera Parte apoya la identificación de la Argamasilla de *Don Quijote* I con Argamasilla de Alba, en la segunda parte la Argamasilla es muy otra. Los datos geográficos de la Segunda Parte, incompatibles con Argamasilla de Alba, sugieren que entonces el pueblo de donde sale don Quijote es Argamasilla de Calatrava.[10]

---

en ningún lugar una lista de los coloquios y congresos de la AC, con la ayuda de Santiago López Navia he preparado una. Está en las pp. 237–39.

[8] "No se ha creído prudente desechar ningún trabajo de los presentados, por las mismas razones apuntadas ya en otra ocasión: a saber, no sólo la inseguridad en nuestros propios juicios valorativos por culpa de esta espesa selva constituida por la bibliografía cervantina, sino también la conveniencia de dar una oportunidad a los jóvenes estudiosos, destinados, por rigurosa ley natural, a reemplazarnos el día de mañana." ("Nota preliminar," *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Hispanistas. Alcalá de Henares 6–9 nov. 1989* [Barcelona: Anthropos, 1991], 7.)

[9] "La edición definitiva de las obras de Cervantes." Para los detalles, véase la lista de sus escritos incluida en este homenaje.

[10] "Itinerario y cronología en la Segunda Parte del *Quijote*," *Actas del IX Colo-*

Juego completamente cervantino y compatible con el deseo de Cide Hamete de "dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí, por ahijársele y tenérsele por suyo" (II, 74).

Ahora bien, Pepe era intolerante con la informalidad, la incompetencia y la pereza, de la gente que pudo haber hecho algo bien y lo hicieron mal. Cierto cervantista, por ejemplo, en su opinión "no ha hecho otra cosa en toda su carrera que mirar su ombligo." Siempre tenía alguien o alguna entidad de quien quejarse; en los últimos años, cuando su salud decaía, comentábamos sus amigos entre nosotros sus quejas porque si se quejaba de algo o alguien, su salud mejoraba y si no, no. Sobre todo se quejaba de las ediciones de *Don Quijote*, tantas y, en su opinión, tan mal hechas. Sobre el tema escribió varios textos (uno reproducido a continuación), y nos ha dejado este tremendo título, que no sé si realmente corresponde a un texto acabado (se lo pedí sin éxito): "Ahí va otra: lamentaciones sobre las últimas ediciones quijotescas."

Uno de los propósitos de la Asociación de Cervantistas era preparar una edición crítica, hecha como se debe. Pepe creó una comisión de expertos en la materia, y decía en la reunión de la Asociación en que la anunció, que "os voy a hacer trotar." No me acuerdo de quiénes éramos, pero yo era uno, y otro era Alberto Blecua. Tuvimos un primer encuentro en un bar de Barcelona, uno o dos días después del anuncio de la reunión fundacional, pero después hubo un silencio completo. Nunca supe qué había pasado.

Los últimos años de Pepe fueron difíciles. No es posible trazar su semblanza sin mencionar estos hechos. Primero y sobre todo lo que llamaba "mi desgracia": la muerte de su esposa en un accidente de carretera, de un solo coche y con Pepe al volante. Nunca condujo más. Un par de años después—creo que lo veía como castigo divino—la extirpación de sus cuerdas vocales, consecuencia de un cáncer producido por sus pasados años de fumador. Aprendió a hablar tal cual pueden los que sufren esta operación, lentamente y con dificultad; cuando daba una ponencia, un amigo tenía que leérsela.

---

quio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Anales Cervantinos 35 (1999): 85–102.

A pesar de estas tragedias, y en parte para sobrevivirlas, se pudo dedicar completamente al cervantismo. Su cara pública, el organizador de coloquios, todos la conocíamos, aunque es todavía temprano para sopesar la considerable contribución a largo plazo de estas reuniones. Pero nadie sabía todo lo que hacía y escribía, ni amigos ni parientes. Su gran contribución a los estudios cervantinos—la introducción y anotación de su traducción al mallorquín, que espero pueda, en parte, traducirse y publicarse en castellano—sólo apareció póstumamente.

8 Brookview Court
Clifton Park, NY 12065
daniel.eisenberg@projectcb.org

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 199-233.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Ithaca semper incognita. José María Casasayas, cervantista[1]

Oímos decir al poeta que todo hombre nace o aristotélico o platónico; bien podría haber añadido que con el paso del tiempo se vuelve cervantista.

José María Casasayas

Prenotandos.

Quien estudie profundamente la obra escrita de José María

[1] El texto del presente artículo fue inicialmente concebido como ponencia inaugural del XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (José María Casasayas *in memoriam*), celebrado en Argamasilla de Alba entre el 6 y el 8 de mayo de 2005, y aparecerá publicado en las actas correspondientes. Se incluye en el presente número de la revista *Cervantes* con el consentimiento de Felipe B. Pedraza Jiménez, director del coloquio y editor de las actas, y con la valiosa aportación de Daniel Eisenberg, fundamental a la hora de completar el *corpus* de los escritos cervantistas de José María Casasayas que aquí se estudian. A los dos, amigos queridos y colegas admirados, mi más cordial agradecimiento.

Casasayas habiendo compartido con él ilusiones y tareas, entenderá sin demasiada dificultad que la intensidad de sus hechos puede hacer que no se aprecie en su justa medida la pertinencia de su aportación intelectual, y no porque ésta no sea altamente significativa, sino porque aquélla fue, simplemente, inigualable. El hecho de que estas palabras hayan sido pronunciadas en el seno del XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas es la mejor muestra y la mejor consecuencia no sólo del legado científico de quien ha sabido estimular como pocos el trabajo de los demás, sino también, y quizá sobre todo, del poder de convocatoria que nace de la amistad y de la admiración. Lo cierto, sea como sea, es que su obra escrita encierra un interés sin duda sobresaliente, y quizá por todo ello este trabajo resulte especialmente necesario.

Hasta donde nosotros sabemos, y hablando en términos puramente cuantitativos, la obra escrita de temática cervantista del fundador de la Asociación de Cervantistas comprende veinticinco escritos—uno de ellos inédito hasta su publicación en este homenaje—que pueden ser clasificados de acuerdo con criterios diversos. Teniendo en cuenta su participación en cada caso, es autor de dieciocho de ellos, editor de cinco—cuatro volúmenes de actas y un fragmento significativo del *Quijote*—y traductor de uno. Considerando el tipo de obra de que se trata en cada caso, el *corpus* consta de una monografía, nueve textos correspondientes a artículos, ponencias o comunicaciones, un capítulo en una obra colectiva, cinco ediciones—en los términos antes citados—, una bibliografía, un prólogo, dos necrológicas, una traducción y tres obras que, sin desestimar ni mucho menos su interés, podrían entenderse como aportaciones lúdicas o informales, las tres, por cierto, pertenecientes a sendos juicios crítico literarios convocados por la Asociación Cultural de los Académicos de la Argamasilla, en cuya casa, tantas veces nuestra, adquirieron especial sentido estas palabras.[2]

José María Casasayas no era filólogo, sino jurista, pero su pericia filológica, su perspicacia y su inteligencia son incuestionables.

[2] [Nota del ed.: estos tres inaccesibles textos se reproducen en el presente homenaje.]

Su obra escrita es rica, comprometida; irreducible, si cabe, más que independiente; impregnada del sentido del humor que le caracterizaba, a veces irónica, a veces mordaz, a veces bronca, y a veces incómoda; definida, unas veces más que otras, por un difícil equilibrio entre la audacia y la prudencia, y siempre autocrítica. No es suficiente, por tanto, centrarse en el contenido de sus trabajos; hay que prestar atención a su actitud, dolorosamente sincera en ocasiones y marcada siempre por la pretensión de la coherencia. Y junto a todos estos valores, nos queda el sabor agrio de la obra inacabada, aplazada para un mejor momento, ya tristemente imposible, con la ilusión del quehacer que busca superarse.

Precisamente por todo lo dicho, preferimos dar cuenta de sus aportaciones antes que juzgarlas, aunque sabemos, y asumimos, que el homenaje no debe enmascarar la objetividad. Por eso es importante adelantar que las conclusiones de Casasayas no siempre son ortodoxas ni convencionales, y sí son, ocasionalmente, arriesgadas y discutibles, como lo serán, sin duda, estas mismas palabras, y como lo podrá ser cualquier opinión pronunciada en torno a la literatura, que se escapa de la precisión matemática y que—perdón por la obviedad—precisa de argumentación, no de demostración. Hay que decir, en justicia, que por lo que respecta a este tipo de conclusiones Casasayas no se aleja de otros cervantistas enormemente imaginativos que han pasado a la posteridad, sin discusión, como geniales.

Dicho esto, nos ocuparemos en primer lugar de la labor de Casasayas como editor de obras cervantistas de conjunto, para abordar después sus dos temas predilectos, la edición de las obras de Cervantes y los problemas espaciotemporales del *Quijote,* resumiendo a continuación sus restantes trabajos de temática más amplia y dejando para el final, y no sin un motivo sólido, su obra póstuma: la traducción del *Quijote* al catalán balear.

1. En medio de "esta espesa selva de la bibliografía cervantina."

La publicación íntegra—salvo algún caso que se justifica convenientemente, y nunca por causa del editor—de los textos de las ponencias y comunicaciones de los tres primeros coloquios inter-

nacionales de la Asociación de Cervantistas fue un hecho determinante para impulsar su crecimiento y su credibilidad científica, y muy bien puede entenderse, en cierto sentido, que la publicación aplazada de los sucesivos volúmenes de las actas (1990, 1991 y 1993), dos e incluso tres años después de la celebración en Alcalá de Henares de los respectivos encuentros (1988, 1989 y 1990), contribuyó a compensar, aunque sólo en parte, la carencia que supuso la falta de publicación de las actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Almagro en 1991, y de los tercer, cuarto y quinto coloquios internacionales, celebrados en Alcalá de Henares, respectivamente, en 1991, 1992 y 1993.[3]

La garantía que supuso para el cervantismo el exquisito tratamiento editorial que se dio a los tres primeros volúmenes de actas, en efecto, no fue un factor menor a la hora de concitar la adhesión de nuevos socios, y en cuanto a la credibilidad científica, tuvo más que ver con la sensación del compromiso cumplido en un tiempo prudente que con el criterio de selección de los trabajos publicados, sin que de esto pueda seguirse, ni mucho menos, que su calidad pudiera verse cuestionada. La actitud de José María Casasayas como editor reflejó, en este sentido, una gran prudencia y una notable amplitud de miras, considerando acertadamente, a partir de su experiencia como lector, que

> en los artículos bautizados como de "crítica" o "miscelánea" cervantinas, el concepto de "calidad" (científica, naturalmente) es más bien sustituible por el de "interés" generalmente pasajero y siempre subjetivo para los lectores ocasionales. La imposibilidad material de conocer toda la ingente bibliografía cervantina retrospectiva y aún la de estar al día con la actual pueden en verdad ser un motivo con que escudarse el investi-

[3] Estos cuatro encuentros de la Asociación de Cervantistas son los únicos de su historia cuyas actas no se han publicado. Sería muy complicado, y de nada serviría, intentar analizar ahora las complejas circunstancias que explicaron este hecho. A partir del VII-CIAC, precisamente celebrado en Argamasilla de Alba hace ahora diez años, todos los coloquios y congresos de la AC han sido parcial o totalmente publicados.

> gador novato o el desaprensivo, que de todo tiene la viña; pero también puede ocurrir que sea, llegado el caso, motivo de sorpresa para el investigador serio al descubrir que la postura por él considerada infantil o extravagante ya había gozado, en otros períodos o en otras latitudes, de cierta relevancia. [1990: 8]

A ello debe añadirse, como tantas veces tuvimos ocasión de oír quienes trabajamos a su lado, "la conveniencia de dar una oportunidad a los jóvenes estudiosos, destinados, por rigurosa ley natural, a reemplazarnos el día de mañana" [1991: 7], y no era ni mucho menos casual que con alguna frecuencia se quejase, incluso en público, de que algunos cervantistas mayores sostuvieran a veces un discurso menos renovado y entusiasta que el que aportaban los recién llegados, algunos de ellos ya sobradamente conocidos y reconocidos gracias, en muy buena medida, a la confianza que merecieron en su día.

La misma actitud dinámica y estimulante alumbró las publicaciones posteriores de la Asociación de Cervantistas, independientemente de que las labores de editor fueran personalmente asumidas por otros cervantistas de acreditada competencia científica. Pocos ejemplos de esta inspiración nos parecen tan claros como la publicación de *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, volumen de actas del irrepetible I Convivio Internacional de "Locos Amenos," celebrado en paralelo con el III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Menorca, 20–25 de octubre de 1997), que "sin el infatigable empeño y la enorme capacidad de gestión de nuestro querido José María Casasayas…se hubiera quedado al nivel de una envalentonada gracia de sobremesa" [2000b: 12].

2. "Nuestra única fuente de conocimiento: la obra impresa." La ilusión de editar a Cervantes.

La edición autorizada de las obras de Cervantes de acuerdo con criterios científicos fue una de las reivindicaciones permanentes de José María Casasayas. Fruto de esta preocupación es el magistral artículo "La edición definitiva de las obras de Cervantes,"

publicado en 1986, en cuyas páginas encuentra el lector un ejemplo de pericia ecdótica expuesto con innegable autoridad, que comienza por poner sobre la mesa la imposibilidad de establecer un texto legítimo de las obras cervantinas desde el momento en que carecemos de los manuscritos originales.

Tras revisar con detalle las principales ediciones del *Quijote*—obra que pone como ejemplo—, y dejando en todo momento claras la confusión que afecta a una buena parte de la interpretación de las obras cervantinas y la necesaria prudencia a la hora de reclamar la verdad absoluta cuando se estudia a un autor como Cervantes, Casasayas aduce "dos claros ejemplos demostrativos de la ligereza con que el *Quijote* se ha editado a través de los siglos y sigue editándose todavía" [1986a: 160].[4] El primero es la inexactitud con la que los editores han explicado hasta el momento las circunstancias que permiten entender la alusión a las tres horas que, según los cálculos de Sancho, faltan para el alba en la aventura de los batanes (I, 20), asunto al que dedicará todo un artículo al que más tarde nos referiremos. El segundo, el hecho de que ningún editor haya caído en la cuenta de que la escritura y puntuación con la que en la edición príncipe se transcribe la frase "Tate tate, follonzicos, de ninguno sea / tocada, porque estâ impressa buen Rey, para mi estaua / guardada"[5] permiten dos sentidos: "Uno, estrictamente literal según su grafía, que sería, modernizada, 'porque [la historia de *don Quijote*] está [ya] impresa, buen rey: para mí estaba guardada'; y otra, según el sentido, no de la grafía original, sino del romance que la frase remeda, y que sería, también modernizada, 'porque esta empresa, buen rey, para mí estaba guardada'" [1986a: 164].

[4] Teniendo en cuenta que José María Casasayas es, por razones obvias, autor permanentemente citado en nuestro trabajo, excusaremos su nombre en nuestras citas bibliográficas, significando sólo el año de su obra—con la clave que servirá para diferenciar, en su caso, las obras de un mismo año—y las páginas correspondientes. En los demás casos, y remitiendo siempre a la referencia completa de la que se da cuenta en la bibliografía final, aparecerá el nombre del autor citado.

[5] Para el comentario de este artículo, y con el fin de hacer más fácilmente comprensibles las afirmaciones de José María Casasayas, transcribo las citas textuales tal como él las recoge de la edición príncipe.

Así las cosas, el estudio de las ediciones existentes hasta el momento no sólo demuestra que no existe la edición perfecta de las obras de Cervantes, sino que las existentes acumulan tal cantidad de errores e imperfecciones que no pueden convertirse en el instrumento necesario ni para el lector ni para el estudioso. Por otra parte, y de acuerdo con una argumentación de enorme detalle y complejidad, Casasayas sostiene que las soluciones propuestas por Flores, Allen y Eisenberg "no pueden ser aceptadas para una edición definitiva de las obras de Cervantes" [1986a: 167]. Sólo cabe apoyarnos en la obra impresa, con todos sus defectos, desestimando cualquier edición modernizada, que sólo refleja, "por encima de lo que sea la esencia misma de la obra y de su autor primitivo, el espíritu de su editor modernizador, su interpretación, su gusto personal; y la máxima utilidad a que puede aspirar esta edición modernizada consiste, a lo sumo, en facilitar una más cómoda lectura al lector mediano para quien las sutilezas del lenguaje arcaico no tienen interés alguno; pero jamás satisfará las exigencias de un lector crítico, que desea, más que "leer," poder "consultar" el texto de la obra sin la interposición…de una modernización debida a otro criterio que puede ser muy dispar al suyo" [1986a: 173].

Para llegar a la *editio mater* de las obras completas de Cervantes hay que determinar tanto una edición íntegra como una edición comentada del texto, teniendo en cuenta el registro de todas las variantes que se encuentran en las ediciones primitivas y las lecturas e interpretaciones de las ediciones posteriores.

Tomando como ejemplo el caso del *Quijote*, el primer paso para fijar la edición íntegra sería compulsar todos los ejemplares de la edición príncipe (Cuesta, 1605)[6] con el fin de registrar todas sus variantes y escoger aquel ejemplar cuyo texto se encontrase en las mejores condiciones de impresión para poder servir como texto básico. Habría que cotejar también las dos siguientes ediciones de Cuesta (la segunda de 1605 y la de 1608) y las restantes

[6] En su artículo "Sancho Panza a tres horas del alba," del que nos ocuparemos más adelante, Casasayas, que nuevamente cita a partir de las primeras ediciones, sugiere "que esta respetuosa fidelidad sea siempre observada en todos los estudios y comentarios eruditos" [1987–88: 121, nota].

ediciones contemporáneas no impresas por Cuesta,[7] y registrar las lecturas de vocablos y pasajes que difieran del texto primitivo en todas las ediciones posteriores "realizadas por editores serios y competentes (y aquí un gran signo de interrogación)" [1986a: 180], teniendo en cuenta especialmente, en caso de duda, las primeras traducciones a otros idiomas.

Una vez fijado el "texto íntegro y fiel" [1986a: 180] siguiendo estas indicaciones, habría que transcribirlo con los signos de puntuación adecuados, de acuerdo con su uso actual y con el único fin de hacer más fácil la lectura. Casasayas cuida con el mayor esmero las instrucciones para reproducir ambos textos—el "íntegro y fiel" y el "debidamente puntuado"—y para presentar y distribuir todo el material [1986a: 181–82], dejando claro que la edición del *Quijote* de 1615 debe atenerse a los mismos criterios y procedimientos, y por extensión, la edición de todas las demás obras de Cervantes, con la reserva de admitir exclusivamente aquellas obras atribuidas cuya paternidad fuese indiscutible. "Con el ánimo de que sea perfecta, la tarea debe completarse con una introducción explicativa, una bibliografía general, unos catálogos de variantes y las imprescindibles concordancias del léxico cervantino, cuyas características principales se sugieren con detalle y ejemplos muy oportunos" [1986a: 184–87].[8] Por cuanto toca a la edición comentada, "cuya programación y subsiguiente puesta en

[7] Al considerar la temprana corrección de la frase "por Hepila famosa" (I, 1) de la edición príncipe, luego enmendada en "por hacerla famosa," Casasayas anticipa diez años alguno de los aspectos que suscitaron la discrepancia que en 1996 sostuvieron Rico y Sevilla-Rey: "esta justificación tiene que ser aceptada con reservas…, pues puede ocurrir que algún día se descubra lo que Cervantes quiso realmente decir 'por Epila famosa' con alguna significación que ahora desconocemos con exactitud, y entonces todas las enmiendas 'por hacerla famosa' se vendrían abajo." [1986a: 179, n. 85]

[8] A propósito de la conveniencia de agrupar alfabéticamente las palabras matrices o voces de entrada para sistematizar las concordancias, Casasayas vuelve a dar buena muestra de su perspicacia sugiriendo con anticipación la conveniencia de la medida que finalmente adoptará la Real Academia Española en su edición de la *Ortografía de la lengua española* de 1999: "Y ya que me he referido al 'orden alfabético,' aprovecho la ocasión para sugerir que se destierre, de una vez para siempre, el ilógico proceder de la Real Academia Española de considerar CH y LL como letras propias." [1986a: 185 n. 93]

práctica es todavía, si cabe, mucho más compleja que la de la edición íntegra del texto" [1986a: 188], la tarea debería consistir en una recopilación de comentarios y aclaraciones de todos aquellos elementos del texto que lo precisen, bien de acuerdo con un orden alfabético o siguiendo el decurso del texto mismo, completada con los correspondientes índices complementarios.

Estas dos "ediciones matrices," la íntegra y la comentada, servirían para acometer todas las demás ediciones, desde la científica hasta la de bolsillo pasando por las compendiadas y las adecuadas a la lectura de estudiantes extranjeros, y siempre tendrán vigencia, a diferencia de las ediciones modernizadas, que "pasarán pronto de moda y el mismo día de su salida al público tendrán ya críticas y reparos por parte de otros profesores" [1986a: 189]; todo ello, por supuesto, sin dejar de lado otra de las grandes preocupaciones de Casasayas, que queda sugerida al final del artículo con la especial fuerza que confiere el uso de las mayúsculas: "casi tan importante y necesario como esta edición es la publicación de una BIBLIOGRAFÍA CERVANTINA general, totalmente exhaustiva, si ello es posible" [1986a: 189].

Tres años más tarde, en su repaso a las ediciones eruditas publicadas hasta ese momento [1989a: 289], Casasayas vuelve a lamentar que los esfuerzos aplicados a la edición del *Quijote* no se hayan traducido en la tan necesaria edición definitiva. Según su detallada revisión crítica, fueron Fitzmaurice-Kelly y Ormsby quienes, en su edición de 1898–1899, dieron la primera pauta seria a las ediciones modernas del texto, si bien su pretendida fidelidad al texto de la edición príncipe se vio limitada por las salvedades que los mismos editores establecieron. Esta edición, apenas tenida en cuenta en España, sirvió sin embargo para estimular a los investigadores españoles, y quizá influyó en las ediciones comentadas de Cortejón (1905–1913), Rodríguez Marín (1911–1913) y Schevill y Bonilla (1928–1935), que "sigue siendo, por hoy, entre las manejables, la edición textual más aconsejable del *Quijote*, aunque, empero, y debido acaso a que sus notas son voluntariamente limitadas al mínimo comentario textual…, no haya sido la edición más manejada por la gran masa de lectores de la obra" [1989a: 293].

De entre las ediciones posteriores a 1925, Casasayas se refiere exclusivamente a las que considera más significativas. La de Mendizábal (1926 y posteriores) le parece destacable por los datos lingüísticos y gramaticales acerca de Cervantes; la de Martín de Riquer (1944 y posteriores), garantizada por el prestigio del editor y "por su acertada visión del mundo caballeresco dentro del cual se mueve el editor con una maestría realmente insuperable" [1989a: 293], sin embargo no refleja fielmente el texto de la edición príncipe; la de Sabor de Cortázar y Lerner (1969), es "una de las más dignas ediciones, entre las modernas" [1989a: 294], tanto por su fidelidad al texto primitivo como por su economía en las notas, sin que esto perjudique la comprensión de la obra por parte del lector medio; la de Murillo (1978 y posteriores), fiel a la edición príncipe "hasta donde puede lograrse con una transcripción semimodernizada del texto," destaca por la útil recopilación de comentarios, aunque resulta de lectura poco cómoda; la de Basanta (1985) le parece acertada por su claridad y sencillez, y la de Gaos, pese a no ser crítica "en el sentido en que debe tomarse esta palabra," no obstante lo que anuncia en su portada, es posiblemente, junto a la de Schevill y Bonilla, la más respetuosa con el texto de la edición príncipe.

En cuanto a la de Flores (1988), es hasta el momento "la edición más aproximada a la que en calidad de modelo enteramente 'crítica' todo investigador de finales de este siglo desea tener entre sus manos" [1989a: 295], pese a que incurre en los mismos "errores de principio" que los anteriores editores y plantea algunas enmiendas textuales "totalmente injustificables e improcedentes" [1989a: 296].

En 1995, siguiendo la inspiración de Hartzenbusch, cuya edición del *Quijote* de 1864 imprimió Rivadeneyra en la Cueva de Medrano, y coincidiendo con el VII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrado en Argamasilla de Alba en homenaje al mismo cuya ausencia hoy tanto nos entristece, Casasayas tuvo la ocasión de poner en práctica sus criterios como editor de los sonetos y epitafios de los Académicos de la Argamasilla

que cierran el *Quijote* de 1605,[9] que transcribe a partir de la edición príncipe y que comenta, con su habitual erudición, mediante las correspondientes notas, publicadas en página par al lado de cada uno de los poemas.

La fidelidad de Casasayas a la primera edición de Cuesta en 1605 se demuestra de forma particularmente clara en el respeto a la lectura "De más despojos que Jasón decreta," en el soneto del Monicongo, en lugar de "Jasón de Creta," como se lee a partir de la edición de Bruselas de 1607 [1995b: 12–14]. Seguro de su opción, nuestro editor no sólo aprovecha para volver a recordarnos la precaución de atenerse a la edición príncipe sin modificaciones arbitrarias, sino que además cierra su reflexión volviendo a reclamar la necesidad de acometer adecuadamente una tarea que tanto le preocupa, superando

> la alegría, la despreocupación, la falta de responsabilidad, manifestadas en el hecho de que, salvo contadísimas ocasiones, los editores, no obstante anunciar a bombo y platillo ajustarse a la edición príncipe, introducen, empero, sin más y sin explicaciones, cambios a su antojo, o se dejan arrastrar, sin más averiguaciones y por simple comodidad, por la inercia secular de erróneas lecturas precedentes.
>
> Aprovecho este ejemplo para insistir, una vez más, en la necesidad de establecer definitivamente una edición crítica de las obras completas de Cervantes. [1995b: 14]

El interés, en este caso bibliográfico, por las ediciones de la principal obra de Cervantes, se refleja exhaustivamente en el tomo V del *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina*, dedicado a las ediciones en castellano del *Quijote* desde 1605 hasta 1905, editado por el mismo José María Casasayas, y presentado también en el VII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. El volumen, quinto y desgraciadamente único de un proyecto más amplio, justifica su condición de "ensayo" porque pretende, humildemente, ser el "intento" y la "prueba" que pretenden estimu-

[9] El Ayuntamiento de Argamasilla de Alba reeditó esta obra con alguna corrección en 1997, con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes.

lar, en la línea de la reflexión final del ya comentado artículo de 1986,

> a otros con menos años y más suerte que la mía para, ¡por fin!, emprender, y llegar a conseguir siempre hasta donde se pueda, la definitiva bibliografía cervantina que el mundo cultural de las letras está esperando. Mejor diría: está necesitando. Porque resulta que en realidad falta…un conjunto que dé a conocer a los estudiosos de Cervantes, no ya una mera enumeración de las ediciones de sus obras, como el presente *Ensayo*, sino, más concretamente, toda la historia del cervantismo, y de las corrientes que lo han ido informando a lo largo de los ya, pronto, cuatrocientos años que cabalga don Quijote, y de las nombrosas, locas, acertadas, disparatadas, sensatas, atrabiliarias, firmes o quebradizas opiniones de los muchos comentaristas que en el mundo han sido y que, como polvareda de los rebaños de ovejas, han ido tapando nuestra vista para hacernos creer en fantasiosos mundos caballerescos. [1995a: vi]

Con el fin de elaborar su completo repertorio bibliográfico, donde constan las ediciones y sus variantes, la transcripción del texto de cada portada y el número de páginas y de láminas, Casasayas supera las informaciones incompletas acometiendo una paciente labor en la que se confrontan, una por una, descripciones de diferentes catálogos, sin suscribir la certeza de haber acertado en todos los casos. Una de las consecuencias de este procedimiento es la información detallada sobre la gran cantidad y variedad de repertorios consultados en todo el mundo, hasta el punto de que podemos saber, cuando los repertorios se refieren a bibliotecas y colecciones, dónde puede encontrarse cada ejemplar fichado.

Casasayas comparte con el lector sus dudas acerca de la conveniencia o inconveniencia de limitar los materiales recogidos de acuerdo con su eventual naturaleza fragmentaria o episódica, exponiendo su decisión final de haber dado cuenta en el tomo V de su *Ensayo* de todo el material recogido, aun asumiendo el riesgo de que las entradas bibliográficas referidas a "fragmentos, re-

ducciones, mixtificaciones varias…, no constituirán más que una pequeñísima muestra del abundante material quijotesco que anda por estos mundos de Dios" [1995a: xiii–xiv], y dejando abierta para los cervantistas la discusión que conduzca a "delimitar a gusto de todos lo que debe entrar o lo que debe excluirse en un repertorio bibliográfico" [1995a: xiv]. El trabajo se completa con un índice onomástico que comprende principalmente a comentaristas, editores, impresores y artistas que intervienen en las ediciones ilustradas

En el año 2003, Casasayas dedicaría su última aportación formal a los problemas de la edición del *Quijote* en su trabajo "Don Quijote editado en nuestro tiempo (y en todos los tiempos)," incluido en las actas del coloquio internacional *Guanajuato en la geografía del* Quijote, en donde vuelve sobre las erratas, errores y lecturas dudosas de la edición príncipe y las correcciones impertinentes de los impresores de las ediciones inmediatamente siguientes, recordando al lector las discusiones sostenidas por los diferentes autores en la serie de artículos dedicados a este asunto por la revista *Cervantes*, en su opinión poco influyentes en los criterios seguidos por los editores, y los trabajos iniciados en 1990 en Barcelona por la comisión nombrada para la edición crítica de las obras cervantinas, que tampoco fructificaron. Se hace necesaria, por lo tanto, una edición de referencia a salvo de "la manía correctora de los críticos…donde, en una palabra, podamos observar el texto original con sus defectos y erratas" [2003b].

La preocupación constante que mostró Casasayas por la adecuada edición del *Quijote* se refleja, incluso, en sus escritos de carácter informal, como podemos comprobar en el alegato que, como abogado defensor, esgrimió en el VI Juicio Crítico Literario de los Académicos de la Argamasilla, celebrado precisamente en el transcurso del mismo coloquio en el que se presentó el *Ensayo* anteriormente comentado, en el que el encausado, Daniel Eisenberg, disertó sobre la necesidad de acometer la edición crítica de la principal obra de Cervantes. Los argumentos de Casasayas, expuestos con el inimitable estilo que singularizaba sus humoradas, siempre lúcidas, vuelven por donde solía quien siempre reclamó el obligado respeto al texto original y quien, en efecto, con-

vocó una reunión en Barcelona en el año 1990 con el ánimo de constituir el equipo de especialistas que deberían acometer la edición crítica de las obras cervantinas:

> Edición crítica es sinónimo de edición sin fantasías editoriales a fin de que cada lector pueda, a partir de ella, crear a su gusto y libremente las suyas propias, sin imposiciones de los comentaristas.... La expresión "edición crítica" encierra el mismo principio que impulsó al poeta a exclamar "No la toques ya más, que así es la rosa."[10] Y para suspirar ante los encantos de la rosa no necesitamos, señores, que nadie nos la defina, sino no más que la rosa misma. Como para soñar con las fantasías de don Quijote no necesitamos más que leer su historia desbrozada de las censuras, opiniones, añadidos, correcciones de falsos sabios, malandrines endriagos o bachilleres Carrascos disfrazados de caballeros para querer privarnos de luchar por nuestros ideales. En una palabra y para recurrir a un término jurídico: *rebus sic stantibus.* [1996: 135; 260–61 de este número]

3. Para creer en "un personaje posible." De lugares y tiempos en el Quijote.

Al lado de sus investigaciones en torno a los diferentes aspec-

[10] Prescindiendo de los signos de admiración originales y de la división en versos, Casasayas cita—y no literalmente, como veremos—, el breve poema de Juan Ramón Jiménez titulado precisamente "El poema," primero de la serie de tres que, con el mismo título, abren *Piedra y cielo* en la *Segunda antolojía poética (1898–1918)*: "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" (252). Seguro como estoy de que Casasayas, amante de la poesía, conocía la redacción original de estos dos versos, creo estar en condiciones de afirmar, sin temor a equivocarme, que su proverbial celo normativo pudo más que su respeto al texto del autor a la hora de enmendar el leísmo juanramoniano que, a buen seguro, no podría aceptar en su propia transcripción. Puestos a elegir, habría preferido—y no creo que este fuera el caso—pasar por desconocedor de la literalidad del poema de Juan Ramón antes que arriesgarse a ser acusado de leísta. Quienes con mucha frecuencia disfrutamos de su conversación, siempre sugestiva y muy poco dada a caer en banalidades, recordamos su especial interés por comentar, con conocimientos gramaticales extraordinariamente sólidos, los diferentes casos en los que la norma era transgredida.

tos de la edición de las obras de Cervantes, anteriormente revisados, los estudios dedicados a los problemas del espacio y el tiempo en el *Quijote* constituyen el principal objeto de interés de Casasayas, tal como refleja una parte muy significativa de sus publicaciones.

A finales de 1997, y como tantas otras veces a su costa, Casasayas publica en un solo volumen las tres redacciones de su trabajo *Realidad de tiempo y espacio en el* Quijote, sucesivamente acometidas en los meses de marzo, abril y noviembre del mismo año, que suponen una síntesis de la obra capítulo a capítulo, significando literalmente los detalles espacio temporales que afectan al desarrollo de las aventuras de los protagonistas de la novela. Es importante hacer notar que sólo en la primera redacción [1997b: 4–37] se tiene en cuenta el texto de las ediciones príncipes del *Quijote*,[11] y se incluyen las observaciones personales del compilador, recogidas en sombreado, que resultan de indudable utilidad a la hora de intentar entender los problemas que encierran estas referencias, no pocas veces resbaladizas. El trabajo se completa con un mapa desplegable de los "Topónimos y accidentes geográficos e hispánicos mencionados en el *Quijote*," transcritos con ortografía actual.

Una versión de este mismo trabajo, bajo el título "Lugares y tiempos en el *Quijote*," formará parte un año más tarde de los apéndices del *Volumen complementario* de la edición de Francisco Rico [1998a: 911–33],[12] incluyendo en sendas notas a pie de página dos de las observaciones personales pertenecientes a la primera redacción de *Realidad de tiempo y espacio en el* Quijote y añadiendo al final una nota bibliográfica sobre el tema. Aunque no se menciona en el siguiente apartado de los apéndices ("Mapas y planos"), es evidente que los mapas recogidos en el punto 6.1 ("La España del *Quijote*") [1998a: 934–35] están elaborados a partir del mapa de 1997.

En cuanto a los estudios dedicados a algún aspecto particular

[11] En la segunda y tercera redacciones Casasayas se atendrá a la edición de Luis Andrés Murillo (Clásicos Castalia, 1978).

[12] Dándose por sentado, obviamente, que las referencias textuales se atienen en este caso a la edición de la que forman parte.

del espacio y del tiempo en el *Quijote*, en su artículo "Sancho Panza a tres horas del alba," publicado en 1987–88, Casasayas aduce su interpretación acerca de las referencias con las que Sancho calcula el tiempo en un momento concreto del transcurso de la noche en la que sucede la aventura de los batanes (I, 20),[13] insatisfactoriamente explicadas, según su opinión, por los críticos y comentaristas del *Quijote.* Desplegando una vez más la rara y vasta erudición que atesoraba,[14] y con una argumentación elaboradísima acerca de cuyos elementos no estoy en condiciones de emitir juicio alguno por mi desconocimiento del tema, Casasayas discute las interpretaciones de Bowle, Pellicer, Clemencín, Rodríguez Marín y Mendizábal, enmienda la plana al mismísimo geógrafo Martín Cortés—cuyo *Breve compendio de la sphera y de la arte de navegar* de 1551 cita Rodríguez Marín para aclarar el problema—, da cuenta de las explicaciones insuficientes que proponen Cortejón, Schevill-Bonilla, Riquer y Murillo, y deja constancia agradecida de que Gaos incluyó en las adiciones de su edición la primera redacción del artículo que ahora comentamos.

Para explicar los detalles exactos que permiten entender los cálculos erróneos de Sancho Panza, Casasayas incluye una figura en la que se recoge un fragmento de un mapa estelar y acude a la experiencia de los campesinos para llegar "a la conclusión matemática de que Sancho Panza no acertó a conjugar, ni siquiera por casualidad, ninguno de los datos que él proporciona y menos aún la consecuencia que saca de ellos" [1987–88: 133], porque sólo demuestra tener un vago conocimiento de los sistemas que usan

[13] Recordemos el fragmento, que transcribimos a partir de la edición de Rico: "a lo que a mí me muestra la ciencia que aprendí cuando era pastor, no debe de haber desde aquí al alba tres horas, porque la boca de la bocina está encima de la cabeza y hace la media noche en la línea del brazo izquierdo."

[14] Que puede apreciarse de forma sorprendente en las notas a pie de página que sirven de explicación al apéndice de este artículo, consistente en la transcripción de un largo fragmento del *Theatrum mundi et temporis* de Giovanni Paolo Gallucci (Venecia, 1589), en la edición de 1614 de la traducción castellana de Miguel Pérez, probablemente editada por primera vez en 1606, según el mismo Casasayas [1987–88: 137–45].

los pastores para conocer las horas nocturnas. Lo que de verdad demuestra Sancho, en fin, es su agudeza y sagacidad "en la respuesta exculpatoria que da de su mentira, y que demuestra, a la vez, lo mucho que en pocos días ha aprendido de su maestro" [1987–88: 135].

En 1999, Casasayas vuelve sobre el espacio y el tiempo en su artículo "Itinerario y cronología en la segunda parte del *Quijote*" partiendo de una premisa que, siendo como es discutible, queda expuesta con la mayor claridad: "Para que podamos creer en don Quijote, don Quijote tiene que ser un personaje posible. Y un personaje posible requiere lugar y tiempo" [1999: 86]. Por otra parte, la diferencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la realidad es una característica común de toda obra de ficción, y llama la atención el celo de tantos estudiosos que actúan de acuerdo con un procedimiento descrito en términos que, publicados seis años antes, y por incómodos que resulten, parecen adquirir un especial sentido en este cuarto centenario del *Quijote*, y más aún si tenemos en cuenta que fueron pronunciadas precisamente en Villanueva de los Infantes:

> Por lo que se refiere al espacio geográfico, las dudas…surgen…por la ocultación voluntaria por parte de Cervantes de la patria de don Quijote, que ha dado origen a tantas suposiciones como han sido las cabezas pensantes, y acaban por el empecinamiento de los investigadores locales que, llenos de celo patriótico, han querido reconocer e identificar todas las ventas por donde pasó don Quijote y todos los bosques cuyos aromas confundió con sus suspiros amorosos.
>
> Creo que estos problemas menores deben tenernos sin cuidado, como probablemente al mismo Cervantes le tenían sin cuidado…. Todo es posible. Pero opino que lo más sensato es pensar y creer que una venta es todas las ventas, un molino todos los molinos, un bosque todos los bosques. Como cualquier lugar de la Mancha puede ser y representar todos los lugares de la Mancha. [1999: 88]

Dicho esto, y dejando claro que en ninguna parte de la obra se

dice expresamente que Argamasilla de Alba sea la patria de don Quijote, Casasayas acepta que el protagonista de la novela hizo su primera salida desde Argamasilla de Alba o desde un lugar próximo, pero apunta como única solución plausible, aduciendo los argumentos oportunos [1999: 92], que Cervantes quiere despistarnos en el *Quijote* de 1615 trazando el itinerario de la tercera salida desde Argamasilla de Calatrava. Una solución genuinamente cervantina, tras la cual "nada queda definitivo pero todo resuelto: la patria de don Quijote en cualquier Argamasilla, la existencia de la academia argamasillesca a salvo, todas las salidas diferentes ajustadas a la realidad geográfica. Y los lectores que habíamos adelantado soluciones que Cide Hamete quería ocultarnos, finalmente burlados. Cervantes puro en su pura salsa" [1999: 92].

No es menos arriesgada, ni menos atractiva, ni menos discutible, la hipótesis que, con prudentes reservas y una argumentación en todo caso muy bien engranada, Casasayas suscribe para interpretar la evolución del tiempo en la segunda parte de la obra: una vez enterado de la existencia del plagio de Avellaneda, Cervantes aleja su verdadero *Quijote* del apócrifo en el espacio y en el tiempo; en el espacio, llevando a don Quijote y Sancho Panza a Barcelona, es decir, lejos de Zaragoza, y en el tiempo, si contamos hacia atrás después del cuadragésimo segundo día de la segunda parte—el día en que los protagonistas dejan el palacio de los duques, que es el central de los ochenta y tres de la tercera salida de don Quijote—, se aprecian asombrosas coincidencias cronológicas que permitirían justificar la circularidad de la novela, reflejada en detalles tan singulares como el hecho de que don Quijote invierte tres días en preparar su tercera salida y tarde tres días en morirse.

De forma más concreta, y cuatro años más tarde, Casasayas estudiará el papel de Zaragoza en los dos *Quijotes*, el original y el apócrifo, en su trabajo "*Caesaraugusta ficta*" [2003a], en el que empieza recordando el fragmento del último capítulo del *Quijote* de 1605, donde se anuncia que, en su tercera salida, don Quijote "se fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron," y apuntando la posibilidad de que esa referencia pudiera guardar alguna relación con el premio que obtuvo Cervantes en el certamen poético celebrado en esa ciudad

en 1595.

Conocedor de esta circunstancia, es posible que Avellaneda decidiese llevar a su protagonista a Zaragoza para ridiculizar a Cervantes a través de su principal personaje, que llega tarde a las justas y tiene que conformarse con participar en una simple "sortija," un juego mediante el cual Avellaneda está dándonos a entender que el certamen poético ganado por su rival en 1595 no pasó de ser un juego sin importancia. Precisamente por eso, Cervantes, que no dejará de recordarnos a lo largo de la segunda parte de su obra que su genuino don Quijote se dirige a Zaragoza, lo aleja de su destino cuando sabe que el falso ha estado allí, y no sólo se dirige a Barcelona para demostrar la falsedad del *Quijote* apócrifo, sino también hace que el mismísimo Álvaro Tarfe, personaje creado por Avellaneda, levante acta notarial en el capítulo II, 72, reforzando así el menosprecio que el verdadero autor de la obra manifiesta hacia su plagiador.

4. Otras aproximaciones al "misterio que afortunadamente no acabaremos de desentrañar nunca."

A lo largo de los últimos años, Casasayas fue publicando otros trabajos que, si bien unidos en el cervantismo, abordaban temáticas muy diversas. Quiero destacar, en primer lugar, el pequeño artículo publicado en 1997 ("El sentido del cervantismo") en el que puede leerse la que, por ahora, yo considero la descripción más acertada de lo que implica la condición de cervantista, expresada en palabras tan hermosas y cargadas de sentimiento que se me hace imprescindible transcribirlas literalmente, porque en ellas nos sentiremos retratados los más de nosotros:

> Ser cervantista es como ser poeta, "que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza," a juicio de la sobrina de don Quijote, porque el poeta y el cervantista se afanan por adivinar, día tras día, en el inacabable resurgir de insaciables poetas nuevos y en la inabarcable bibliografía producida por los maestros de la lengua, donde radica el misterio de tanta belleza, que trasciende pero se oculta a la vez, inmersa en la natu-

> raleza que nos rodea o en las maravillosas páginas que para nuestra inquietud escribió Cervantes; misterio que afortunadamente no acabaremos de desentrañar nunca porque ambos, natura y Cervantes, son inagotables. Acaso esté aquí el verdadero sentido del cervantismo, y la razón de su pervivencia, y la justificación de su enorme difusión, porque el auténtico cervantista es aquel que se alegra de llegar a Ítaca aun sabiendo que nunca pondrá los pies en Ítaca. [1997a: 25; 252 de este número]

Un año después, y dentro de su obra de carácter informal, pero no por ello menos lúcida, se publica su "Alegato de la defensa" en el VII Juicio Crítico Literario nuevamente convocado en Argamasilla de Alba coincidiendo con el VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en El Toboso en 1998. En unas páginas de amena lectura, que dejan oír la voz de quien tenía una personalidad poliédrica y sorprendente, Casasayas nos hace notar que Alonso Quijano demuestra no sólo no haber recobrado la cordura a tiempo de su muerte, sino también haberla aumentado, porque confiesa estar dispuesto, si pudiera, a dar a Sancho no ya una ínsula, sino un reino entero, y le recuerda al fiscal, José Antonio Cerezo, la improcedencia de que se condene a la locura en la persona de Carlos Castilla del Pino "en plena Mancha…, que sería como condenarse la Mancha entera a sí misma" [1998b: 125]. Pocas páginas antes había quedado muy claro el verdadero sentido de esta afirmación,[15] en la entrañable pregunta

[15] En la que Casasayas vuelve por donde solía en el ya citado VI Juicio Crítico Literario, en el que el encausado fue Daniel Eisenberg: "[El fiscal, José Ramón Fernández de Cano y Martín] ha hecho algo así como mentar la soga en casa del ahorcado al divagar tan largamente sobre la locura precisamente en esta casa, donde la locura representa la única razón posible de nuestra existencia. Aquí, señor fiscal, no ocurre como en casa del ahorcado, donde la soga representa un baldón o el recuerdo de un momento aciago, porque aquí la locura constituye el motivo que ha dado más fama a su héroe, don Quijote, más gloria a su pueblo, Argamasilla…" [1996: 137; 262 de este número]. Y más adelante: "Sin la locura de don Quijote, ¿qué sería de Argamasilla? Sin la locura de Eisenberg, ¿qué sería de las honorables intenciones de no dejar perder la primacía de Argamasilla en la historia del quijotismo? ¿Y quién se acordaría de la Cueva de Medrano? ¿Y de vosotros mismos?" [1996: 140; 263 de este número].

que quizá hoy mismo Casasayas volvería a formular a las mismas personas y en el mismo lugar: "¿Qué sería de la Mancha razonable sin la Mancha imaginativa? Si echaseis mano de vuestro raciocinio, ¿estaríais aquí vosotras, vosotros, todos, defendiendo verdades como templos que, empero, parecen fantasías como catedrales?" [1998: 118; 275 de este número]. Y por cerrar el capítulo de las locuras y sus estudiosos, en el año 2000 Casasayas prologó con su irrepetible sentido del humor el libro de José Manuel Bailón Blancas *Cervantes y la psiquiatría. La histeria en "El licenciado Vidriera"*—que su autor le dedicó junto a Alberto Sánchez—, haciendo profesión de humildad al decir que "yo de Cervantes sé lo que me cuentan mis colegas los cervantistas, con quienes tengo honrado trato frecuente" [2000a: i].

En el trabajo "*Iam erat hora diluculi.* Cuando apareció otro *Dominus* Quixotus," incluido en el volumen de homenaje a Isaías Lerner publicado en 2001, Casasayas reseña la traducción del *Quijote* al latín de Antonio Peral Torres,[16] un resultado más, según nuestro autor, de la consecuencia de la euforia cervantista de los últimos años. Aunque la obra que comenta le parece "verdaderamente asombrosa y digna de todo respeto" [2001a: 148], Casasayas muestra una nueva arista de su erudición destacando su sólida faceta de latinista al comentar algunas de las soluciones del traductor, a quien no duda en enmendar la plana cuando conviene. Ese mismo año, en el volumen de las *Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* celebrado en Roma, aparece su necrológica "*In memoriam*," dedicada a los cervantistas desaparecidos Ted Riley, Manuel Ferrer Chivite y Stefano Arata [2001b]. En 2004, meses antes de que muriese quien tantas veces y con tanto sentimiento supo lamentar la muerte de sus amigos, Casasayas publicó otra necrológica en el volumen de actas *Peregrinamente peregrinos*, dedicado al congreso de Lisboa, en recuerdo de Al-

[16] *Dominus Quixotus a Manica*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998. Aunque la traducción de Peral Torres ya había aparecido a tiempo de que se publicase esta reseña de Casasayas, cuando la escribió tenía a la vista sólo la versión mecanografiada: "faltaba en nuestras estanterías una traducción del *Quijote* al latín, y ya la tenemos, por lo menos en expectativa, porque lo que ha llegado a mis manos ha sido, de momento, sólo el mecanoscrito de esta *Historia domini Quixoti a Manica*" [2001a: 148].

berto Sánchez y Alberto Porqueras. Fue el último texto que publicó en su vida.

En el artículo titulado "Avellaneda en la respuesta de don Quijote a la duquesa, (QII, 32)," integrado en el volumen de homenaje a Jean Canavaggio editado por la Casa de Velázquez de Madrid casi un año después de su muerte, Casasayas propone su respuesta a dos cuestiones: la primera, el porqué del comedimiento de Cervantes a la hora de enfrentarse a Avellaneda; la segunda, si hay en la segunda parte de la obra alguna muestra de la insatisfacción que supuso para Cervantes la publicación del *Quijote* apócrifo. En relación con la primera, cabe pensar que Avellaneda fuese un personaje importante cuyas represalias podía temer o que desconociese su verdadera identidad; en relación con la segunda, y entre otros contextos del *Quijote* de 1615, la respuesta de don Quijote a la duquesa en el capítulo II, 32, en la que el protagonista expresa sus lamentos por el hecho de que Dulcinea haya sido encantada "por la malicia de algún encantador invidioso" y porque estos mismos encantadores "vénganse en las cosas que más quiero," permite entender que se está trazando "un paralelismo semejante a 'Dulcinea es para don Quijote' como 'don Quijote[17] es para Cervantes'" [2005a: 32].

Hay que dejar constancia, por fin, del texto aún inédito de su alegato como abogado defensor en el último Juicio Crítico Literario celebrado en Argamasilla de Alba en julio de 2004,[18] cuyo encausado, Carlos Romero, disertaba sobre el sentido de la palabra *rucio* partiendo del pasaje del capítulo I, 21, en el que don Quijote nos describe al barbero propietario de la bacía que él cree ser el yelmo de Mambrino como "un caballero…sobre un caballo rucio rodado," entendiendo luego que hay un juego de palabras de ca-

[17] Parece muy claro que cuando Casasayas dice "don Quijote" quiere referirse al legítimo derecho de autor que puede reclamar con respecto a su personaje, y por extensión, a su obra.

[18] Agradezco a la Asociación Cultural de los Académicos de la Argamasilla, en la persona de mi querida amiga Pilar Serrano Sánchez, la gentileza que ha mostrado conmigo al permitirme usar este texto en mis investigaciones, y no puedo dejar de recordar ahora, con profunda tristeza, que el próximo acto de esta entrañable entidad, coincidiendo precisamente con el IV centenario del *Quijote*, iba a ser el nombramiento de José María Casasayas como Académico de Honor.

rácter irónico en el hecho de asignar al asno de Sancho Panza un apelativo como *rucio*, que es propio de un caballo.

Casasayas sostiene, sin embargo, que en este contexto hay que entender el adjetivo *rucio* que maneja don Quijote "no por su color, sino en el término de su primitivo y original significado de 'rociado, cubierto de rocío' (pues proviene del latín *roscidare*, que a su vez se deriva de *roscidus*, que significa 'húmedo'), que él había leído en sus libros y que era la única acepción en que se empleaba en la literatura caballeresca," mientras que el adjetivo *rodado* hace alusión "a una coloración más noble (blanco con lunares negros) para un caballo de un noble caballero" [2005b: 285 de este número]. Como Sancho desconoce este significado culto de la palabra *rucio*, lo usa en su acepción popular, que tenía que ver con una determinada coloración parduzca de la piel de un animal, lo que permite a Cervantes acentuar la diferencia entre las formas de expresión de don Quijote, culta, y de Sancho Panza, vulgar.

5. *"Empès per l'amor que tenc al nostro parlar."* Don Quixot*: la última obra.*

Si en alguna obra se concentraron la ilusión y los esfuerzos permanentes de José María Casasayas, si en alguna tarea quiso dejar su huella y su legado, si en alguna empresa intelectual aspiró a dejar claros su independencia irreducible y el extraordinario amor que profesaba a su tierra y a su lengua, si en algún objetivo se hacen obvios su compromiso y hasta sus peripecias personales,[19] fue en su traducción de la novela de Cervantes al catalán insular, por fin editada.[20]

[19] Véase si no, a título de muestra, la amplia nota al pie de la página 59 del *Volum preliminar*, a cuya lectura remito, rigurosamente incapaz, como honestamente me considero, de resumir con la necesaria dosis de precisión la compleja circunstancia personal de la que allí se da cuenta. Y es que el despliegue de rigor y coherencia en la exposición de sus criterios se alterna en todo momento con anécdotas, chistes, humoradas y opiniones a veces incómodas, que convierten esta obra, al menos según mi opinión, en la quintaesencia del inimitable estilo de José María Casasayas.

[20] Antes de editarse, el mismo Casasayas fue elaborando e imprimiendo a su propia costa diferentes versiones a lo largo de sus últimos dieciocho años. Por

Lo que Casasayas quiere conseguir con su traducción queda fuera de toda duda desde el primer momento:

> Amb aquesta traducció que tens en les mans t'oferesc, amic lector, la versió íntegra de la inmortal obra de Cervantes *Don Quixot* en la nostra parla cuotidiana, la més noble, la més autèntica, i, per tant, l'única llegítima, despuîada dels forismes, bordismes i normativismes amb què els seus inconfessats (però pertinaços) enemics vòlen reduïr-la i destrossarla…tal i como tu sols ordinàriament descriure i comentar…sense haver de posar mà a paraules estranyes ni recórrer al llenguatge artificios i enviciat del veïnat d'allà deçà del bassiot. [Q0: 4]

Se trata, pues, de publicar con la necesaria corrección la primera traducción del *Quijote* al catalán insular, superando las imperfecciones de las traducciones anteriores, alejadas de esta variante dialectal o, como en el caso de la traducción de Ildefons Rullan al mallorquín, publicada en 1905 y 1906, insatisfactorias

---

coherencia con la nomenclatura del traductor, y de forma excepcional en nuestro trabajo, citaremos los tres volúmenes de esta obra con las tres claves que previó Casasayas (Q0, Q1 y Q2), cuyos números él encierra entre corchetes, añadiendo después de cada volumen de la traducción, también con números árabes y separado mediante comas de la clave que identifica cada parte, el número del capítulo. Para evitar confusiones innecesarias, sin embargo, preferimos prescindir del entrecorchetado.

Casasayas publicó en 1986, también a su costa, la "separata anticipada" con la traducción del prólogo de la primera parte del *Quijote*, muy distinta de la traducción del mismo fragmento que forma parte de la versión que ahora reseñamos. Entre esa "separata anticipada" y su última redacción inédita, que es de 2004, han transcurrido el tiempo y las correcciones suficientes como para hacerme pensar que su *Don Quixot* estaba destinada a ser su obra póstuma fuese cual fuese el momento en que nos hubiera dejado. No puedo dejar de celebrar una y otra vez, por fin, que el *Don Quixot* se haya publicado en 2005, precisamente en el IV centenario de la obra de Cervantes y precisamente a tiempo del XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, convocado en memoria de José María Casasayas, y no debo, ni quiero, dejar de reconocer cuánto de este logro debemos a la generosidad de sus hijos, y muy particularmente al ejemplar entusiasmo a veces heroico de Lluís Casasayas y a la extraordinaria y callada labor, en la elaboración de las "Taulas," de Alicia Villar Lecumberri, que ha querido renunciar a todo protagonismo para que brillase el nombre del traductor. Y es que, como quería don Quijote, cada cual es hijo de sus obras.

tanto por su presentación como por su contenido.[21] En todo momento, y en los términos más claros y entusiastas, Casasayas reivindica la legitimidad del catalán de las Islas Baleares, lejos de lo que él entiende como imposición del catalán de Barcelona como consecuencia de la dejadez y la claudicación de gobernantes y educadores.

Tras sendos apartados en los que se revisan, primero, la época, vida y obra de Cervantes, después se propone una síntesis del argumento y en tercer lugar se exponen los problemas de lugar y tiempo del *Quijote,*[22] Casasayas somete a un examen concienzudo las diferentes traducciones de la obra al catalán, demostrando un conocimiento profundo y exhaustivo de todas y cada una de ellas. Por poner algunos ejemplos de su revisión crítica, la de Eduard Tàmaro (1881) no le parece recomendable por su excesiva pretensión de literalidad y por su poco esmero; la de Antoni Bullbena y Tusell (1891) está tan empeñada en catalanizar el texto que el traductor llega a suprimir pasajes originales, añadiendo sin embargo otros por su propia cuenta, y la de Joaquim Civera i Sormaní (1969) le resulta fría y de lectura forzada a causa de su excesiva literalidad y academicismo.

Por lo que toca a la traducción de Ildefons Rullan al mallorquín, Casasayas la analiza de forma muy particular, deduciendo que no tuvo presente la edición príncipe—recordemos su permanente reivindicación en este sentido—, y lamentando tanto el hecho de no que no traduzca la obra completa como la ortografía[23] de su versión, "que realment fa plorera" [Q0: 61]. Le recono-

[21] La traducción de Rullán está disponible en línea en la Biblioteca Cervantes Virtual.

[22] En este tercer apartado de su volumen preliminar Casasayas resume el contenido de tres de sus trabajos, dos de ellos [1999 y 2003a] íntegramente dedicados a los aspectos espacio-temporales del *Quijote*, y el tercero su contribución al homenaje de Jean Canavaggio, ya estudiada.

[23] En relación con este aspecto, y más allá de lo que afecta al texto de Rullan, Casasayas protesta, con su estilo inimitable, contra los criterios normativizadores: "ès una llàstima que hàgem de sofrir encara ara l'arbitrària 'normalitzcació' en l'ortografia (i en tota la gramàtica) imposada a través d'uns criteris gairebé convencionals i partidistas i no poques vegades orfes de tota serietat científica" [Q0: 61]. Precisamente por esto reclamará más adelante su derecho a prescindir de la

ce, sin embargo, autoridad en el conocimiento del mallorquín, aunque no siempre acierte con la traducción "cabal," y sentido de la oportunidad al publicar su traducción en las columnas del diario local *El Felanigense*, coincidiendo además con la celebración del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, dos circunstancias, en fin, muy propicias para la adecuada difusión de su obra como traductor.

En un quinto apartado, "La present traducció," se da cumplida cuenta de los criterios observados en su tarea. Por lo que toca a las características generales de su trabajo, el primero es más que esperable: se ha seguido el texto de las ediciones príncipes de las dos partes del *Quijote* (Cuesta, 1605 y 1615) y se ha hecho lo propio con la segunda edición de Cuesta en 1605 para los pasajes del hurto y la recuperación del asno de Sancho Panza. Por otra parte, Casasayas reconoce su deuda con la traducción de Rullan, que a veces ha tenido en cuenta a la hora de transcribir frases enteras, y cuyos errores ha intentado corregir en toda ocasión.

Por lo que respecta al lenguaje y al estilo, los criterios de traducción de Casasayas demuestran, a mi entender, el principal acierto de su obra, al proceder de acuerdo con una aplicación razonada y autorizada de las variables diastráticas y diatópicas del catalán insular—y no solo del catalán insular—, y siempre "amb especial esment d'apartar-me dels altres parlars catalans no propis de ca nostra" [Q0: 64]. Así, para la narración procura seguir el lenguaje literario, y para los diálogos opta por un estilo vulgar,[24] apartándose de toda forma de academicismo con el ánimo "d'aconseguir efectes reals i, per què no, també més belles i expressius" [Q0: 65] y teniendo en cuenta, además, que en ellos intervie-

norma gramatical cuando su conciencia y sus criterios así lo justifiquen: "Empés per l'amor que tenc al nostro parlar, si bé he procurat de fer cas a les 'normes' gramaticales a l'us en el moment actual entre gramàtics i lingüistas, també cal afegir que me'n som apartat quand he considerat, amb tota classe de fonaments i en defensa de les nostres formes insulars, que ho havia de fer" [Q0: 81]. Discutibles o no—los expertos en lingüística catalana deben pronunciarse—, los criterios gramaticales que Casasayas expone de forma exhaustiva en relación con su aplicación del catalán insular [Q0: 81–86] evidencian rigor y coherencia.

[24] Casasayas se refiere, más bien, al estilo coloquial, no exento, obviamente, de vulgarismos.

nen personajes pertenecientes a diversos estratos sociales cuyas diferencias de expresión tienen que quedar muy claras, si bien conviene reducir las diferencias o variaciones posibles de estos diferentes estilos. Casasayas también refleja ocasionalmente la variedad de sus personajes haciendo que se expresen en las distintas modalidades del catalán insular, pero casi todas las demás variantes de la lengua catalana (el catalán barcelonés, el valenciano, el alguerés, el aranés) también quedan convenientemente representadas cuando leemos, por ejemplo, que los personajes catalanes que intervienen en los capítulos correspondientes al paso de don Quijote por tierras de Cataluña (II, 60–65) hablan la modalidad del catalán más próxima a Barcelona, y que el general de la Armada, caballero valenciano (II, 62), habla en valenciano. La coherencia idiomática del traductor se completa cuando el castellano que reprocha su conducta a don Quijote en el mismo capítulo habla precisamente en castellano, respetando el texto original.

El tercer punto de este quinto apartado, "*De ortographica re*, i d'altres afinitats gramaticals i lingüístiques," es, con mucha diferencia, el más comprometido y el más significativo de la postura del traductor en relación con el idioma, expuesta a veces con una indisimulada dureza y sin la menor concesión. La idea está muy clara: el catalán insular debe resistir las imposiciones del catalán de Barcelona. No hay que olvidar, por otra parte, el espíritu inequívoco de las palabras de Joan Maragall en el Primer Congrés de la Llengua Catalana, celebrado en Barcelona en 1906, citadas por Casasayas [Q0: 69], en el sentido de "fomentar y dignificar," a través de la literatura, todas las variantes dialectales del catalán. Sin embargo, la realidad política y cultural se ha encargado, según nuestro traductor, de dejar sin valor estas palabras por muy diferentes razones que expone sin ocultar su profundo malestar con la criticable actitud que han adoptado las diferentes instituciones encargadas de la difusión del idioma y sus modalidades, especialmente acentuada por la publicación, en 1995, del *Diccionari de la llengua catalana* del Institut d'Estudis Catalans, que consolida el catalán barcelonés. La voz de Casasayas se alza con fuerza y claridad en medio de este panorama que le desconsuela: "Des d'aquí

vuî fer una crida per a tots els païsans perquè se mantenguin forts en les nostres paraules, dites, expressions i manera de parlar" [Q0: 78]. Y más adelante, esa voz se modula con un tono entrañable que demuestra la talla personal con la que Casasayas supo compartir su especial ascendiente, ofreciendo, a cambio de su deseo más sincero, lo que ya no podrá ofrecer nunca más:

> No som més que un pobretó mallorquí, insulà al cap darrer, que tot saludant de bona gana els avantatges de la modernitat i la lògica transformació que els temps imposa (¡escric aquestes paraules amb una màquina electrònica super moderna!), donaria, emperò, mitja vida de la part que me'n queda, perquè no se perdessin els bons usos tradicionals de la nostra terra, ni de tota la terra: ni la sobrassada sense detergents, ni la llet de vaca, ni el vou veri vou amb què vaig esser enconat, ni la fadrina ballant amb el gerricó dalt del cap… I sentir, en cridar per telèfon a ca la meva fia, que me contesten "Senyoravi, **som**[25] en Pau!" [Q0: 87]

Con la misma coherencia filológica con la que expone todos sus criterios generales, Casasayas justifica también algunos casos particulares de su traducción, como los poemas, traducidos de acuerdo con la misma forma métrica de la obra original, o como su interés por reforzar en algunos casos la expresividad del texto cervantino, no con el ánimo de enmendarlo, sino de ser consecuente, a un tiempo, con el espíritu del modelo y con las exigencias estilísticas del catalán insular. Más discutible, quizá, pero no poco divertido, resulta el audaz criterio, excepcional en una obra acometida con tanto rigor, de emplear expresiones modernas que habrían sido imposibles en tiempo de Cervantes, como veremos

[25] El énfasis que muestra Casasayas al escribir ***som*** en negrita, se explica fácilmente si recordamos, algunas páginas antes, el sentimiento de tristeza con el que nos describía el hecho de que su nieto Pau emplease la forma *soc* en lugar de *som*, propia del catalán insular, para expresar la primera persona del singular del presente de indicativo del verbo *ésser*: "Cada vegada que un dels meus nets me crida per telèfon i per donar-se a conèixer me diu 'Senyoravi, sóc en Pau,' el cor se me xapa i els uîs se m'humitegen de pena i de rabia. Un nin que va a una escola mallorquina!" [Q0: 78].

después en algún ejemplo.

Por fin, y dejando de lado otras consideraciones finales, Casasayas justifica el sentido de sus notas explicativas, que pretenden ayudar al lector a interpretar algunas dificultades del texto—nombres de personajes, términos geográficos—, a exponer alguna idea propia, o a entender algunas de sus opciones como traductor renunciando prudentemente, de acuerdo con la intención divulgadora de su trabajo, a ejercicios insostenibles de audacia interpretativa como los que el traductor denuncia en otros comentaristas:[26]

> Aquesta ès la meva manera de comprendre Cervantes i en especial la seva magna obra, el *Quixot,* i l'he volguda esposar prèviament a les precisions que he de fer respecte al meus comentaris i anotacions per tapar la boca a qualsevol erudit o investigador en mans del qual caurà la present traducció, tot advertint-li que, no essent, aquesta, una edició crítica del *Quixot*, ni tan sols amb aspiracions científiques, sinó estrictament divulgadora entre la gent del meu poble, he procurat cumplir la meva tasca, tant en la traducció com en la redacció de les notes, sense tenir en compte aquesta mania de què pateixen molts de comentaristes, de veure, en qualsevol passatge, en qualsevol frase, en qualsevol adjectiu, sortits de la ploma cervantina, indirectes referides a casos i coses que tanmateix Cervantes no podía haver pressentits mai. [Q0: 91]

Por mi parte diré, sin reserva alguna, que el completo, elaborado y singularísimo aparato de notas es una de las principales bondades del *Don Quixot*, y que su interés va más allá del innegable valor que en sí misma supone la traducción. Pocas ediciones del *Quijote* aportan una cantidad tan significativa de anotaciones, muchas de las cuales podrían publicarse como breves trabajos, tan

[26] Precisamente por eso Casasayas, prudente también en la apreciación de sus propios comentarios, y dispuesto a no caer en la misma tentación que Cervantes ridiculiza en Lope de Vega, se guarda de recomendar al lector que preste excesiva atención a sus explicaciones, que son, sin embargo, tal como yo lo veo, y como a continuación expondré, uno de los principales valores y atractivos didácticos de su trabajo más allá de la traducción propiamente dicha.

completas y tan concienzudamente redactadas. Considero imposible ofrecer un resumen sistemático que pueda resultar satisfactorio y completo. A título de ejemplo, y destacando que una buena parte de estas notas son una magnífica muestra del diálogo permanente que Casasayas mantiene con el lector,[27] valga decir que hay algunas, como la dedicada al relato del cautivo [Q1, 39: 475, n. 1], que exponen un análisis de exhaustividad poco común; otras tienen un carácter rigurosamente personal, relacionadas sin duda con su mundo más íntimo;[28] en un grupo bastante significativo se aprecia su estilo tan particular, a veces mordaz e irónico,[29] a veces bronco[30] y no pocas veces logradamente humorístico;[31] no

[27] Las constantes apelaciones al lector se pueden ver, por ejemplo, en la explicación del suicidio de Porcia, la esposa de Bruto, que pone fin a su vida "empassolant-se uns calius ben excesos. ¿Vos ho imaginau?" [Q1, 34: 433, n. 13], o en la explicación del impuesto establecido para pasar la barca de orilla a orilla: "¿Ès que vos pensau que els actuals ministres d'Hisenda han inventat res nou? (Sí: l'IVA!)" [Q1, 45: 564, n. 18]. En alguna ocasión apela a su paciencia, como cuando le anuncia que deja para el último capítulo su explicación sobre ciertos detalles tocantes a la locura del protagonista ("Una micoia de paciencia, amic lector" [Q2, 58: 552, n. 17]), preguntándole después, en el momento antes anunciado de comentar la disposición del testamento de don Quijote en el sentido de legar a Sancho un reino, si pudiera: "¿Voltros creis que d[on] Q[uijote] havia recobrat el seny quan dictava aquesta disposició?" [Q2, 74: 692, n.16]. Ya hemos visto antes esta misma opinión en la intervención de Casasayas en el Juicio Crítico Literario de Carlos Castilla del Pino.

[28] Es el caso de la nota explicativa a Virgilio [Q1, 13: 151 n. 33], que Casasayas cierra con la expresión del deseo cordial de "haver coneguda l'opinió de Miquel Dolç (†1995) sobre tot això, ell qui vivia en un món totalmente Virgiliá."

[29] Como cuando, en sus notas a la dedicatoria al duque de Béjar en el *Quijote* de 1605, no tiene el menor reparo en calificar a este noble como "un indolent, un inculte i un fiî de papà, que diuen" [Q1: 7, n. 01].

[30] No de otra manera se puede catalogar su estilo al describir las penalidades de los galeotes: "qui més qui manco estarà informat de la puta vida que duien aquells malanats" [Q1, 22: 249, n. 03A].

[31] Son muchas las notas en las que brilla el inolvidable sentido del humor de Casasayas. Una de las más hilarantes y significativas de esta actitud tiene que ver con una de sus licencias modernizadoras en la traducción, tal como antes explicamos, cuando traduce el original "de la misa la media" por "ni tres catorze" y explica la procedencia de esta expresión: "Ve del número 3'141592…, que ès el número representat per la lletra grega π, que es llegeix 'PI,' que ès mot que es pòt descompondre en P+I, que poden esser les inicials de 'puta idea.' I no vos hi amoïneu, perque encara hi ha etimologies més rares" [Q1, 37: 459, n. 06]. Ya en

faltan, tampoco, anotaciones que evidencian su inconfundible actitud como cervantista—bien criticando la audacia interpretativa de algunos comentaristas,[32] bien aduciendo opiniones contrarias a algunas interpretaciones comúnmente admitidas,[33] o bien reflejando su interés por algunos temas a los que dedicó en su momento estudios particulares[34]—, ni comentarios de carácter crítico que a veces se entienden en clave histórico-política[35] o a veces

el *Quijote* de 1615, y comentando las apreciaciones del narrador acerca de las costumbres de los animales, a propósito de las referencias a la amistad de Rocinante y el rucio, Casasayas tiene su propia opinión acerca de la honestidad de los elefantes: "Però ès una veritat un poc dubtosa la suposada honestat dels elefants, perque la veritat ès que s'enginyen tot quant poden per copular quan troben elefanta receptiva" [Q2, 12: 123, n. 9]. Más adelante, y al final de una disertación sobre el arte de la tauromaquia, nuestro traductor lamenta que ya no queden caballeros toreros, que "ara surten de la gent baixa i quasi gitana i per compensar aquesta perdua de categoría algunes nobles dames no se priven de lligar amb ells. I tothom satisfet perque això ès un fet que está d'acord amb la nostra Constitució" [Q2, 17: 174, n. 19]. Especialmente sabroso me parece el final, entrecorchetado, de la explicación sobre el gigante Argos, en el que Casasayas mezcla el humor con la apelación retórica a su lector: "¿Veritat que llegint les meves notes apreneu una cosa fora mida?" [Q2, 65: 631, n. 11]. El comentarista lleva esta actitud desenfadada hasta la últimísima nota de su traducción, referida a la última palabra del *Quijote*, la despedida latina *vale*: "Com si diguéssim senzillament 'Salut' (…que no cansa, com contesten els pagesos)" [Q2, 74: 698, n. 37].

[32] Por ejemplo, cuando critica las correcciones de algunos editores modernos, que anteponen un "no" a la frase "conteniéndose en los límites de su ignorancia" de la dedicatoria al duque de Béjar, refiriéndose a la "mania correctora i estúpida dels qui pretenen saber-ne més que Cervantes" [Q1: 7, n. 02].

[33] A propósito de la opinión extendida sobre la falta de pericia de Cervantes como escritor de poesía, y tomando como contraejemplo significativo la "Canción de Grisóstomo," su opinión es contundente: "En contra dels crítics que no saben llegir ni interpretar Cervantes, he dir i sostenir que aquesta poesia tota sola bastaria per inmortalisar-lo com a un gran poeta" [Q1, 14: 154, n. 01].

[34] Como la nota en la que explica, más concisamente que en su artículo de 1987-1988, la interpretación que aduce Sancho para deducir que se encuentran "a tres horas del alba" [Q1, 20: 222, n. 08].

[35] No sin ironía, al comentar el despliegue de detalles pintorescos y referencias étnico-geográficas que salpimentan la descripción de los dos ejércitos de caballeros en los que don Quijote convierte a sendas manadas de ovejas, Casasayas entiende que, "si examinam bé la situació, podrem concloure que Cervantes fou un precursor de la Comunitat Europea i més concretament de l'OTAN: tots els pobles europeus units en contra d'una invasió externa" [Q1, 18: 202, n. 21]. Más claramente crítica de nuestra política actual, y aludiendo a los cargos propios de

reflejan sus inquietudes educativas,[36] cuando dejan traslucir la irónica nostalgia[37] propia de un letraherido. Por otra parte, alguna de sus explicaciones destila su rebeldía contra los criterios de normativización léxica sustentados por el Institut d'Estudis Catalans,[38] y en otras se nota su postura crítica precisamente porque renuncia a pronunciarse[39] o su aparente extrañeza, lúdicamente formulada, ante la exposición de una determinada hipótesis.[40] Tampoco se nos oculta, a través de alguna de estas aclaraciones, la admiración que Casasayas profesa ante ciertos ideales quijotescos (más que puramente cervantinos).[41] Pero si alguna nota explicativa demuestra el inimitable estilo personal y la honradez de Casasayas, es aquella en la que, muy al contrario de lo que haría cualquier editor al uso, que tendría todo el derecho del mundo a guardarse las espaldas, demuestra, una vez más con una pregunta retórica no exenta de comicidad, que no tiene posibilidad de

---

las administraciones musulmanas, leemos que "en front d'una vintena de Ministeris que només procuren pel benestar dels senyors del Govern noltros no hi tenim més que un ineficaz 'defensor del pueblo' o síndic de greuges" [Q1, 40: 493, n. 06].

[36] Al decir, creo que con evidente ironía, que no abundará en detalles aclaratorios sobre tecnicismos geográficos, "perque són coses que ara tots els joves de la nostra generació, tan ben instruïts en tot, coneixeran de sobra" [Q2, 29: 293, n. 07].

[37] Describiendo el poder mortal de la mitológica Medusa, el traductor lamenta que "ara ja no queden d'essers tan suggestius, esvaïts tots per la cultura del ciment i de les guerres!" [Q1, 43: 543, n. 15].

[38] Que ha suprimido el "don" de su diccionario catalán por parecerles un castellanismo, "però, això sí, han admès, p. e., 'caldo,' just perquè ès un vulgar barcelonisme!" [Q2, 2: 41, n. 11], dice el anotador entre corchetes.

[39] "Preferesc no entrar en aquest tema," dice el comentarista para no tener que argumentar sobre los exvotos ofrecidos por los fieles a los santos para reconocer las gracias concedidas [Q2, 8: 93, n. 23].

[40] Tal es el sentido del cierre de la explicación al origen de la palabra "hacaneas," animales más pequeños que el caballo, de gran fuerza, empleados por las clases pudientes, probablemente provenientes de una raza inglesa muy extendida en Hakenei, un pueblecito del siglo XV: "Hakenei! ¿Qui ho hauria de dir?" [Q2, 10: 107, n. 13].

[41] Según el comentarista, si los consejos de don Quijote a Sancho Panza "s'aplicaven tal com sonen en aquestes pàgines podriem parlar de verdadera Justícia, amb majúscula" [Q2, 42: 401, n. 01].

explicar un problema, con la importante singularidad, eso sí, de que es el mismo Casasayas quien crea el problema. Así, en el capítulo II, 10, al utilizar para su traducción una frase hecha, que supongo típica de la fraseología balear, para describir la huida de las tres aldeanas que le sirven a Sancho Panza para urdir la invención del encantamiento de Dulcinea ("i les tres arrancaren a fugir com l'ànima de Robert"[42]), el comentarista se pregunta: "¿Qui era en Robert?" [Q2, 10: 110, n. 18].

Esta pregunta para la que Casasayas no tenía respuesta es, sin duda, una de las claves fundamentales de su actitud como cervantista: la honradez, sazonada con las raras especias de la prudencia, tan presente cuando advertía de la posibilidad de que alguien pudiera haber extraído antes que él conclusiones idénticas a las que él llega,[43] y de la humildad a la hora de aceptar las críticas que pudieran formularle quienes, respondiendo a su invitación sincera, tan escasa en el mundo de la investigación científica, pudiesen apreciar en sus trabajos errores o carencias.[44] Y por

[42] En el original dice simplemente "y dispararon a correr." Es muy posible que *Robert* sea uno de los muchos nombres que sirven para identificar al Diablo.

[43] "Yo aseguro que lo que voy a exponer no lo he visto en otros trabajos, pero no puedo asegurar que no haya otros que lo hayan expuesto antes" [1999: 89, n. 2].

[44] "Si algún lector erudito halla imprecisiones y errores en mis calificaciones, con mucho gusto aceptaré las rectificaciones procedentes" [1986a: 143, n. 4]; "Finalmente, aunque mi propuesta es, entre las que conozco, la que más se acerca a la edición magistral de las obras de Cervantes que todos deseamos, es también, cómo no, supongo, mejorable. Yo la someto a la consideración de todos aquellos de cuyos trabajos y desvelos puede aprenderse tanto sobre Cervantes" [1986a: 190]; "Finalmente: agradeceré de todo corazón que se me comuniquen las faltas, los errores, las imprecisiones que se observen en este *EGBC* [*Ensayo de una guía de bibliografía cervantina*], que me temo que no serán pocos. Sólo así podré corregirme e informar en sucesivos tomos de las rectificaciones. He registrado muchos errores en otras obras de tipo parecido y he creído oportuno, en bien de la verdad, tomarme la libertad de delatarlas a los autores, a lo menos para que me denunciaran, llegado cada caso, que era yo el que estaba en el error; pero hasta ahora ni uno solo se ha dignado contestarme, como si mi amable corrección fuera un insulto. Dios me libre de tamaño proceder" [1995a: xv]; "Fàig avinent, perqué els lectors ho tenguin en compte, que acceptaré totes les crítiques que se me faran, si són fetes de bona fe i encertades: les agraïré de bon cor i encara modificaré les meves conclusions en la part que pertocarà i jo hagi anat errat, a fi que tenguin cabuda en qualsevol edició posterior, si se dóna el cas. Val també per les errates

encima de todo, como la piedra angular de su quehacer, la ilusión un punto unamuniana de querer saber, de querer saber más, de querer saber siempre, y de confesar también lo que no se sabe ni se sabrá nunca. Por eso protestó, en una de sus cartas que ya guardo en el tesoro de mi memoria, cuando leyó la primera frase de mi libro *La ficción autorial en el* Quijote *y en sus continuaciones e imitaciones:* "Comprendemos a don Quijote." Poco importa ahora la actitud de que quien, como yo, invocaba la empatía con el personaje, nunca el privilegio de su comprensión en la acepción intelectual de la palabra. Lo que importa de verdad, el sentimiento que alumbraba la raíz profunda de aquella protesta, es su renuncia a la certeza última por el amor de la duda vivificante en el acontecer de la búsqueda permanente de la mejor respuesta, renunciando de antemano a la posibilidad de su existencia: la alegría de llegar algún día a Ítaca, aun sabiendo que, por mucho que nos acerquemos, acaso jamás llegaremos a Ítaca.

Santiago López Navia
Universidad SEK
Campus de Santa Cruz la Real
Cardenal Zúñiga, 12
40003 Segovia
snavia@sekmail.com

OTRAS OBRAS CITADAS

Allen, John J. "A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition." *Cervantes* 2.2 (1982): 181–84. 21 junio 2005. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf82/allen.htm>.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Dominus Quixotus a Manica*. Trad. Antonio Peral Torres. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

tipogràfiques" [Q0: 95].

Cervantes Saavedra, Miguel de. *L'enginyós Hidalgo don Quixote de la Mancha.* Trad. Ildefonso Rullán. Felanitx: s.e., 1905–06. 28 julio 2005. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371404228901513087402/ima0002.htm>.

Eisenberg, Daniel. "On Editing *Don Quixote*." *Cervantes* 3.1 (1983): 3–34. 21 junio 2005. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics83/eisenber.htm, con correcciones en http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf83/news.htm>.

Flores, Robert M. "The Need for a Scholarly, Modernized Edition of Cervantes' Works." *Cervantes* 2.1 (1982): 69–87. 9 junio 2005. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics82/flores.htm>.

Jiménez, Juan Ramón: *Segunda antolojía poética (1898–1918).* Pról. Leopoldo de Luis. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

López Navia, Santiago. *La ficción autorial en el* Quijote *y en sus continuaciones e imitaciones.* Madrid: Universidad Europea de Madrid–CEES Ediciones, 1996.

Rico, Francisco. "'Por Hepila Famosa,' o cómo no editar el *Quijote*." *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 14 de septiembre de 1996. 16–17.

Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas. "Cómo no se debe profanar el *Quijote*." *Babelia,* suplemento cultural de *El País*, 26 de octubre de 1996. 18.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 233-39.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Escritos de José María Casasayas

Compilado por Daniel Eisenberg, Santiago López Navia, y José Montero Reguera. No se incluyen las actas de los coloquios y congresos de la Asociación de Cervantistas, y del "Convivio de Locos Amenos," para las cuales véase la tabla al final de este listado. Con todas aquellas actas tuvo mucho que ver, y en varios casos era el único coordinador.

1986a. "La edición definitiva de las obras de Cervantes." *Cervantes* 6.2 (1986): 141–90; correcciones en 8.1 (1988): 123. En linea, con las correcciones incorporadas: <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/articf86> (9 junio 2005).

1986b. Cervantes Saavedra, Miguel de. *L'enginyós cavaller don Quixot de la Manxa*. Pròleg de la primera part. Trad. de José María Casasayas. Ciutat de Mallorca [Palma]: s. e., 1986. 16 pp.

1987–88. "Sancho Panza a tres horas del alba (Comentario a *DQ*, I, 20, aventura de los batanes)." *Homenaje a Alberto Sánchez. Anales Cervantinos* 25–26 (1987–1988): 121–45.

1989a. "*Don Quijote* en el siglo XX. Breve repaso a las más recientes ediciones eruditas." *Miguel de Cervantes en su obra. Antología, selección de estudios y documentación. Anthropos Suplementos* 17 (1989): 289–96.

1989b. *En Josep Maria Casasayas i Truyols va escriure En Jaumet: drama de penes i de cavil·lacions…en cinc actes i en vers (1952–1980).* Ciutat de Mallorca [Palma]: s.e., 1989. 175 pp. [Biblioteca Nacional de España.]

1990. "Nota preliminar." *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Hispanistas. Alcalá de Henares 29/30 nov.–1/2 dic. 1988.* Barcelona: Anthropos, 1990. 7–8. [El tomo entero coordinado por José María Casasayas.]

1991. "Nota preliminar." *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Hispanistas. Alcalá de Henares 6–9 nov. 1989.* Barcelona: Anthropos, 1991. 7. [El tomo entero coordinado por José María Casasayas.]

1993. "Nota preliminar." *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Hispanistas. Alcalá de Henares 12–16 nov. 1990.* Barcelona: Anthropos—Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1993. 7–8. [El tomo entero coordinado por José María Casasayas.]

1994. ["Ahí va otra: Lamentaciones sobre las últimas ediciones quijotescas." Anunciado para el Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Nápoles, 5 de abril de 1994. Según una carta del 14 julio 2005 de Giuseppe Grilli, coordinador del congreso, no se presentó. No se sabe si llegó a escribirse.]

1995a. *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina. Tomo V. Ediciones castellanas del* Quijote *hasta su tricentenario (1605–1905). Relación ordenada y compuesta por* José Mª Casasayas ad usum *del cervantista bibliófilo*. "A costa del autor, en Ciudad de Mallorca enfrente de San Nicolás, donde se hallará." [Palma de Mallorca,

edición del autor], 1995. xvi + 208 pp.

1995b. *Los Académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha,* hoc scripserunt. [Ed. José María Casasayas.] Argamasilla de Alba: [Ayuntamiento], 1995. 39 pp. 2ª ed. corregida, 1997.

1996. "Alegato de la defensa en el Juicio Crítico-Literario contra el encausado, Daniel Eisenberg, ante la Suprema Corte de Justicia de los Académicos de la Argamasilla." *VI Juicio Crítico Literario. Los Académicos de la Argamasilla*. Sin lugar [Ciudad Rea]: Universidad de Castilla–La Mancha, 1996. 123–51. [Incluido en este número.]

1997a. "El sentido del cervantismo." *En memoria de Cervantes*. Ed. Santiago López Navia. Número monográfico de *El Cuaderno del Universitario* (suplemento de *El Universitario Europeo*), 3 (1997): 25. [Incluido en este número.]

1997b. *Realidad de tiempo y espacio en el* Quijote. Palma de Mallorca: J. Mª Casasayas, 1997. 80 pp. + mapa.

1998a. "Lugares y tiempos en el *Quijote*." Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. 2: 911–33. Nueva edición, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004. 2: 950–70.

1998b. "Alegato de la defensa [de Carlos Castilla del Pino]." *VII Juicio Crítico Literario. Los Académicos de la Argamasilla*. Ciudad Real: Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla–La Mancha, 1998. 109–31. [Incluido en este número.]

1999. "Itinerario y cronología en la Segunda Parte del *Quijote*." *Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Anales Cervantinos* 35 (1999): 85–102.

2000a. "Prólogo." José Manuel Bailón Blancas, *Cervantes y la psiquiatría. La histeria en "El licenciado Vidriera*." Madrid: Necodisne, 2000. i–iv.

2000b. "Proemio" [firmado "Loco ameno"]. *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer Convivio Internacional de "Locos amenos." Memorial Maurice Molho.* Ed. Antonio Bernat Vistarini y José M.ª Casasayas. Salamanca: Universidad de Salamanca–Universitat de les Illes Balears, 2000. 11–15.

2001a. "*Iam erat hora diluculi*. Cuando apareció otro *Dominus Quixotus*." *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Ed. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 147–52.

2001b. "In memoriam" [Ted Riley, Manuel Ferrer Chivite, y Stefano Arata]. *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Academia de España, Roma, 27–29 septiembre 2001.* Ed. Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. [v–vi.]

2003a. "*Caesaraugusta ficta* (Q2, 4, 10, 13, etc.)." *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002.* Ed. Ignacio Arellano Ayuso. Pamplona, EUNSA, 2003. 117–23.

2003b. "Don Quijote editado en nuestro tiempo (y en todos los tiempos)." *Guanajuato en la geografía del* Quijote. *XIII Coloquio Cervantino Internacional. Don Quijote en nuestro tiempo.* Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote–Fundación Cervantina de México–Universidad de Guanajuato, 2003. 155–63.

2004a. "R.I.P. [Alberto Sánchez y Alberto Porqueras Mayo]." *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003.* Ed. Alicia Villar Lecumberri. Sin lugar: Asociación de Cervantistas, 2004. v.

2004b. Cervantes Saavedra, Miguel de. *L'Enginyós cavaller don Quixot de la Manxa*. Traducció integral, amb explicacions i comentaris por Josep Mª Casasayas Truyols. 3 vols. Palma de Mallorca: Josep Maria Casasayas Truyols, 2004 [2005]. 1678 pp. (*Volum preliminar. Introducció i taula*; *Volum primer. Primera part*; *Volum segon. Segona part*.)

2005a. "Avellaneda en la respuesta de don Quijote a la Duquesa (*Quijote* II, 32)." *"Por discreto y por amigo": Mélanges offerts à Jean Canavaggio.* Ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi. Madrid: Casa de Velázquez, 2005. 31–33.

2005b. "Alegato en defensa del profesor Carlos Romero." *XII Juicio Crítico Literario. Los Académicos de la Argamasilla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla–La Mancha, en prensa. [Incluido en este número.]

Coloquios y congresos de la Asociación de Cervantistas

	Dónde	Año	Actas publicadas
Coloquios Internacionales de la Asociación de Cervantistas			
1	Alcalá de Henares	1988	Barcelona: Anthropos, 1990. 414 pp. 84-7658-242-0.
2	Alcalá de Henares	1989	Barcelona: Anthropos, 1991. 783 pp. 84-7658-245-5.
3	Alcalá de Henares	1990	Barcelona: Anthropos, 1993. 619 pp. 84-7658-370-2.
4	Alcalá de Henares	1991	
5	Alcalá de Henares	1992	
6	Alcalá de Henares	1993	
7	Argamasilla de Alba	1995	Parcialmente: *Perspectivas en los estudios cervantinos. (Homenaje a José María Casasayas)*. Ed. José Ramón Fernández de Cano y Martín. *Cervantes* 17.1 (1997): 4-180. Existen dos portadas, una con foto de Casasayas. En línea: <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/s97.htm>.
8	El Toboso	1998	Una selección, ed. José Ramón Fernández de Cano y Martín, *Cervantes* 19.2 (1999): 8-179. En línea: <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/f99.htm>. Las demás: Coord. José Ramón Fernández de Cano y Martín. El Toboso: Exmo. Ayuntamiento de El Toboso, Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999. 526 pp. ISBN: 84-930374-3-5.

9	Villanueva de los Infantes	1999	*Anales Cervantinos*, tomo 35 (1999) [pero no publicado en 1999]. 599 pp.
10	Roma	2001	*Cervantes en Italia*. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 478 pp. ISBN: 84-607-3996-1.
11	Seúl	2004	
12	Argamasilla de Alba	2005	
Congresos Internacionales de la Asociación de Cervantistas			
1	Almagro	1991	*Resúmenes de las 142 ponencias no plenarias, dispuestos por orden alfabético de sus autores, por gentileza de Rank Xerox.* (No venal; distribuido en el Congreso.)
2	Nápoles	1994	Ed. Giuseppe Grilli. Nápoles, 1995. (Istituto Universitario Orientale, *Annali, Sezione Romanza*, 37.2.) 941 pp.
3	Cala Galdana, Menorca	1997	Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: U. Illes Balears, 1998. xi + 739 pp. ISBN: 84-7632-390-5. En línea: <http://www.uib.es/servei/biblioteca/casasayas/castella/cervantes_uib/actes/Menorca.pdf> (1 junio 2005).
4	Náupactos (Lepanto)	2000	*Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1/8 de octubre de 2000.* Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: U. Illes Balears, 2001. x + 1318 pp. en dos tomos de paginación continua. ISBN: 84-7632-639-4. En línea: <http://www.uib.es/servei/biblioteca/casasayas/castella /cervantes_uib/actes/Lepanto.pdf> (1 junio 2005).

			Resúmenes de ponencias y comunicaciones; tirada de 250 ejemplares para los congresistas.
5	Lisboa	2003	*Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003.* Ed. Alicia Villar Lecumberri. Sin lugar: Asociación de Cervantistas, 2004. xix + 1911 pp. en dos tomos de paginación continua. ISBN: 84-609-0353-2.
Convivio Internacional de "Locos Amenos"			
1	Cala Galdana, Menorca	1997	*Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina Primer Convivio Internacional de "Locos Amenos." Memorial Maurice Molho.* Ed. Antonio Bernat Vistarini y José M.ª Casasayas. Salamanca: U. Salamanca-U. Illes Balears, 2000. 520 pp. ISBN: 84-7800-927-7.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 240-51.

Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Pequeña antología

Nota del ed.: Espero que algún día se publiquen las cartas de Pepe; hay muchas y lo merecen. Pero en vez de cartas particulares, cuya franqueza podría causar ampollas, y que sólo se escribieron para la lectura del receptor, reproduzco a continuación dos cartas públicas o circulares. Incluso el picarlas me hace oír la amistosa pero crítica voz de Pepe. Siguen cuatro escritos suyos, escogidos entre los menos accesibles. Todas las notas son mías.

Dos circulares

CIRCULAR INFORMATIVA[1]

21 junio 2001

[Etiqueta:]
EISENBERG, Daniel AC: 086
Excelsior College, 7 Columbia Circle,
Albany, NY 12203-5159, USA
P. [ponente] *Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes.*
Con su mujer Elena Burns
Exento de cuota. Debe AC 2001

Estimadísimos:

1.

Sin contar oyentes y acompañantes, han tenido entrada en Secretaría 91 inscripciones para ponencias y comunicaciones, y, como habíamos convocado el Coloquio para no más de 20 ponencias de 30 minutes y una docena de comunicaciones de 10 minutos, esta desorbitada afluencia nos ha obligado a reconsiderar

[1] Estas palabras se encuentran en la circular.

nuestra primera intención y hacer lo posible para, en un *tour de force* sin salirnos de nuestro exiguo presupuesto, [1]ampliar el número de intervenciones al máximo posible sin alargar los días previstos (27/29 sept.) y, ¡qué remedio!, [2]prescindir de las excedentes.

Hechos los pertinentes cálculos, se ha llegado a la conclusión definitiva de poder albergar 30 ponencias y 26 comunicaciones, pero, eso sí **(y atención, porque es importante)**: a base de limitar las ponencias a sólo 20 minutos y conservar los 10 minutos para las comunicaciones, y en ambos casos siempre en sala única.

Confío que los 30 ponentes admitidos aceptaréis, en beneficio de la mejor composición del Coloquio, esta nueva modalidad, de sólo 20 minutos para vuestras ponencias; pero si alguno de vosotros no puede aceptar esta limitación, le ruego que sinceramente nos lo haga saber a la máxima brevedad para tener tiempo de disponer su sustitución.

2.

Cuesta mucho tener que comunicar a amigos y conocidos que han quedado fuera del Coloquio. Pero no ha habido más remedio. Han sido 35, y su eliminación se ha hecho por este orden: 1º, los trabajos completamente ajenos a Cervantes (por ejemplo, uno que quería contarnos "el retorno del tango"); 2º, los de aquellos ya fichados por su falta de consideración en anteriores encuentros nuestros (no entregar el texto para las actas, ausentarse manifiestamente de las sesiones y hacer turismo a pesar de acudir subvencionado, no saber limitarse al tiempo preestablecido, etc); 3º, los de asunto vulgar y archiconocido de los cervantistas; y 4º, los que han adoptado una solución facilona e impropia de un coloquio, como limitarse a presentar una reseña crítica de una obra.

3.

El alojamiento.

a) A pesar del aumento en el número de los invitados la AC mantendrá su promesa anunciada desde la convocatoria del Coloquio de abonar a todos los coloquialistas perorantes el alojamiento de las noches 27/28 28/29 y 29/30, pero no los gastos extra (teléfonos, consumiciones, etc) ni otras noches distintas de las dichas.

b) La AC ofrecerá a los coloquialistas oyentes alojamiento al mismo precio económico que la AC ha conseguido y que oscila entre las 4.500 y las 6.000 ptas por persona y noche.

c) Los acompañantes ocuparán la misma habitación de su principal y el alojamiento será por su cuenta y riesgo al mismo precio conseguido por la AC.

d) Todos (ponentes, comunicantes, oyentes) podrán alargar a sus expensas sus días de estancia en los mismos alojamientos que para los días del Coloquio les habrá conseguido la AC **siempre y cuando estos días extra sean anteriores al día 27,** pues por razones de compromisos anteriores las diversas entidades que nos han ofrecido habitaciones las necesitan libres a partir del domingo 30 a mediodía. Para poder disponer de este alargamiento de estancia hay que comunicárnoslo antes del 31 de julio (*cfr* § 4-2º).

e) La AC ha conseguido para los coloquialistas alojamiento en cuatro sitios diferentes, todos en la misma zona y a menos de cinco minutos a pie de la Academia de España, sede del Colegio, a saber: [1]la misma Academia (máximo 21 habitaciones), [2]La residencia de unas hermanas libanesas (17 hab.), [3]otra de unas hermanas armenias (9 hab.) y [4]otra de unas hermanas ursulinas (10 hab.). En total 57 hab. (individuales dobles y hasta alguna triple) con 95 camas, y en ellas hemos de alojarnos todos los asistentes al Coloquio (conferenciantes, acompañantes, oyentes) que somos casi 80. Algunos deberán compartir la habitación. Todas las habitaciones disponen baño particular y están convenientemente equipadas y las de las residencias son mimadas de manera especial como sólo las monjitas saben hacerlo.

4. Muy importante.

Prevenciones en orden a la buena marcha del Coloquio:

1ª. Ya se advirtió en una circular cursada a casi todos vosotros, pero que para vuestra tranquilidad se reproduce ahora que no es necesario en manera alguna que nos enviéis **ahora** ni antes del 31 de julio (que se decía en las bases) el texto íntegro de vuestras intervenciones, **pero sí será absolutamente necesario** entregarlo en su doble versión, disquette [sic] y papel, antes del inicio del Colo-

quio. Tan necesario es cumplir con esta entrega de originales que **quien no lo haga en el tiempo dicho será automáticamente excluido del Coloquio y se verá privado de los bonos para el alojamiento gratuito que se le hubiere reservado.** (Se canjearán originales por bonos.)

Esta medida, que puede pareceros infantil y severa a la vez, pero que es utilísima, tiene su más que razonable justificación: evitar que algunas de las intervenciones de quienes habrán gozado de los beneficios del Coloquio se pierdan definitivamente para las Actas, o que éstas tengan que retrasar su aparición por culpa de la demora en la entrega de los originales. En el Congreso de Lepanto, por haber confiado en las promesas de boquilla de amigos y conocidos se perdieron doce trabajos de quienes habían pasado una semana viviendo a costa de la AC. Con el retraso, las Actas pierden vitalidad. Tenemos la pretensión de publicar las del Coloquio dentro de los seis meses.

No se atenderá ninguna recomendación en contra de esta disposición.

2.ª

Es también absolutamente necesario que ***antes de finalizar el mes de julio*** nos hayáis comunicado, cada uno de vosotros: a) si irá a Roma solo o con acompañante (y nombre de éste), y b) fechas de llegada y salida (y si es por la mañana o por la tarde), a fin de tener vuestro alojamiento preparado. **A este respecto, el silencio puede ocasionar la pérdida del alojamiento ofrecido por la AC.**

Se ruega a quien disponga de casa propia en Roma que nos lo comunique para no incluirlo [sic] en nuestros alojamientos.

3.ª Al comienzo de esta circular y en el ejemplar destinado a cada uno de vosotros aparecen unos datos confeccionados conforme a lo que me habéis indicado hasta la fecha. Con la comunicación que se dice en la prevención 2ª que precede debéis comunicarnos las rectificaciones pertinentes. Es muy importante que puntualicéis bien vuestras señas postales durante los meses de agosto y septiembre.

5. [sic, sin 4ª]

Si alguno de vosotros renuncia al Coloquio, que tenga la bondad de decírnoslo lo más pronto posible, a fin de poder ofrecer su turno a alguno de los ahora eliminados.

6. Otrosí.

Son normas habituales en nuestros encuentros la puntualidad en los actos y la asistencia obligatoria a todas las sesiones de estudio. Se volverá a insistir en ello, pero ya desde ahora se comunica que la Organización sólo aceptará por vía excepcionalísima y siempre por causa justificada la ausencia de algún conferenciante durante alguna o algunas sesiones.

Esto no es todo, desde luego, pero ya completaremos la información en las siguientes circulares, de manera especial a principios de agosto, en que ya daremos un avance del programa y comunicaremos a cada cual el alojamiento que se la ha destinado.

Salutem et cervantinam benedictionem.

José Mª Casasayas, Director

Para toda correspondencia, ya lo sabéis, no me he cambiado:

X-CIAC, Apartado Correos 813 (y 1181), 07080 Palma de Mallorca, España.
Tel/fax. +34-971 72 35 27

PS luctuoso. Es año de pérdidas dolorosas. A la del entrañable Ted se une ahora la muy reciente (28 de mayo) del cariñoso, ameno y siempre alegre Manuel Ferrer Chivite. Se había inscrito al Coloquio con ponencia con el título *Bartolomé el manchego, ¿personaje indispensable?* Me lo imagino entre nubes celestes brincando tras las Once Mil Vírgenes.

NB En la cabecera de los impresos del X-CIAC aparecía equivocado el nombre de pila del prof. Riley ("Richard" por "Edward"). Rectificamos y lo recordamos como él mismo se presentaba: Ted Riley.

❦

La última circular de Pepe

Asociación de Cervantistas
Alcalá de Henares

Nueva etapa
Circular marzo 2004

Estimados/as colegas:

Como debéis suponer por los anuncios y las informaciones de anteriores circulares, el lunes 16 de febrero próximo pasado se celebró la Asamblea General Extraordinaria de la Asociación, con un éxito verdaderamente notabilísimo de manera especial por la gran afluencia de socios (entre presentes y representados más de 120). Como Presidente de la Asociación me congratulo por este éxito, exponente del espíritu corporativo de todos vosotros, pero además, en el terreno personal he de deciros que si la emoción pudiera privarme de escribir como al hablar ahoga las palabras, creedme que me vería en un apuro. A todos los que habéis depositado vuestra confianza en mi otorgándome un nuevo mandato en la Presidencia, desde aquí, ya que individualmente me resulta imposible hacerlo por el escaso tiempo de que dispongo y la multitud de cartas que tendría que contestar, a todos, digo, de todo corazón y con la promesa de que haré todo lo que esté en mi mano para no defraudaros, mi más sincero agradecimiento.

Sin tener que llegar a admitir que la Asociación entraba en un estado de languidez, hemos de reconocer, no obstante, que sólo ha conservado su plena vitalidad con ocasión de los coloquios y congresos celebrados; y es mi intención darle a partir de ahora una nueva dimensión que la mantenga diariamente en activo, en plena efervescencia. La proximidad del IV Centenario del *Quijote* será una prueba de fuego muy dura que habrá que superar y a la vez una ocasión para conseguir este estado de vitalidad perma-

nente que yo creo que debe tener la Asociación. Y vamos a hacer lo posible para ver de [sic] conseguirlo, aprovechando precisamente la ocasión de este Centenario.

Como mis fuerzas solas son harto insignificantes para enfrontarnos a todo lo que se nos presenta, he considerado prudente delegar funciones que completen a la Presidencia en persona de tan reconocida capacidad como el elegido nuevo Vicepresidente, José Montero Reguera, y a la vez nombrar un equipo para la organización de otras actividades (congresos) y otro meramente consultativo (consejeros), como veréis en el resultado de la votación de la Asamblea. A ver si entre todos avanzamos más.

I. Resumen de la Asamblea general extraordinaria de 16 febrero 2004.

1. Balance del último ejercicio económico. Se acompaña, en papel rosa, copia del que fue aprobado. Y quiero añadir, porque creo que debo hacerlo:

a) Que si en realidad el saldo no aparece negativo (en abundancia) es gracias a generosas aportaciones de algunos socios.

b) Que las cuentas del V-Cindac,[2] Lisboa 2003, no se detallan porque ya han sido detalladas ante las entidades que lo han auspiciado, que son quienes tienen facultad para pedir cuentas y que controlan los gastos en todas sus partidas con más atención de la que podríamos hacer cualquiera de nosotros.

c) Que será absolutamente necesario, si queremos que la AC no se derrumbe, que seáis puntuales en el pago de vuestras cuotas y, además, que éstas se adapten, por lo que se refiere a su cuantía, a los verdaderos gastos. Hablaré de ello luego.

2. Los nuevos Estatu[t]os, adaptados a la Ley Reguladora del Derecho de Asociación , de 22 marzo 2002. Son los que aparecen en las hojas amarillas adjuntas.

Fue aprobado el borrador que yo mismo presenté con las muy acertadas sugestiones y correcciones de los socios asistentes, en

[2] Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.

especial de Paco Aguilar, que demostró ser ducho en la materia. Para él nuestro agradecimiento.

El 27 de febrero tuvieron entrada en el Registro Nacional de Asociaciones.

3. La nueva Junta Directiva

a) Componentes: *Presidente* José M.ª Casasayas.
Vicepresidente José Montero Reguera.
Secretario Antonio Bernat Vistarini.
Vocales (por orden alfabético):
Carlos Alvar Ezquerra,
Anthony Close,
Aurora Egido,
Jacques Joset,
Isabel Lozano Renieblas,
Santiago A. López Navia,
Augustin Redondo,
Carlos Romero,
José Carlos de Torres, y
Alicia Villar Lecumberri.

b) En uso de las facultades concedidas a la Presidencia, otorgué plenos poderes al nombrado Vicepresidente José Montero Reguera para que pudiera sustituirme en cualquier momento con todas las facultades propias de la Presidencia y designar el equipo colaborador para las gestiones específicamente a él encomendadas, y, además, nombré dos comisiones concretas: una para gestiones de coloquios y congresos, compuesta por el Vicepresidente Montero y el Secretario Bernat, y por los vocales Lozano, López Navia, Torres, y Villar, y otra como Comisión consejera de la Presidencia, compuesta por los vocales Alvar, Close, Egido, Joset, Redondo y Romero.

II. Proyectos.

1. El Boletín de la Asociación de Cervantistas.

Una Asociación sin un órgano representativo y que sirva para intercomunicación entre sus miembros, es una Asociación sin

alma. Consideramos necesario disponer de una publicación periódica que, además de informar a los asociados nuestras actividades, contenga, de manera especial[,] información bibliográfica de las actividades y publicaciones cervantinas. Está animado en iniciar esta publicación José Montero Reguera, Universidad de Vigo, Deptº de Literatura y Teoría de Literatura, Lagoas-Marcosende s/n, 36200 Vigo, Pontevedra, tel +34-986 81 83 72 y fax +34-[986] 81 37 71, e-mail (particular) montero@uvigo.es. Él tiene plena facultad para nombrar su equipo colaborador.[3]

2. Los próximos coloquios y congresos.

La proximidad del IV Centenario del Quijote parece haber despertado la conciencia nacional hasta tal punto que ha [habido] político que prometió exuberantes manifestaciones en torno a este centenario si salía elegido en las elecciones del día 14. No debe darnos miedo tal anuncio porque sabido es que don Quijote resiste estas y más fuertes amenazas. ¡Como si Cervantes necesitara voces políticas para su promoción internacional! Aparte el temporal que se avecina, el caso es que nosotros, los de la AC, tenemos a la vista varios congresos o coloquios, cuya distribución puede hacerse como sigue:

a) Encuentros cervantinos en España. Serán abundantes en todo 2005 y, como estamos aún pendientes de los resultados de algunas visitas que tenemos que hacer, ya los comunicaremos en próximas circulares. Además de los manchegos los habrá de todo orden y en otros lugares. En concreto pronto recibiréis el anuncio de un coloquio en Oviedo, que organiza el profesor Emilio Martínez Mata, de aquella Universidad, para los días de finales de octubre de 2004.

b) Encuentros organizados en el extranjero en colaboración, u organización más o menos directa, de nuestra Asociación. Son, por ahora[,] los siguientes:

Al parecer ya seguros (por orden cronológico):

–SEÚL (Corea): 17-20 noviembre 2004. Organizado por la Aso-

[3] El primer número del *Anuario de Estudios Cervantinos*, con fecha de 2004, salió a principios de 2005. Su dirección es AEC@mundo-r.com.

ciación Coreana de Hispanistas, de la Universidad Nacional de Corea. De este coloquio se os ha enviado a cada uno de vosotros la convocatoria.

–**DELHI** (India): 31 ene-2 feb. 2005. Organizado por el grupo GRISO, de la Universidad de Navarra, y la Delhi University.

–**SAN PETERSBURGO** (Rusia): 16-18 junio 2005. Organizado por la Fundación Cervantes, de la Universidad de aquella ciudad.

–**BUENOS AIRES** (Argentina): 20-23 septiembre 2005. Organizado por el Instituto de Filología dr. Amado Alonso, de la Universidad de Bs. As.

–**JERUSALEM** (Israel): 19-21 diciembre 2005. Organizado por el Departamento de Estudios Españoles de la Universidad Hebrea de Jerusalem.

Otros en perspectiva y pendientes de fecha definitiva:
–**ANKARA** (Turquía): ¿Mayo 2005? y
–**VENECIA** (Italia): ¿Noviembre 2005?

Nuestra Asociación toma parte en estos coloquios en calidad de colaboradora o coorganizadora.

En todos (o en casi todos) habrá un número limitado de ponentes invitados con todos los gastos pagados (según los casos) y ponentes voluntarios y que sean admitidos previo control con muchas facilidades de alojamiento y bolsas de viaje.

Aunque oportunamente se os enviará a cada uno de vosotros la convocatoria debo advertir que ***es absolutamente necesario*** que quien quiera participar en alguno/s de estos encuentros y quiera asegurar no quedar excluido por saturación de ponentes se ponga ya, ahora, en contacto conmigo a fin de poder no sólo informarle de los detalles como de guardarle su turno preferente. *Prior tempore potior iure.* En todos estos coloquios se exigirá una cuota congresual reducida para los socios de la AC y entera para los no socios, como hemos venido haciendo en los últimos encuentros.

3. Las Actas del V–CINDAC, de Lisboa.

Están a punto de aparecer. Debido a su volumen (2.000 páginas) y, sobre todo, a las sucesivas nuevas redacciones que algunos

de vosotros ha[n] tenido a bien hacer de sus trabajos, cosa que ha ido entorpeciendo la labor de la imprenta, y de que urgía la necesidad de tenerlas impresas a fin de no perder la subvención del Ministerio de Cultura, es posible que aparezcan con alguna imperfección.

Se enviará gratuitamente un ejemplar (dos volúmenes) [1]) siempre a los ponentes no socios que pagaron su cuota congresual de 120 euros y [2]) sólo a los socios de la AC, ponentes o ausentes del Congreso, que al 30 de abril próximo estén al corriente de sus cuotas sociales hasta 2004 inclusive. Los que no hayan cumplido esta condición no gozarán de esta ventaja, pero podrán adquirir el ejemplar por el precio de 45 euros más gastos de envío.

4. Las cuotas sociales.

Se recuerda que deben pagarse dentro del trimestre de cada año respectivo. Como excepción, para el presente año se admite hasta el 30 de abril.

Si Dios no lo remedia y siempre que la Junta Directiva no aconseje otra cosa, a partir de 2005, año de mucho trajín, tendrán que ser aumentadas. ¿Hasta 30 euros anuales? ¿Hasta 40? Ni aun así y suponiendo que todos los miembros pagasen puntualmente, no se cubrirían gastos. Como veis, para congresos y actas obtenemos subvenciones, pero: primero, aunque importantes y siempre de agradecer, nunca abarcan todo el presupuesto de gastos, y, segundo, la obtención de estas ayudas no se logra mediante una simple carta o un telefonazo, no: sino que exige una y otra visitas, y aun otra más, personales, y cada visita una pérdida de tiempo irrecuperable… y a veces algún disgustillo, como el recibido recientemente de la Comunidad de Madrid, que, después de habernos asegurado (documentalmente y con firma autorizada) una subvención de 15.000 euros para el Congreso, se negó a entregárnosla cuando iba a ser aplicada a la edición de las Actas. ¡Como si las Actas no fuesen la parte más importante, la de proyección más definitiva, del Congreso! Hay gobernantes para todos los gustos.

5. Señas postales y telefónicas.

Las mías son las mismas de siempre. *Cfr. infra.* Muchos me

habéis preguntado por qué no dispongo de e-mail. Pues muy sencillo: para no tener que estar enganchado todo el día al aparato. Aunque soy bastante trabajador, mi amor a la independencia y la libertad personales me impiden tener inclusive secretaria mecanógrafa en casa. Sólo dispongo de ama de llaves (es atribución estereotipada, porque de hecho en casa nada se cierra con llave), que también hace de cocinera porque yo no he tenido tiempo de aprender el arte culinario.

Ahora bien: se me devuelven muchas cartas dirigidas a vosotros, porque cambiáis de domicilio y no me lo comunicáis. Hay miembro que en un año ha cambiado seis veces, ¡6 veces! Os ruego formalidad, si queréis recibir puntualmente nuestras informaciones. Como también sería conveniente disponer de una[s] segundas señas para el período de vacaciones.

Contando con la paciencia y buena voluntad de todos/as vosotros/as para seguir soportando mis circulares, recibid con la presente un cariñoso saludo de vuestro

José Mª Casasayas, Pte.

PD. No olvidéis indicarme vuestras preferencias en los coloquios anunciados para 2005 a fin de recibir cabal información y poder preparar vuestra solicitud.

❦

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 252-53.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

El sentido del cervantismo

Publicado en "En memoria de Cervantes," ed. Santiago López Navia, número monográfico de El Cuaderno del Universitario *(suplemento de* El Universitario Europeo, *nº 3, marzo 1997), p. 25.*

Un agudo observador manifestó que los cervantistas formábamos una raza en peligro de expansión. Es cierto, porque todo movimiento que obedece a un sentido positivo está en trance de expandirse. Tenemos la suerte de que el cervantismo crea adeptos enseguida y arraiga profundamente. Ser cervantista es como ser poeta, "que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza," a juicio de la sobrina de don Quijote, porque el poeta, y el cervantista, se afirman por adivinar, día tras día, en el inacabable resurgir de insaciables poetas nuevos y en la inabarcable bibliografía producida por los maestros de la lengua, dónde radica el misterio de tanta belleza, que trasciende pero se oculta a la vez, inmersa en la naturaleza que nos rodea o en las maravillosas páginas que para nuestra inquietud escribió Cervantes: misterio que afortunadamente no acabaremos de desentrañar nunca porque ambos, natura y Cervantes, son inagotables. Acaso esté aquí el verdadero sentido del cervantismo y la razón de su pervivencia, y la justificación de su enorme difusión, porque el auténtico cervantista es aquel que se alegra de llegar a Ítaca aun sabiendo que nunca pondrá los pies en Ítaca.

Mil vueltas ha dado y seguirá dando el cervantismo con los primeros descubrimientos científicos del siglo XVIII, con las fantasías románticas del XIX, con los escarceos críticos del XX…, pero su espíritu seguirá siendo siempre el mismo: pues incluso ahora, más que nunca, cuando con los modernos métodos de investigación el cervantista podrá acercarse más fríamente a la realidad de sus objetivos, he aquí que resurge con más apasionamiento que nunca y, así como antaño tenía que luchar contra los falsificadores más pertinaces del siglo pasado, ahora tiene que soportar la vorágine pseudofreudiana de allende los mares, sin que por ello decai-

ga nunca su ánimo… Por más que se corra el consiguiente peligro de que, si alguna vez se nos apareciera el propio Cervantes en persona y con sus gestos nos descubriera (¡por fin!) toda la verdadera única realidad de su vida y sus obras, quizás se viera obligado, al ver nuestro asombro, a decirnos lo mismo que dijo Jesús al aparecerse a sus discípulos: "No temáis: soy yo." Pero esto al fin y al cabo también caería de lleno dentro del más puro cervantismo.

❦

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 253-69.

Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Una defensa de la edición crítica

Esta defensa formó parte del VI Juicio Crítico Literario de Los Académicos de la Argamasilla, celebrado, en el mayor auditorio que hubo en el pueblo, el 11 de noviembre de 1995 en conjunción con el VII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. El libro en que fue publicada[4] es casi desconocido fuera de la provincia de Ciudad Real.

Al centro de cada Juicio Crítico Literario figura un discurso en que el encausado (en este caso, Daniel Eisenberg), ayudado por paladinas señoras (Beatriz Aguilera Jurado y Ellen Burns), mantiene una tesis (en este caso, "Que nos falta una edición crítica del *Quijote*").[5] El Fiscal, cuyo deber era atacar la tesis del encausado, fue José Ramón Fernández de Cano, autor de varios ensayos de

[4] *VI Juicio Crítico Literario. Los Académicos de la Argamasilla*. Sin lugar [Ciudad Real]: Universidad de Castilla–La Mancha, 1996. 123–51.

[5] Dicho texto, publicado sin notas en las pp. 38–61 del libro citado en la nota anterior, apareció con notas pero sin el epígrafe preliminar ("Ándeme yo caliente, y ríase la gente," consejo de mi profesor A. David Kossoff), y sin la primera palabra del título, en *Palabra crítica (Estudios en homenaje a José Amezcua),* ed. Serafín González García y Lillian von der Walde (México: Universidad Autónoma Metropolitana—Unidad Iztapalapa y Fondo de Cultura Económica, 1997 [1998]), pp. 302–14, y está disponible en línea: <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/nosfalta.htm>, 5 agosto 2005.

tema cervantino[6] y bajo el nombre del Conde de Abascal, de *Tropos sucios* y otros títulos que es mejor no citar aquí.[7] Fue ayudado por el testigo José Antonio Cerezo Aranda.[8] La defensa estaba a cargo de José María Casasayas Truyols, cuyo texto fue leído por Carlos Romero Muñoz. Una noche inolvidable.

ALEGATO DE LA DEFENSA EN EL JUICIO CRÍTICO-LITERARIO CONTRA EL ENCAUSADO, DANIEL EISENBERG, ANTE LA SUPREMO CORTE DE JUSTICIA DE LOS ACADÉMICOS DE LA ARGAMASILLA

I

INVOCACIÓN

[6] "El vocabulario erótico cervantino: algunas 'calas al aire' en el entremés de 'El viejo celoso,'" *Cervantes* 12.2 (1992): 105–15, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf92/fernande.htm> (5 agosto 2005); "La destrucción del personaje en la obra cervantina: Andanzas y desventura del malogrado mozo de campo y plaza," *Cervantes* 15.1 (1995): 94–104, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas95/fernande.pdf> (5 agosto 2005); "Del trasiego del trastrigo al trasero del teatro: Nuevas interpretaciones del vocabulario erótico cervantino," *Cervantes* 19.2 (1999): 87–100, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf99/fernande.htm> (5 agosto 2005).

[7] *Tropos sucios,* ed. "Rosa Monje," "Villa Viciosa" [Madrid]: "Ruiz de la Cámara," 1993; para los otros, véase <http://www.ladiscreta.com/conde1.htm> (25 julio 2005).

[8] Cerezo, organizador con Eisenberg del coloquio "Eroticism and Witchcraft in Cervantes" ("Selected Papers" en *Cervantes* 12.2, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf92.htm>, 5 agosto 2005), es autor del *Catálogo de solteras* (Montilla: s.e. [Manuel Ruiz Luque], 1989; "edición crítica," Montilla: s.e. [Manuel Ruiz Luque], 1991) y después la *Bibliotheca erotica, sive apparatus ad catalogum librorum eroticorum* (Madrid: El Museo Universal, 1993) y *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519–1936* (Madrid: Ollero y Ramos, 2001).

Señor Presidente, Señores del Jurado:

Tan pronto como se me encargó la defensa de esta causa, consciente de su importancia por las repercusiones que puede llegar a alcanzar, me puse con toda mi alma a elaborar un alegato que estuviera a la altura de estas circunstancias y con el fin de contestar dignamente a los argumentos acusatorios que esperaba del Ministerio Fiscal; y de veras que creí haberlo plasmado en unas maravillosas cuartillas, que traía preparadas para leeros y dejaros asombrados por la cantidad y calidad de ciencia jurídica por mí desarrollada y, sobre todo, por la agudeza del oportunismo de que hacía gala en mis razonamientos.

Pero, después de haber oído atentamente la intervención del Sr. Fiscal, creo que lo más consecuente es embolsarme las cuartillas y recurrir, como tantas veces tenemos que hacer en nuestra profesión cuando nos toca hablar el último, a la mera improvisación, y salga lo que salga. Pues nada de lo preparado sirve, no, porque no fuera útil exponerlo y aconsejable oírlo, no, sino porque no hay ninguna necesidad de acudir al mucho saber y a la mucha agudeza de que esta defensa (modestamente hablando, claro) suele hacer gala en sus intervenciones, para echar por tierra, abatir, anihilar en un abrir y cerrar de ojos toda la tesis de una acusación basada en argumentos tan débiles como los que hemos oído.

Pues se da el caso que en los más de cuarenta años que llevo ya en el noble, honrado y nunca bien alabado ejercicio de la abogacía (por favor, sin risitas), jamás me he enfrentado con un caso tan difícil como el que hoy nos ocupa. Y no estriba, esta dificultad, en el hecho de la existencia de pruebas dispares o contradictorias, o de falta de pruebas, o de la personalidad del procesado, o de las complicadas cuestiones accesorias que lo rodean, o de la magnitud de las consecuencias políticas (¡ay, este término tan de actualidad en estos momentos!) que podrían derivarse, no: sino, sencillamente, EN QUE NO HAY CASO.

Pronto lo veréis y más pronto aún os convenceréis. Pero no adelantemos conclusiones.

Se dice que Aníbal, que, como sabéis, era paisano mío porque

había nacido en el islote de la Conejera, entre Mallorca y Cabrera (y si no lo sabíais, ya lo sabéis: siempre hay tiempo y lugar para aprender algo: ya conocéis el refrán: "no te acostarás sin saber algo más"), se dice de Aníbal, digo, que antes de entrar en batalla soltaba a sus huestes una furibunda arenga que solía acabar con estas o parecidas palabras:

"**Cabinda firertra macalgiqué, úlula pendiamestos orbagitán. ¡Tángula, tángula, tángula!** (Y con ayuda de un altavoz de fabricación fénica:) **¡¡¡Abrillé, cartagineses!!!**"

Hoy está comprobado que todo esto no quería decir nada, absolutamente nada. O por lo menos no ha podido ser descifrado porque no se [ha] hallado muestra de este lenguaje en la piedra de Rosetta. Pero, caramba, pronunciado con la vitalidad que ha distinguido siempre a los generales que han nacido en mis tierras (ahí tenéis, por ejemplo, al general Weyler, creador, cuando lo de la guerra de Cuba, de los campos de concentración que luego tanto imitarían los Nazis), producía el efecto mágico de enardecer a aquellas huestes incultas hasta el punto de lograr que los elefantes pasaran los Pirineos en pleno invierno y que sus soldados vencieran a los civilizados romanos.

Pues he aquí que el Fiscal, mis respetados miembros del Jurado, ante la desoladora falta de pruebas delatoras de acto punible alguno ha querido ensayar en vosotros la misma treta de Aníbal, para ver de conseguir, mediante el sólo efecto poderoso de unas frases elocuentes pero sin sentido, arrancaros, oh discretísimos señores, un fallo condenatorio.

Pero es evidente que se ha pasado de listo, porque ha olvidado lo más esencial: que ni él es Aníbal ni vosotros sois soldados cartagineses ni en esta Sala hay ningún elefante africano ni cosa que se le parezca. Y, en todo caso, por si esto no bastara, si yo soy alguien, soy ni más ni menos que descendiente enésimo de aquel Escipión el Africano que al grito anibalesco de "¡Ab[r]illé cartagineses!," supo contestar con un más enérgico, razonado, fundado y, sobre todo, eficiente e inteligible para los que aún recordamos algo de latín, "**Delenda est Carthago!**" Y con ello, en Zama, salvó a Roma, salvó a los romanos y de rebote nos salvó a nosotros.

Como yo pienso salvar, con mi modesta intervención, las buenas intenciones del Encausado y, con ellas, la pervivencia (si no es mucho decir, claro).

Pero dejemos ya los preámbulos y vayamos al grano. Pues antes que nada, una:

II

CUESTIÓN PREVIA

Analicemos primero las **species facti** para llegar a la conclusión que he adelantado al principio, de que estamos en una CAUSA SIN CAUSA.

¿De qué se acusa el profesor Eisenberg? ¿Por qué se halla hoy aquí, sentado en el incómodo banquillo, cual si fuera un maldito vulgar salteador de caminos, "carne de tricornio" como diría su admirado granadino?[9] O ¿qué delito ha cometido?, como exclamaría si fuera un personaje de Calderón. O, como concluiría lapidariamente Calderón, y nosotros detrás, "*Cui bono? ¿Con qué propósito?*"

Si atendemos al informe Fiscal, veremos que el Sr. Eisenberg no ha hecho más que mantener la ilusión de una edición crítica de las obras de Cervantes. Y paremos de contar, señores, porque sólo hasta aquí ha llegado. Y, así, antes debamos exponer una cuestión de previo y especial pronunciamiento. Veamos:

En derecho penal, mis queridos jurásicos, perdón: señores miembros del jurado, los hechos son perseguibles y objeto de tipificación penal sólo cuando han sido cometidos en grado (de mayor a menor gravedad) de consumación, o de frustración, o de tentativa. ¡Pero jamás si han sido sólo deseados, o sólo pensados, o sólo expuestos!, o sea, lo que tendríamos que definir, porque no se conoce todavía en el mundo de derecho, "en grado de mero deseo."

Porque no quiero dar a entender que trato de ignorantes a los

[9] Federico García Lorca.

que me escucháis, no voy a entretenerme en dar una lección de procesal penal, pues es casi del dominio público lo que son **hecho consumado, hecho frustrado y hecho intentado**. Recordaré, sólo como ejemplo gráfico y elocuente, el que nos ponía el profesor de penal que me tocó en suerte en la Universidad: en las relaciones entre un hombre y una mujer (y los más conspicuos podéis, si os place, pasar repaso *inter vobis* una por una a todas las situaciones cantadas en los 48 sonetos del Aretino), es un **hecho consumado** aquel en que (hablando en términos parabólicos) se llega al momento en que el hombre, dando ya la espalda a la señora, reclama el cigarrillo; es un **hecho frustrado** aquel al que le es aplicable lo de la copla popular que dice "por más que lo probaba no podía"; y se tiene por **hecho intentado**, o **en grado de tentativa**, aquel en que el hombre recibe, como respuesta a una primera insinuación, sencillamente una torta.

Pues, señores, ¿qué ha hecho aquí el miserable, el execrable, el pobrecillo Eisenberg más que exponer el deseo de llegar a la fase del cigarrillo, y nada más que esto: exponer, tener una opinión, abrigar un deseo, una esperanza...y nada más, exclusivamente nada más. Porque, de hecho, ni siquiera ha llegado al punto de exponerse a recibir torta alguna.

Siendo así como es, no puede haber culpa en ausencia de hecho culpable. Y, no habiendo posibilidad de hecho enjuiciable, no puede haber, no ya juicio, sino ni siquiera incoación de diligencias preparatorias. *Sine causa, nulla obligatio*.

Tomemos lección de Sócrates, que preguntaba, "¿Puédese llamar a uno cornudo sólo por el hecho de que alguien pretenda acostarse con su mujer?" "No, por cierto," contestaban sus alumnos. "Pues, *mutatis mutandis*—acababa el padre de la filosofía (pero en griego, ya podéis suponer)—: tampoco hay conducta reprochable porque uno quiera, sólo quiera, acostarse con la mujer de otro."

El principio patrístico que defiende la teoría de que "con la intención basta," no es válido en derecho. Este principio fue divulgado por los Santos Padres para dar ocasión de lucimiento al clero que tan celosamente se dedicaba a la cura de almas. Primero, de ufanarse por haber perdonado muchos inexistentes pecados; y

Segundo, de actuar en beneficio propio al sonsacar las secretas inclinaciones de beatas solteronas, viudas desconsoladas o casadas insatisfechas. ¿Os acordáis de aquel fray Alberto de Imola inmortalizado por Boccaccio que visitaba a doña Lisetta de Ca Quirino disfrazado del arcángel San Gabriel?

Por tanto, aun admitiendo, sólo para seguir reforzando nuestra tesis, que en sí una edición crítica de las obras de Cervantes fuera algo recriminable, algo perjudicial al orden social o a la cultura de nuestro pueblo, aún así, digo, la conducta del Sr. Eisenberg, que no ha llegado ni siquiera al grado de tentativa, no podría ser nunca objeto de acusación ni, por consiguiente, de fallo.

Ni siquiera de fallo absolutorio, señores: porque el fallo absolutorio sólo puede darse, en pleno proceso jurisdiccional, cuando hay posibilidad de fallo condenatorio. De manera que lo que en buena ley corresponde es que la Presidencia de la Sala declare, ahora mismo, que se sobresee la causa, que se disuelva el Jurado y que acabe el juicio sin más trámites, porque no hay posibilidad de que exista hecho punible.

III

EL FONDO DEL ASUNTO

Pero como veo que la Presidencia no recoge mi propuesta y guarda un discreto silencio, he de interpretar que lo que en realidad quiere es que vosotros, señores del jurado y público respetable, sigáis divirtiéndoos a cosa de mis floridas argumentaciones en respuesta a las simplezas del Sr. Fiscal.

Pues si así es, gusto os daré, y como no nos duelen prendas, sólo *ad argumentandum*, como mera hipótesis de trabajo (porque con lo dicho ya hay más que suficiente para un NO CULPABLE como una catedral), entraré en el fondo del asunto.

Resumiendo todo el fastidioso alegato de la acusación, vemos que centra la atención en el siguiente razonamiento: Ya que disponemos de una verdadera munición de ediciones del **Quijote**, que nos proporcionan el agradable caso en que ahora nos move-

mos, una edición crítica es innecesaria, tan innecesaria como que ni siquiera el Encausado y los que le siguen han sido capaces de definir lo que es una "edición crítica"; y el que la pretenda debe ser castigado como reo de la lesa majestad "edicional."

Opongo a todo ello, por su orden, las siguientes excepciones:

Primera. Bondad, oportunidad, de la edición crítica.

La defensa que de la edición crítica ha hecho el propio Encausado ante esa Sala me dispensa de extenderme más en el tema. Invocando a mi favor aquella regla de la Ley de las Doce Tablas que dice *adversus hostem aeterna auctoritas* (algo así como "dadle al extranjero el derecho a la revancha"), y en gracia a la siempre agradecida brevedad, me remito a las propias palabras del largo alegato de[l] Encausado, y confío que con ello el Jurado saltará de gozo, porque no es cosa de alargar esta sesión y quedarnos, por un quítame allá esas pajas, sin la cena, caramba. Así, pues: me atengo a la alocución del Profesor Eisenberg, quien, aunque sea doctor en la materia, no por ello es menos digno de crédito.

Segunda. Precisiones definitorias.

Se queja el Sr. Fiscal, y lo invoca como una causa agravante, que el Sr. Eisenberg defiende una edición crítica, pero que ni él ni sus colegas saben lo que es una edición crítica.

¡*Aberratio magna*! –exclamo yo, lleno de justa indignación. *Ad impossibilia nemo tenetur*: nadie está obligado a lo imposible, y definir con la precisión que el Fiscal exige es una entelequia. Las cosas que se desean, nunca se definen. Le suponemos al Sr. Fiscal la suficiente capacidad viril *secundum naturam* (puesto que nos ha hecho saber que tuvo una novia turinesa, y hay que pensar que la tuvo para algo) para creer que le gustan la[s] señoras bonitas. ¿Sería capaz, empero, el Sr. Fiscal de definir, sin que en su definición cupiera posibilidad de discusión, lo que es una "mujer bonita"?

Con la misma precisión con que él sea capaz de una tal definición, le definiré yo luego lo que es una edición crítica. Me reservo, pues, para el momento oportuno. Pero mientras tanto, y para que no crea que ni Eisenberg ni yo mamamos en el lampadario, me adelantaré a anunciarle que, esencialmente, edición crítica es

sinónimo de edición sin fantasías editoriales a fin de que cada lector pueda, a partir de ella, crear a su gusto y libremente las suyas propias, sin imposiciones de los comentaristas del caos propugnado por el señor Fiscal. Esto es, en esencia, una edición crítica.

¿Seríamos capaces de definir "La Mancha crítica"? En toda su obra Cervantes no intenta definir La Mancha. Ni siquiera la describe, pero todos la sentimos, la vivimos a través de su héroe. La expresión "edición crítica" encierra el mismo principio que impulsó al poeta a exclamar "No la toques ya más, que así es la rosa." Y para suspirar ante los encantos de la rosa no necesitamos[,] señores, que nadie nos la defina, sino no más que la rosa misma. Como para soñar con las fantasías de don Quijote no necesitamos más que leer su historia desbrozada de las censuras, opiniones, añadidos, correcciones de falsos sabios, malandrines endriagos o bachilleres Carrascos disfrazados de caballeros para querer privarnos de luchar por nuestros ideales. En una palabra y para recurrir a un término jurídico: *rebus sic stantibus*.

Creo que con esto, si es capaz de asimilarlo el Sr. Fiscal, andará bien servido.

Tercera. La supuesta eximente por incapacidad mental.

El Fiscal ha querido curarse en salud y, creyendo que esta parte no tendría otra defensa posible para librar a su cliente de una condena más que alegar la eximente tantas veces manida en los Tribunales de Justicia de enajenación mental del encausado, ha destinado la mayor parte de su alegato a combatir esta causa aun antes de saber si realmente nosotros la invocaríamos o no.

Ciertamente, señores, al amparo de esta eximente son muchos los eximios criminales (por esto se dice "eximente") que se han librado de la horca, de la cámara de gas, de la guillotina o del simple garrote vil, según los medios al uso en cada país: la historia está llena de casos, pero los dejaré para otra ocasión con más tiempo para divagar y me limitaré a afirmar, con toda la cortesía que el respeto al Ministerio Fiscal me impone el buen *stylus curiae* al que someto mis maneras, pero también con toda la energía que el caso requiere, que el Sr. Fiscal ha metido la pata. De donde se deduce, dicho sea sólo *cum animo deffendendi*, que los señores Fis-

cales también tienen pata.

Ha metido la pata de forma tan temeraria que esto tiene que acarrearle las cosas del juicio, pues, de una manera más que cínica y que no tiene precedentes en la historia de esa Sala, ha hecho algo así como mentar la soga en casa de ahorcado al divagar tan largamente sobre la locura precisamente en esta casa, donde la locura representa la única razón posible de nuestra existencia. Aquí, señor Fiscal, no ocurre como en casa del ahorcado, donde la soga representa un baldón o el recuerdo de un momento aciago, porque aquí la locura constituye el motivo que ha dado más fama a su héroe, don Quijote, más gloria a su pueblo, Argamasilla, y, de rebote, más contento a todos cuantos quieren chupar del bote, los ilustres académicos, y un servidor que me sumo al festín.

He de confesar con toda la máxima humildad que caracteriza a los de mi profesión, que no se me había ocurrido esta circunstancia, pero ahora, aprovechando el patinazo del Sr. Fiscal, le diré desde aquí que esta defensa, ahora, improvisadamente, no sólo no niega el desequilibrado estado mental del acusado, sino que lo firma, lo afirma y lo confirma; con la diferencia, empero, que, lejos de invocarlo como una eximente, lo aducimos como un motivo más, no ya para liberar al acusado de toda responsabilidad punible, sino para cargarlo de honores y medallas, porque gracias a él y a su empeño ilusorio de una edición crítica, vuelve a resucitar la tradicional cuestión del engendramiento de don Quijote en el antro de este edificio. Y esto, señores, bien vale la pena de mantenerlo hasta la muerte (porque va más allá de la muerte, ya nada) en contra de quienes sostienen que se trata de una verdad no exenta de fantasía. Poco importa y tanto monta, pues lo que hace al caso es la bondad, la belleza, el encanto, el ideal inalcanzable por alto y sublime, inmersos, como estamos, en la sugestión de una tradición tan secular y respecto a la cual, queridos argamasillescos, si sois vosotros los que la mantenéis y defendéis a ultranza, bien está, porque os toca por deber patrio, pero si es un yanqui quien, abandonando su querida Dixilandia (donde se halla incardinado por sus otros pecadillos, que no por los de la edición crítica), viene aquí expresamente para romper una lanza en favor de esta caballerosa leyenda, más digno de recompensa es todavía por

parte de ese pueblo entero.

"Chapeau" ante ese nuevo don Quijote. Ya presento que cuando yazga en su descanso eterno, quizás no muy lejos de esta Cueva (pero que no lo veamos nosotros) y alguien se acerque a rendirle un cariñoso homenaje, un curioso epitafio le advertirá: *Sta, viator: dementum calcas.* "Stop, viajero: que estás pisando a un loco."

¿Pues quién, estando en sus locos cabales[,] se atrevería a dejar su hogar, a empeñar sus bienes y su merecida fama de investigador garcilorqueño, para luchar, en estos mismos campos de la Mancha y aún por todas las otras universidades del mundo entero, en pro de vuestro más alto, preclaro y loco personaje, tan alto, tan preclaro y tan loco que no hay ni siquiera posibilidad de que otro se le iguale?

Si no, decidme, señores: ¿Qué manchego sería capaz de someter a juicio a don Quijote y exculparlo por demente cuando lo más cierto es que la causa de su gloria, de su genialidad, reside en su propia locura? ¿Os imagináis a don Quijote cuerdo? Imposible.

Sin locura no hay Quijotes, no hay Quijotismo, no hay, me atrevo a decirlo, no hay, casi, Mancha. Tan íntimamente ligados están la Mancha y Don Quijote loco que no es posible imaginar siquiera la Mancha con un don Quijote cuerdo.

Sin locura de don Quijote, ¿qué sería de Argamasilla? Sin la locura de Eisenberg, ¿qué sería de las honorables intenciones de no dejar perder la primacía de Argamasilla en la historia del quijotismo? ¿Y quién se acordaría de la Cueva de Medrano? ¿Y de vosotros mismos?

¿No está claro que el profesor Eisenberg obra impulsado por la misma clase de locura de don Quijote? Pues vemos claro este paralelismo, sigamos argumentando.

¿No defendemos que don Quijote fue engendrado en esta Cueva de Medrano? Yo añadiría que debió ser en el polvo de esta Cueva de Medrano, porque es de suponer, oh malpensados oyentes, que en otro tiempo estaría cubierta de polvo, y no como ahora, que, merced al amor y la diligencia de vuestro Alcalde, la conserváis limpia y adecentada como la niña de vuestros ojos.

De manera que, en definitiva, no vemos posibilidad alguna de

que vosotros, señores académicos (que al fin y a la postre sois, si no pensáis bien y si os creéis ser alguien, no más que producto del capricho de un loco), seáis capaces de admitir la locura quijotesca como causa eximente de un hecho punible, porque esto en realidad sería tanto como admitir que hubo hecho punible, aunque disculpado por la eximente de locura; pero, así como la locura exime ciertamente al demente de la responsabilidad penal, no extingue, empero[,] la civil, y de ello se deduciría fatalmente que, vigente esta responsabilidad civil originada por un hecho punible, esa Asociación de los Académicos de la Argamasilla, como nacida de un acto ilícito, sería *ab origine* nula, es decir, inexistente. éste sería el resultado de admitir la tesis de mi distinguido, pero errado (sin hache) colega el señor Fiscal, al invocar la eximente de un estado demencial en Eisenberg y trasladar el caso a su modelo quijotesco. Tesis que, naturalmente, vosotros no podéis compartir jamás de los jamases.

Pero hay más, señores. Porque la locura no sólo es inevitable, sino imprescindible para alcanzar la gloria.

Tanta fuerza tiene la locura que *dementia unius fit multorum opinio*, decían ya los romanos: "La locura de uno solo se convierte en opinión de muchos."

Si quieres ser feliz, *misce stultitiam consiliis brevim*, cantó Horacio: "sazona la prudencia con un tanto de locura."

Y Séneca, como visionario que adivinó la llegada de don Quijote unos siglos más tarde, sentenció magistralmente: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*: "No hay genio posible sin mezcla de locura."

"La más sutil locura nace de la más sutil sabiduría." Esta sentencia, que por lo acertada podría ser mía, es, empero, de Montaigne. ¿O también nos echará en cara el Sr. Fiscal que invoquemos a Montaigne como echa en cara a Eisenberg que invoque a Shakespeare? Ya lo recuerda el mismo Cervantes: *stultorum infinitus est numerus*, y el Sr. Fiscal por lo visto quiere hacer oposiciones a ser uno de estos *infinitus*.

Leopardi demostró que sólo los locos y poetas pueden arreglar el mundo.

¿Y tengo que recordar también a San Pablo? "Pues los ju-

díos—dice en su primera carta a los Corintios—piden signos y los griegos sabiduría, sigamos nosotros a Cristo crucificado, que es escándalo para los judíos y locura para los gentiles."

Ne timeatis. No os abrumaré con citas. Basta con el ejemplo de las invocadas para venir en mi apoyo de que siempre se ha considerado la locura como necesaria para poner orden en el cúmulo de necedades con que el *homo sapiens* se ha rodeado, tan necesaria que ha sido invocado como sabiduría, acierto, tino, incluso gracia santificante, ya veis.

Así, pues, al supuesto de locura denunciado por el Sr. Fiscal exclusivamente para combatir su inexistencia como causa eximente de culpabilidad en el Encausado, oponemos nosotros precisamente la existencia de esta locura, pero no de este tipo de locura que los modernos psicólogos clasifican dentro de lo razonable como locura detestable, no, sino de la que encuadran dentro del marco de lo estético, la misma que ya presagió Cervantes al aplicarla a su don Quijote, y la misma de que anda poseído el profesor Eisenberg con su interés en la edición crítica, y la misma que me ha impulsado a mí a defenderlo, y la misma que os mueve a vosotros, señores del Jurado, a escuchar tantas descabelladas razones como las que se han dicho en este juicio. Y la misma, en resolución, a que se refería el Presidente del Jurado en ocasión del juicio anterior (*adversus Arroyo*),[10] don Rodolfo Mateos,[11] con su reconocida autoridad: "Ser Quijote (léase "ser loco"), hoy, es luchar contra las injusticias y las ruindades de los poderosos. Ser Quijote, hoy, es amar la belleza inútil, la locura bondadosa. Ser Quijote, hoy, es creer en el ideal mejor que en la utilidad y decir la[s] verdades sin temor."

No se puede decir tanto con tan pocas palabras:

"**Luchar contra las injusticias**" es decir, contra las ediciones espúreas. "**Amar la belleza inútil**," es decir el ideal por el ideal mismo. "**La locura bondadosa**": aquella que, lejos de repelernos, nos mueve a simpatía. "**Creer en el ideal mejor que en la utili-**

[10] Alusión a Luis Arroyo Zapatero, Rector de la Universidad de Castilla-La Mancha, el V encausado, 1995 (tema no cervantino).

[11] Rodolfo Mateos Martínez, entonces Presidente de la Asociación Cultural "Los Académicos de la Argamasilla."

dad": o sea, huir del materialismo. **"Y decir las verdades sin temor..."** ¿Y por decir valientemente sus verdades quiere el Sr. Fiscal condenar a ese nuevo héroe del idealismo quijotesco, aquí humilde, paciente, tranquilamente esperando vuestro fallo?

Casi no es posible añadir nada más a tan acertadas conclusiones del muy honorable Presidente Mateos, que acabo de citar, sino sólo resumir que no aceptamos la eximente de estado de locura en el Encausado por estas dos singularísimas razones:

Porque la invocación de una eximente por parte nuestra implicaría el reconocimiento de un hecho punible. Y esto es lo que quiere el Sr. Fiscal. Pero ya ha quedado demostrado, por la misma defensa que de la edición crítica ha hecho el propio encausado, que pretender una edición crítica, lejos de ser un hecho recriminable, es un hecho digno de la más caballeresca empresa. Y

Porque hay locura, sí; pero locura beneficiosa, como la bautizó vuestro mismo Presidente, es decir, locura de la que se origina, no un mal, sino un sueño, un puro ideal, y que, si se invoca, no puede, por consiguiente[,] ser alegada como eximente, sino al contrario: como agravante de un hecho que sólo plácemes y enhorabuenas merece. Y no es poca la diferencia.

IV

AD MELIORANDAM CAUSAM

Dejando de lado, por inocuo, vano y frívolo el entretenimiento del juego de palabras con que el Ministerio Fiscal ha pretendido distraeros la atención del verdadero *thema litigandi* (si le siguiéramos el juego, él podría ser el Fiscal don José Ramón Fernández, un "decano" expuesto a que esta misma tarde le llegue su "san Martín"), me atendré ya sólo a un argumento final, y creo que será definitivo.

Se pide por el Fiscal una condena para el Encausado porque defiende la edición crítica de las obras de Cervantes? Pues yo fui quien, en España, desde mi puesto de responsable de la Asociación de Cervantistas, lanzó la idea y organizó una reunión en

Barcelona en 1990 con la única finalidad de nombrar el equipo que debía ponerla en práctica, y convencí al profesor Eisenberg y a otros ilustres profesores para que me siguieran.

Y resulta que yo no soy encausado, sino todo lo contrario: nada menos que homenajeado en esta gloriosa ocasión.

Por tanto, si declaráis culpable a Eisenberg, se cometerá el grave error de que, mientras homenajeáis al padre de la criatura, al principal instigador y defensor de la edición crítica, que soy yo, por otro lado venís a declarar persona *non grata* a otro, con menos responsabilidad inicial ¡y por el mismo hecho con que me premiáis a mí! *Malorum causa*, dijo David mientras tocaba el arpa.

¿Veis, pues, con toda claridad, que no sólo debéis absolver de todo cargo al Sr. Eisenberg sino que incluso debéis premiarlo por su digna conducta constructiva que sólo os beneficia?

V

PETITUM

Por todo lo expuesto, que no es poco, y por todo lo que he dejado de exponer, que aún es mucho más, concreto mi súplica en los siguientes términos:

Primero. De la Presidencia de este tribunal SOLICITO que, sin más trámites, sobresea la causa y disuelva el Jurado.

Segundo. Subsidiariamente, para el supuesto de que no se dé lugar a la petición anterior, de los honorables miembros del Jurado SOLICITO: que se pronuncien a favor de la total no culpabilidad del Encausado.

Tercero. Que en ambos supuestos, se impongan las costas de oficio al Ministerio Fiscal, no sin también mantenerlo aherrojado por tiempo prudencial (hasta que adquiera la locura necesaria para poder ir por estos mundos manchegos de Dios) en los antros

de la Cueva de esta gloriosa mansión.

OTROSÍ DIGO:

Que, en cualquiera de los pronunciamientos solicitados en la petición anterior y simultáneamente, toda vez que con un fallo de simple sobreseimiento o de sencilla no culpabilidad no se llegaría a conseguir, ni por asomo tan siquiera, la función social que la administración de justicia requiere y para la que fue instituida, elevo la siguiente petición a quien competa atenderla: Presidencia del Tribunal, honorable Jurado, autoridades civiles, militares, culturales, o pueblo entero de la Argamasilla:

Única: Que, atendidos los acreditados servicios prestados por el Encausado en pro de una edición crítica de la obra cervantina y, de rebote, como quien dice de carambola, en beneficio de esa población y los que irremediablemente prestará en un futuro inmediato si vosotros con la ayuda de Dios no le ponéis remedio, dictéis las pertinentes disposiciones, realicéis la[s] oportunas diligencias y tramitéis las precisas gestiones, hasta conseguir, con ello, premiar del modo más conveniente y como tengáis por costumbre hacer con las personalidades que os han honrado de alguna forma, tanto benemérito esfuerzo como el desarrollado por el Sr. Eisenberg.

Y, puestos a rogar, también osaré comunicaros que la mejor manera con que, estoy seguro de ello, el Sr. Eisenberg agradecería vuestra bondad, sería mediante una pensión vitalicia que le permitiera viajar, durante todos los días de su vida, por esta Mancha de su bendición y la Andalucía de su perdición, en moto o a pie, en mula o haciendo autostop, solo o con su señora como escudero, cual segundo don Quijote.

Pero como creo que las arcas de Los Académicos de la Argamasilla, como arcas de poetas que son, se hallarán exhaustas y sin posibilidad de otorgar pensiones a troche y moche, sugiero que se trueque esta pensión por la colocación de una lápida (si el Sr. Eisenberg se aviene a costearla) con una inscripción conmemorativa del acto celebrado hoy, y que se me ocurre que podría decir, pon-

go por caso y con las castellanizaciones propias de la ocasión, como sigue:

Aquí se fizo judicio
A un honrado cavallero
Que quiso ser el primero
En facer "crítica editio"
De un don Quixote sin vicio,
Ni error, ni tara, nin ál...
Y su mérito fue tal,
Por noble, alto y "tantum ergo,"
Que logró, don Eisembergo,
Una absolución total.

Y si, de paso, queréis añadir una pequeña apostilla que dé a conocer que en tan memorable ocasión fue defendido por un oscuro abogadillo provinciano de allende los mares mediterráneos, llamado tal y cual (y el teléfono, para casos de testamentarias urgentes), yo os tendré presente en mis oraciones.

Muchas gracias por la atención que me habéis prestado.

En un lugar de la Mancha, 11 de noviembre de 1995.

[A pesar de la defensa de Casasayas, el Encausado fue hallado culpable y condenado "a que se[áis] conducido a la prisión de la Casa de Medrano, 'donde toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación,' y a que permanezcáis en ella hasta que hayáis concluido esa Edición Crítica del *Quijote*, tan cacareada por vos, sin ordenador personal, sino como se hacen las grandes obras: a golpe de mano, con pluma de avestruz, y por supuesto, papel reciclado."]

❦

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 270-81.

Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Una defensa de la locura

Este VII Juicio Crítico Literario ocurrió el 24 de abril de 1998, en colaboración con el VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en el vecino pueblo de El Toboso. El encausado fue el psiquiatra y escritor Carlos Castilla del Pino; el Fiscal, José Antonio Cerezo Aranda; el Defensor, José María Casasayas Truyols, ayudado por José Ramón Fernández de Cano, quien leyó su Alegato. El volumen en que se publicó es aun más raro que el anterior.[12] Incluye el siguiente soneto sin firma, probablemente escrito por Pilar Serrano Sánchez, Presidenta de la Asociación Cultural "Los Académicos de la Argamasilla":

Retrato—por más que sea incompleto—
de D. José María Casasayas y Truyols

Este caballero es: José María
Casasayas Truyols, y es cervantista.
Mas..., este caballero es amatista.
¡Ved qué historia perfecta y gallardía,
pues, muy secretamente, va armonía!
Y, es..., poeta, escritor. Es..., ensayista,
hidalgo, mallorquín muy tecnicista...
También gusta de oír en sinfonía
la música, los pájaros, lo hermoso...
Y tiene, sitio, su lugar, su historia,
y, tiene en su perfil lo prodigioso.
Él es y está, vive lo vivo; es poso
donde brilla la luz. Tendrá memoria
que orlará su grandeza de coloso.

[12] *VII Juicio Crítico Literario. Los Académicos de la Argamasilla*. Ciudad Real: Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla–La Mancha, 1998. 109–31.

ALEGATO DE LA DEFENSA

Con la venia.
Ilustres jurados:

BREVE INTRODUCCIÓN Y PUESTA EN ESCENA

Cuando fui requerido para que manifestara si aceptaba la defensa del Sr. Castilla del Pino en este juicio, mantuve al principio una postura francamente dudosa porque en mi consciencia me inclinaba hacia la total inhibición, temeroso de que mi habitual sistema aplicado a los casos anteriores que han pasado por mi despacho, fallaría estrepitosamente por causa de la acusada personalidad del encausado, premiado con todos los premios posibles, homenajeado en todos los homenajes imaginables, condecorado con todas las condecoraciones que la fantasía social ha creado. Yo, avezado a tratar con criminales, con estafadores, con adúlteros, con toda el hampa de nuestra sociedad y a salvarlos de condenas seguras, ¿cómo arreglármelas para aplicar mis métodos habituales para defender a quien, a mi juicio y a juicio de quienes lo conocemos, lejos de poder ser acusado de algo malo, sólo puede merecer honores por su humanitaria y ejemplar conducta? El mundo al revés, cabía pensar. ¿Empezaría por aquí el verdadero cachondeo de la justicia proclamado por el famoso alcalde de Jerez?

Estuve, pues, al principio muy tentado a no prestarme a este ilógico juego como es defender lo indefendible—indefendible por inacusable, entiéndase bien—, cuando, empero, una vez informado del verdadero motivo de la acusación, es decir, de lo que propugna el Dr. Castilla del Pino y de lo que es acusado por el Sr. Fiscal Cerezo, caí en la cuenta de que por fin la Divina Providencia me deparaba la mejor ocasión que podía yo esperar para denunciar públicamente lo que ocurre con la magna obra de Cervantes y su auténtico mensaje, por un lado, y la trayectoria de la

crítica, por el otro. Y entonces, sí: di gracias al cielo porque llovía a mi gusto y acepté complacido tomar parte en este juicio, del que espero salir, ilustres señoras y señores del Jurado, cargado de aplausos y parabienes.

Porque el presente juicio no es más que un trasunto compe[n]diado si se quiere, un fiel reflejo, de los casi cuatrocientos años de historia del quijotismo y de la crítica quijotesca.

De una parte, a través de la exposición personal del Sr. Castilla del Pino, tenemos la explicación, clara, diáfana, sin complicaciones terminológicas, de lo que quiso decirnos Cervantes con su personaje don Quijote—pues sabido es que los personajes novelescos cobran vida real que trasciende de las propias intenciones de su creador—con sus actuaciones, o, digámoslo claramente, con sus locuras.

Por el otro lado, ahí están las conclusiones del señor Fiscal, que no vienen a ser más que un resumen de lo que han hecho a través de estos siglos los críticos cervantinos, los cuales, valiéndose como soporte de sus críticas de la genialidad misma del personaje criticado, pero no comprendiendo en modo alguno su motivación, su locura, se han limitado unas veces a intentar explicar vanamente esta locura misma, y otras, ya saliéndose del tema principal, a revestir sus explicaciones con un detallismo pintoresco fundado en pasajes y locuciones meramente anecdóticas y marginales.

De tal manera es así como digo que hoy en esta sala se encierra toda la historia del cervantismo. Aquí tenemos, presentes, la gloria, el triunfo de don Quijote a través de su locura, y la derrota de la pedantería, de la estolidez, de toda la crítica cervantina.

LA TESIS DEL ENCAUSADO

El Dr. Castilla no defiende la locura en sí. Conviene aclarar este punto, porque el Sr. Fiscal lo confunde. El Sr. Castilla del Pino dice y defiende, en síntesis, que, como el hombre tiende a la felicidad y esta felicidad sólo se halla consiguiendo la afirmación plena de la propia entidad de su "ser," y como es imposible con-

seguir esta plena afirmación con la mera adaptación a la oscura conducta impuesta por los demás, porque ello sólo conduce a la infelicidad; de ahí que al hombre que quiere ser el que es le queda sólo el remedio de salirse de esta vulgaridad impuesta por los demás por medio de la violación del medio ambiente que le rodea, y de ahí que a la salida o negativa de esta vulgaridad se le llama locura. La locura como anomalía física, lo que los romanos llamaron "insania," no la defiende el Dr. Castilla del Pino; pero la locura digamos voluntaria, provocada como única salida para conseguir la afirmación de la propia personalidad; ésta sí queda más que justificada en el parecer del encausado: y no sólo la defiende, sino que, como no podía menos de ser, la elogia.

Y esto es ni más ni menos lo que nos quiso decir Cervantes con su don Quijote y lo que don Quijote, puesto ya en camino por estas tierras[,] nos demostró con su actuación. Convencido de haber venido al mundo para enderezarlo y enfrentado con la imposibilidad de enderezarlo por medios digamos normales, esos que la gente cree de "sano juicio," ¿qué remedio le quedaba sino tomar el camino de la locura?

No le seguiré al doctor Castilla del Pino en todo su razonamiento, porque no podría mejorarlo. Sí quiero, empero, aportar mi granito de arena a toda su brillante y certera exposición.

Empieza apoyándose en una cita del escritor británico Samuel Johnson, que nos recordó que el primer deber del hombre es ser feliz. En su modestia, propia del científico seguro de su saber, el acusado no ha querido abrumarnos de citas al respecto. Pero podría haber echado mano de la indiscutible autoridad de Aristóteles, que en su *Política* ya había sentenciado, más de dos mil años antes, que "el hombre viene obligado a ser feliz." Idea que, por lo demás[,] se ha difundido entre todos los pensadores hasta nuestros días:

Ibn al Farasquat (de siempre): "Ni riquezas ni honores, ni siquiera los abrazos de Halima: sólo me interesa soñar con la felicidad."

El trovador Muniz (siglo XI): No hay precio para la felicidad, porque ningún otro bien le es comparable."

Denis Diderot (1715-1784): "Sólo hay una virtud, la justicia;

sólo hay un deber llegar a ser feliz: sólo hay un corolario, despreciar alguna vez la vida."

Benjamin Constant (1767-1830): "El primer interés del hombre es ser feliz."

Jefferson (1743-1826), en su *Declaración de independencia de los Estados Unidos*: "…de su creación igual [de los hombres] se derivan derechos inherentes e inalienables, entre los que están la preservación de la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad."

¿Tomó acaso Jefferson estas palabras de don Quijote?

Etcétera.

Pero quien mejor se adelantó a la postura que defiende el encausado fue un español, ilustre cordobés (del lugar, pues, donde imparte su saber el Sr. Castillo del Pino).[13] Me refiero a Séneca, coetáneo de Jesucristo[,] en *De vida beata*: "Todos los hombres, Galión hermano, quieren felizmente vivir, pero para barruntar lo que hace bienaventurada la vida, andan a ciegas."

¡Andan a ciegas! Todos andamos a ciegas porque no podemos conformarnos con la aparente sensación de bienestar que nos proporciona el ejemplo de los demás mortales porque no es más que un síntoma de nuestra cobardía: si nos conformamos con el falso *Beatus ille* horaciano, vemos que llegamos a la peor de las esclavitudes, cual es la negación de nuestra propia personalidad, y entonces, en nuestra desesperada búsqueda de la felicidad no siempre acertamos, como dice Séneca, porque, además, *Jedes Neue, such das Glück, erschrekt*! Y perdonadme que lo diga en el alemán original de Schiller porque no tiene desperdicio: "Todo lo nuevo, incluso la felicidad, causa espanto."

De aquí, señoras y señores del Jurado, que el que se atreve a buscar la felicidad por el único camino posible, que, como nos ha demostrado el Sr. Castilla del Pino, es el de oponerse, por medio de lo que hemos dado en llamar locura, al mundo circundante para ver realizar nuestro fin para [el que] creemos haber nacido (sea para limpiar el mundo de sus injusticias, como don Quijote, sea para equilibrar a los desequilibrados, como el propio Sr. Castilla del Pino) y afirmar, así, nuestro propio "ser" (no nuestra exis-

[13] Es profesor de psiquiatría en la Facultad de Medicina de la Universidad de Córdoba.

tencia), de ahí, repito, que el que esto intenta, lejos de ser un insano cobarde, como parece opinar el Señor Fiscal, es un héroe, un valiente héroe del que todos debemos aprender.

Téngase en cuenta que "La felicidad no es un ideal de la razón, sino de la imaginación" (son palabras de Kant, 1724-1804) y que no es la razón lo que hace grandes a los héroes, sino su imaginación. ¿Qué sería de la Mancha razonable sin la Mancha imaginativa? Si echaseis mano de vuestro raciocinio, ¿estarías aquí vosotras, vosotros, todos, defendiendo verdades como templos que, empero, parecen fantasías como catedrales?

Si la felicidad consiste en llegar a afirmarse plenamente en su propia esencia para lo cual cree no haber nacido, y sólo hay un medio plausible de llegar a ella, que es mediante la locura, entendida como desvío voluntario de la torpe realidad cotidiana, entonces bendigamos esta locura. El que se la procura es que no ha sentido el espanto que pregona Schiller: ha sido un valiente, tanto más cuanto más cruel resulte luego su experiencia, como un don Quijote caído, molido, apaleado y burlado. Porque el tal siempre será consciente, como el mismo don Quijote, de saberse quién es en todo momento.

Quiero recordar aquí una anécdota, que el señor Fiscal como residente ahora en Francia no debería desconocer pero que parece ignorar, y es que en el año séptimo de la Revolución Francesa, coincidente con el 1797 de nuestra era católica, en París se representó una pantomima titulada precisamente *L'empire de la folie ou la morte et l'apothéose de don Quichotte*, y en ella después del desarrollo escénico con la grandiosidad que acostumbran derrochar los franceses, al final, cuando don Quijote y Sancho se encuentran ya moribundos, aparece la diosa Locura, que blande[a] un cetro grotesco y, así como el cadalso mortuorio se eleva ante el asombrado público, pronuncia con voz grave, seria y solemne estas palabras: "*La locura los ha convertido en inmortales*." Así acaba la pantomima, como así deseamos acabar todos los que aspiramos a la inmortalidad.

No os quepa duda alguna: una vez entrado por ese camino, ya no se vuelve uno atrás, porque "Hay un placer seguro en estar loco, que sólo los locos conocen" (en palabras de John Dryden,

casi contemporáneo de Cervantes: 1631-1700). Y tan cierto es ello que, como ya resumió otro gran cervantista recientemente desaparecido, Michel Foucault (1926-1984), "el camino que conduce del *hombre* al *hombre verdadero*, pasa por el *hombre loco*."

Esto es lo que defiende, con una innegable maestría, el señor Castilla del Pino. Pero, ¡oh contrasentido de los contrasentidos, por esto mismo es acusado en la propia tierra que ha dado al mundo el más magistral, el más insigne, el más universal de todos los locos! Es tanta la osadía del señor fiscal que, al llegar a este punto, tentado estoy, desde mi estrado de humilde defensor de causas nobles (y reincidente, como consta al Jurado), de tenerlo, también a él, por loco. A lo mejor se cura de su manía persecutoria.

Pero mejor será que lo dejemos para otra ocasión y acabemos con la defensa de la postura del encausado, que es lo que nos ha traído aquí.

Y, en cumplimiento de mi obligación de defensor implacable, yo me voy a atrever, con permiso de mi cliente, a añadir, a su brillante exposición, dos apostillas de mi propia cosecha:

Es la primera que su esfuerzo merece un doble agradecimiento por nuestra parte por haberse atrevido, desde su puesto de psiquiatra, a tratar la locura, porque (y cito por segunda vez a Foucault) sabido es que "Jamás la psicología podrá decir la verdad sobre la locura, porque es la locura la que posee la verdad de la psicología."

Y es la segunda una pequeña aunque importante corrección que me atrevo a hacer a la idea que tiene el encausado, como la mayoría de los lectores de Cervantes que aún no están locos del todo, acerca del final de don Quijote/Alonso Quijano.

Ha dicho mi defendido al final de su exposición, referido al final de don Quijote:

"Al caer su ventura se ha curado. Paulatinamente llega la cordura, y con ella la realidad, la desgracia, la pena, la muerte...."

Permítaseme que desienta radicalmente de este final engañoso, en cuya trampa, urdida magistralmente por Cervantes, hemos ido cayendo todos. No, señores. Yo entiendo que no es así del todo como ha dicho mi defendido. Ciertamente, con la derrota

han entrado en su escena, eso sí, la realidad, la pena y la muerte, pero no la cordura. Con esa realidad, con esa pena, con esa muerte don Quijote ha adquirido, no propiamente la cordura, como hasta ahora hemos leído todos, sino más bien la consciencia [sic] de que no existe una cordura diferente de la locura que a él le ha dominado. Lo que ha hecho don Quijote ha sido llegar a conocer la diferencia que hay entre cordura y locura, pero, puesto a elegir entre esos dos caminos, lo más cierto es que él, aún en las mismas puertas de la muerte, por más que aparente haber recobrado el juicio, persiste, no obstante, en su locura.

Leamos con suma atención los últimos momentos de su existencia terrenal. Maldecirá los libros de caballerías, pedirá perdón por sus actos, volverá a ser Alonso Quijano el Bueno, ciertamente, pero todo esto no son más que señales de una aparente vuelta a la vulgar realidad de hidalgo campesino y arruinado, porque en el fondo, él persistirá en su locura. Si no, paremos la atención en la mayor de las locuras que hizo, como es la de prometer a lo largo de toda la obra y ser ocasión de darle al final del gobierno de una ínsula a Sancho. Ni los molinos, ni los rebaños de ovejas, ni el barco encantado, son comparables a esta locura. Tan es así, que de todos los actos cometidos por don Quijote, sólo éste merece ser recordado, veamos de qué manera a la hora de testar.

Son palabras literales de su testamento:

"Item, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, que porque ha habido entre él y mí ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo de ellos, ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno después de haberse pagado de lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga. Y [atención, que es aquí donde está el meollo del caso]... *Y si como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se lo diera*, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece."

O sea: que don Quijote conoce ya la diferencia entre cordura y locura, y actos cuerdos y locos; pero mientras por un lado admite que mientras estuvo loco cometió la locura de dar un gobierno a Sancho, por el otro añade que ahora que está cuerdo, si él pu-

diera darle un reino (ya no una ínsula) a Sancho mismo, un reino le daría. He aquí, pues: que lo que fue, durante el período de sus andanzas, la donación de una ínsula a Sancho, verdadero acto de locura, se ha convertido ahora, ya en su casa y cuando él mismo dice sentirse cuerdo, en la dación de un reino entero, mayor locura todavía.

Y es que ni la realidad, ni la desgracia, ni la pena, ni siquiera la muerte, pueden librar al hombre de la nobleza de sus ideales por más que le demos el nombre de locura.

¿O no será también que, como dice Samuel Beckett, "todos nacemos locos, pero algunos seguimos siéndolo"?

LA ACUSACIÓN DEL SEÑOR FISCAL

Pocas palabras bastarán para rebatirla. Seré, pues, a partir de ahora, más breve.

Primero. Su acusación no puede prosperar jamás porque se basa, así de sencillo, en un imposible. ¿Cómo se atreve el señor Fiscal a pedir se condene al doctor Castilla del Pino por loco en sí o por propugnar la locura como medio para alcanzar la felicidad, y hacerlo aquí en estas tierras, en plena Mancha, donde, si se tiene alguna razón de ser, ésta no es más que la locura? ¿No ve el señor Fiscal que no ha hecho más que mentar la soga en casa del ahorcado?

Nadie puede ir contra sus propios actos. Es un principio de derecho de rigurosa observancia, y el Fiscal pretende nada menos que aquí, en plena Mancha, se condene a la locura, que sería como condenarse la Mancha entera a sí misma.

Segundo. Se equivoca el Sr. Fiscal cuando nos quiere hacer creer que el doctor Castilla del Pino se dedica a curar locos. No, señores, no. No digo yo que a los locos de atar, que son los que ni siquiera saben qué tipo de felicidad persiguen porque no tienen consciencia ni siquiera de sí mismos, no niego que a éstos sí que acaso pretenda o curarlos o mandarlos al manicomio. Pero este

tipo de locura ni es la quijotesca ni es la que impera en estas benditas tierras.

El señor Fiscal ha tomado, dicho sea con todos los respetos, el rábano por las hojas, porque a lo que se dedica el doctor Castilla del Pino es a enseñar a los locos a alcanzar la felicidad mediante su misma locura, y, sobretodo, a no caer en la tontería.

El error del Fiscal es evidente. Ha confundido locura con tontería; y por ahí no irá a ninguna parte.

Tercero. En su desmesurado afán de inculpar al doctor Castilla del Pino, el señor Fiscal incurre en una evidente imprecisión, que naturalmente no pasará desapercibida a los miembros del Jurado. Dice que nada más fácil que imponerle una condena por locura porque ya existe un precedente en esta Sala: la condena que impuso este Tribunal el año 1995 al profesor Eisenberg. Pero esto, señores, es falso: falso de toda falsedad. El señor Fiscal, que precisamente fue testigo en aquel juicio contra Eisenberg, debería tener mejor memoria. Daniel Eisenberg (por cierto, gloriosamente defendido por mí, ya lo sabéis) no fue condenado por loco, ni mucho menos, pues fue hasta mentalmente condecorado por ello por todos ustedes, queridos miembros del Jurado, porque por lo único que fue condenado fue…por habérsele olvidado citar la edición de Hartzenbusch de 1863 impresa en la misma Cueva de Medrano. Éste fue su único crimen (de *lesa majestad*, casi) y sólo por eso fue condenado por ustedes. Y nada de locura. Esto es un invento del señor Fiscal. Esto es un atrevimiento que le valdrá, estoy seguro, una expresa imposición de las costas de este juicio (y a ver si yo puedo cobrar de alguien).

Así pues, acusación irremisiblemente perdida.

Cuarto. Pero hay más aún. Porque, en su afán de demostrar unas torcidas inclinaciones en la conducta del acusado, se atreve nada menos que a hurgar en sus intimidades ancestrales y así, desentrañando cierta historia que se cuenta en la página 234 de sus memorias (de tanto éxito editorial, por cierto, que ya van por la cuarta edición en menos de un año: mirad, señores, con quién

nos las habemos),[14] cierta historia, digo, donde el propio memorizante confiesa haber sufrido su primer desengaño y haberse batido en retirada en su primera batalla amorosa sólo porque la rival a las "vejigas" las llamaba **vehígas**.

¡Vaya por Dios! Uno se queda boquiabierto al leer tamaño motivo de acusación, y más cuando el propio señor Fiscal quien nos dice que a él le ocurrió un caso parecido con la primera mozalbeta que se le cruzó en el camino cuando, presumiendo de curiosa lectora de Cervantes, le habló de un tal ***Rinconcete***. Cargado con tales reparos propios, ¿cómo se atreve a dudar de la recta conducta del doctor Castillo del Pino?

La misma acusación se vuelve contra él y anula el motivo acusatorio.

Y pienso yo ahora que, si el señor Fiscal llega a leer mis peculiares memorias, no sé qué habría opinado de mí. Pues en ellas (que se titulan, por cierto, con el exactísimo título de *El hombre de los experimentos*, pero que no llegaré a escribir jamás porque ya me hallo plenamente satisfecho con sólo haberlas vivido), en ellas recuerdo, digo, mi primer lance amatorio, que acabé de manera bien distinta a las del doctor y fiscal. Un junio justo después de haber cursado el cuarto de bachillerato, una moza con treinta años vivos, redondos y cumplidos, y yo con los catorce apenas cumplidos en enero, y un matorral verdeant y espeso que nos salvaba de miradas imprudentes.... En fin, que yo, ajeno por completo a las "vehígas" y a los "Rinconcetes," me rendí al primer asalto. Debo carecer de sensibilidad filológica. Después, ya mayorcito, cuando ya leía con más detenimiento a los clásicos, supe, con Oscar Wilde, que "la mejor manera de despachar una tentación es consentirla"; y, con Valle-Inclán, que si los Santos Padres, siendo santos, sucumbieron, yo, que nunca he ido para santo pero que así mismo confío en la misericordia infinita de Dios, decidme, ¿qué podía haber hecho?

[14] Alusión al primer tomo de su autobiografía, *Pretérito imperfecto* (Barcelona: Tusquets, 1997).

CONCLUSIONES

Primera.

A la vista de lo expuesto, resulta evidente que en manera alguna no puede prosperar la acusación del señor Fiscal, por infundada y torpe, y, en consecuencia, pido solemnemente, y es mi primera petición, que se absuelva de ella libremente al encausado, pero que esta absolución lleve implícita una condena en costas para el señor Fiscal. Usando de nuestra conocida generosidad, esta defensa se limitará a exigirle que pague las bebidas.

Segunda.

Pero también no es menos evidente que ni ese juicio cumpliría su inveterada finalidad ni el señor Castilla del Pino se sentiría colmado de momentánea felicidad si lograra escabullirse sin condena. Su condición quijotesca, digamos sin reparo alguno, su locura quijotil que le lleva a procurar que sus clientes consigan saberse que son quienes son, sólo con la adversidad se esfuerza y afianza, como le ocurría a don Quijote, que huía de las alabanzas cortesanas y sólo se hallaba a gusto cuando tenía ocasión de afirmarse ante ellas.

Así, pues, es mi deber solicitar, como segunda petición, que, sin condenarlo como pretende el Fiscal, se le imponga, eso sí, y en méritos a su obstinada pero ejemplar conducta en persecución de su felicidad y de la de sus semejantes, una leve pena de reclusión en vuestra Cueva de Medrano, para que, por lo menos durante el tiempo que se halle en ella, pueda tener ocasión para seguir soñando.

Porque no olvidéis que, como dice Hölderlin (1770-1843), "el hombre mientras sueña es un dios, pero cuando se pone a raciocinar es un miserable."

Por lo que más queráis, señores miembros del Jurado: dejadnos seguir soñando. Más aún: vosotros mismos, probad a soñar también. Os aseguro que aprenderéis rápidamente de la mano del doctor Castilla del Pino.

[El encausado quedó absuelto.]

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 282-94.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

La palabra "rucio"

El siguiente Alegato, inédito hasta ahora, fue presentado en el XII Juicio Crítico Literario de los Académicos de la Argamasilla, celebrado el 17 de julio de 2004. El encausado fue Carlos Romero Muñoz; el Fiscal Juan Bautista Avalle-Arce, aunque por no poder estar presente, Santiago López Navia leyó su intervención. María Fernanda Abreu leyó la defensa. Le agradezco a Santiago López Navia el hacerme accesible este texto, y a Pilar Serrano Sánchez el permiso de publicarlo.

ALEGATO EN DEFENSA DEL PROFESOR CARLOS ROMERO

Con la venia:

Por tercera vez me cabe el alto honor de comparecer ante ese honorabilísimo Tribunal Académico y Argamasillesco como Letrado defensor de malhechores cervantinescos, y, al efecto de cumplir con las formalidades dispensadas generosamente por causa de mi discapacidad en el habla, comparezco asistido de ayudante pasante, de grandísimo categoría, porque se trata nada menos que de catedrático de la Universidad[e] Nova de Lisboa, que hará mis veces en el alegato que pienso dirigiros. Sólo que esta vez, para adaptarme a la corriente actual impuesta por nuestro reciente y flamante Gobierno, aceptando el principio de la paridad, en vez de un ayudante, él, me acompaña esta vez una ayudante, ella. Con lo cual todos salimos ganando. Tengo que decir que yo no

encuentro muy aceptado este principio paritario, y menos aún lo encuentran aceptable las señoras, porque ellas saben que, aplicado con todo rigor, también en las cárceles tendría que haber tantas mujeres como varones. Y no creo que esto les satisfaga. Sea lo que sea, yo me adopto por ahora a este principio y cedo mi voz a la profesora Mª Fernanda de Abreu, que la tiene bonita, elegante y sonora, como vais a comprobar.

El primer principio que rige en nuestra deontología jurídica es aquel que impone al letrado defensor la obligación de echar mano de todos los medios a su alcance, mientras no sea en perjuicio de tercero inocente, para obtener la absolución de su defendido, inclusive, si preciso fuera, ponerse del lado contrario, es decir, en contra de su propio cliente. Hasta llegar, añado, a acusarlo de malhechor si por causa de su malfechoría se logra librarlo de una condena. Y es lo que, impelido por la fuerza de las circunstancias concurrentes en este caso, no tengo más remedio que hacer. Porque resulta que la conducta del profesor Romero está, a mi juicio, tan desviada de la realidad que, considerada con toda atención, no tiene, para mí, defensa posible, y, en cambio, acusa una tan descabellada teoría que forzosamente nos lleva a la conclusión del desvío mental en su capacidad investigadora. Y, claro está, si logro demostrar este supuesto, el Tribunal no tendrá más remedio que absolverlo en virtud de la eximente 1ª del artículo 8º de nuestro Código Penal, que no me atrevo a proclamar a grandes voces para que no se interprete que el trastorno transitorio que voy a invocar sea algo reprobable en el profesor Romero, no, sino todo lo contrario: es en él una virtud como la que quería Horacio en su oda 4ª: *Misc stultitiam consiliis brevem* ("Pon un grado de locura en tus actos prudentes"); o mejor aún como aconsejaba a Virgilio, en la misma Oda: *Dulce est disipere in loco* ("Es dulce perder el juicio de tanto en tanto"); pues sabido es, como dijo Séneca, en "De tranquilitate animi," que *Nullum magnum ingeniun sine mixtura dementiae est* ("No hubo nunca ningún gran genio sin mezcla de locura"). Y no hay duda de que el profesor Carlos Romero es, además de un amigo mío a quien admiro, un gran genio, por lo menos por lo que atañe a las letras y a la minuciosa investigación del léxico cervantino. Pero también *quandoque bonus dormitat Ho-*

merus (y perdonad tanta cita horaciana, pero de alguna manera he de impresionar a mi querido público, o, si no, en vez de un letrado sabido pasaría por un simple leguleyo y no me llamarías una cuarta vez), también, digo, alguna vez dormita Homero, y aunque Carlos no es Homero, ni creo que aspire a serlo, aquí el exceso de celo le ha llevado, como pienso demostrar, a unas falsas conclusiones que no son más que indicios de una posible transitoria incapacidad mental.

Pero vayamos al grano.

Por un lado, el encausado profesor Romero, en un alegato verdaderamente muy difícil de desenmarañar, intenta decirnos que en los *dixit* de don Quijote y Sancho cuando encuentran el barbero montado sobre un burro y que porta su bacía a modo de sombrero para resguardarse de la llovizna, hay un juego de palabras en primer lugar irónico en cierta manera, porque se aplica al asno de Sancho un apelativo propio de caballo (rucio), y en segundo término finalmente constructivo, porque acaba por ser, digamos, el nombre de pila del mismo asno y que acaso, al amparo de la autoridad cervantina, pasó a las regiones de los diccionarios académicos.

Y por otro costado, el ilustre señor Fiscal acusador, ante quien forzosamente he de observar un cierto *timor reverentialis* dados su prestigio y su categoría entre los más afamados cervantistas del momento, *doctor honoris causa* por la Universidad de esta Comunidad, y no digo más para no hacerle sonrojar, el señor Fiscal, digo, como tampoco se ha enterado del error de interpretación del profesor Romero (por lo visto, no sólo Homero, sino todos aquí dormitan), en su alegato acusatorio empieza por unas acusaciones *ad hominem* y acaba por no decidirse a atacar abiertamente al encausado y se pierde en consideraciones sobre el significado del vocablo "capa" aplicado a las bestias, que en modo alguno contradice las palabras del profesor Romero.

Pues bien, ni uno ni otro andan acertados.

No podemos estar de acuerdo, está la vista, con la débil acusación fiscal y vamos a centrar nuestra defensa rechazando la tesis del encausado. Al contrario de lo que él defiende en su alegato expuesto ante ese Tribunal, afirmo que el pasaje comentado y

objeto de su interpretación en este juicio, no es más que una sutileza, la más fina que podía emplear Cervantes para hacernos ver la diferencia de cultura entre don Quijote, hombre leído y sabido, que recurría en sus observaciones al acervo cultural de las altas esferas de sus libros de caballerías, y Sancho Panza, rudo labriego, rudo pastor, que no podía usar otro lenguaje más que el propio de su ambiente campesino.

Revivamos la escena:

En el capítulo 21 de la Primera Parte del *Quijote* se dice que estaba lloviznando y aparece un barbero que va montado sobre un burro (que luego veremos que resulta ser pardo) y que, para no mojarse su sombrero (que debía ser nuevo, dice el texto), se lo cubrió con su bacía, la cual, como era de latón (el texto dice "azófar"), a causa de las gotas de la lluvia desde media legua relumbraba. Al verlo, don Quijote se imagina estar en el comienzo de una nueva aventura y, en su imaginación, toma la bacía relumbrante por el yelmo de Mambrino, al barbero por el caballero poseedor del yelmo, y al burro pardo por un caballo rodado, y, así, lo describe todo como "un caballero…sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro." Pero Sancho Panza, que no tiene visiones ni anhelos caballerescos y ve las cosas con la más vulgar de las realidades, le contesta que lo que él ve y columbra es "un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre su cabeza una cosa que relumbra." Y, claro está, ante opiniones dispares de amo y escudero el autor se preocupa (aunque no fuera necesario hacerlo para un lector inteligente) de explicarlas, y nos dice que el barbero venía realmente sobre un asno pardo y traía la bacía de latón por sombrero, y que llovía, y que, como don Quijote "todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos," el asno pardo le pareció caballo rucio rodado, el hombre un caballero, y la bacía de latón el yelmo de oro.

Hago un breve paréntesis para dos observaciones, sobre las cuales ya no insistiré más:

1ª, Para recordar a quien se le haya olvidado que el famoso yelmo había sido ganada en justa batalla por Reinaldos de Montalbán, a Mambrino, musulmán, y protegía la cabeza de quien lo

llevaba puesto, mientras fuese cristiano, de mazazos y lanzadas. De aquí el interés de don Quijote. Y

2ª, Para hacer constar que no encuentro acertado el término "relumbrar," porque relumbrar implica despedir vivos destellos, cosa que me parece problemática en momento de lluvia por más que la bacía fuese de latón.

Cierro el paréntesis y vuelvo al "caballo rucio rodado" de don Quijote y al "asno pardo, como el mío" de Sancho, para hacer notar que de este breve diálogo expositivo de dos visiones dispares sólo se puede sacar una conclusión válida: que don Quijote, en un momento en que se hallaba distraído en sus fantasías caballerescas, no sólo donde hay un barbero ve un caballero y donde hay una bacía ve el yelmo de oro, sino que donde hay un burro de color vulgar como era el burro pardo ve un caballo que califica de "rucio," no por su color, sino en el término de su primitivo y original significado de "rociado, cubierto de rocío" (pues proviene del latín "roscidare" que a su vez se deriva de "roscidus," que significa "húmedo"), que él había leído en sus libros y que era la única acepción en que se empleaba en la literatura caballeresca, e inclusive en el propio Berceo y en otras composiciones medievales; y, por lo que afecta al color de la montura, en vez de pardo, que sólo se aplicaba a los asnos, lo hace "rodado," que indiscutiblemente implica una coloración más noble (blanco con lunares negros) para un caballo de un noble caballero; y que Sancho, que ignora el significado culto de rucio, lo usa, acaso (y aquí está el *quid* de la cuestión), en la acepción a que había llegado con el tiempo, ya en la época de Cervantes, entre el elemento popular, como proceso final de definir una coloración a la que se llega tras aplicar a la capa de un animal el fenómeno de una circunstancia externa. Está clarísimo de toda claridad: Se quiere resultar la diferencia de dos maneras de expresarse: la culta de don Quijote y la corrompida por el vulgo de Sancho. En resumen: una manera muy sutil, finísima, de Cervantes, de diferenciar estas dos maneras de hablar como exponentes de las dos culturas, tan dispares, de caballero y escudero.

Ecce signum, como decimos los letrados cultos. He aquí las pruebas:

Que don Quijote al referirse a un "caballo rucio rodado" no usa "rucio" como indicativo de coloración, es evidente, porque el color viene representado por el término "rodado," que sí es aplicado a una determinada coloración, y sería un contrasentido aplicar dos colores a una misma bestia. Rodado se aplicaba, como he dicho, y se aplica todavía, al animal de capa blanca con manchas negras (que se llaman "ruedas"), y es imposible concebir que don Quijote, conocedor de las caballerías y de sus atributos, aplicase un color, el pardo, a un animal que él mismo dice que es "rodado." Es imposible que un asno, o un caballo, sea a la vez pardo (si tomamos "rucio" en su acepción de pardo) y rodado. Son dos colores incompatibles. La fantasía quijotesca eleva de categoría a la montura: de burro pasa a caballo; y a la vez le eleva la categoría de su coloración, pues de "pardo," como dirá con acierto Sancho, la hace "rodada." En cambio "rucio" y "rodado," ambos a la vez, sí son posibles si los tomamos en sus verdaderos y prístinos significados: "rucio" como rociado a causa de la lluvia que caía en aquel momento, y "rodado" porque la fantasía quijotesca le hacía ver la montura de este color.

Que don Quijote califica al animal que monta el barbero de "rucio" porque este apelativo sólo se aplicara acaso a los caballos y no a las bestias menores, como parece defender en su alegato el profesor Romero, es una sugerencia completamente gratuita: 1º, porque justamente "rucio," como he dicho, podía aplicarse a cualquier bicho, asno, mulo, caballo o elefante, que se hallara en un momento dado "rociado," mojado de rocío, "roscidus," y no es ningún apelativo de categoría caballeresca, ni mucho menos; y 2º, porque más justamente aún, aunque podía aplicarse a cualquier bicho, como digo, más bien, empero, existía la tendencia, que luego pasó a ser definitiva, de irse aplicando, en el caso de caballo y asno, sólo a los asnos y no a los caballos, según el principio que luego comentaré, de distinguir a los caballos con un nombre personal a imitación de las personas o sacado de alguna cualidad moral, y a los asnos y mulos con un nombre simple sacado de su aspecto físico, el más distinguible de los cuales es el color de su piel.

Pero ¿qué pasa con la respuesta de Sancho? Pues pasa que, como no le hierve la fantasía en su cabeza, sólo ve lo que está ante sus ojos: un hombre (el barbero), que trae sobre su cabeza algo que relumbra (la bacía mojada), y que va montado en "un asno pardo, como el mío."

Y, añadimos nosotros en lógica consecuencia: si con esta anécdota se acabara el relato no habría más problemas ni discusiones. Pero resulta que a lo largo del resto de la Primera Parte del *Quijote*, y sobre todo en la Segunda, parece ser que el apelativo de "rucio" se ha apoderado del asno de Sancho, y esto ha desviado tanto la atención del profesor Romero, noblemente encausado en este juicio, hasta el punto de querer hacernos ver (con complicadísimas razones no del todo asequibles a mi capacidad intelectiva, lo reconozco, y esto que es bastante considerable) no sé qué ironías abusivas acerca de magnificar lo no magnificable, por ejemplo "rucio" como calificativo de animal noble aplicado al borrico de Sancho, como si se tratara de un caballo de categoría, o alusiones satíricas contra Lope de Vega porque en una de sus obras hace mención de no sé qué rucio…

Nada de lo que dice el profesor Romero me parece sensato, ni siquiera por aproximación. Al pensar en sus conclusiones me acuerdo del caso de un muchacho marroquí que, visto su entusiasmo por la causa cervantina, fue invitado a nuestro Coloquio de Roma del 2001. No había asistido nunca a ningún congreso, y al preguntarle, al final, qué impresión le había causado, me dijo talmente: "He sacado la conclusión de que estos señores saben más que el propio Cervantes."

¿Sabrá don Carlos Romero más que el propio Cervantes? A pesar de la amistad que le profeso, yo lo dudo muy seriamente. Y voy a sustentar mis dudas con ejemplos y argumentos irrebatibles.

Primero: el adjetivo "rucio" en sí mismo. Como ya he dicho, "rucio" proviene del latín "ruscidus," que significa "rociado" y no da margen, en principio, a ningún color determinado. Pero al caer el rocío sobre una bestia cualquiera, sea asno o caballo, o mulo, automáticamente la piel del animal (digámosle la capa si os gusta más) por virtud de las gotas de rocío adheridas al pelaje adquiere

un tono gris y, si el animal es más bien de color más oscuro, el color aparece casi totalmente pardo. Entonces en el lenguaje vulgar fue decayendo el significado de "cubierto de rocío" y cediendo el puesto al significado del color que el rocío le da, "gris o pardo." El fenómeno no es único en el caso de "rocío"/rociado que pasa a "pardo"/color, sino muy corriente en la historia del lenguaje y seguro que los gramáticos a este fenómeno de traslación semiológica le dan su nombre, que yo ignoro realmente. Pero he aquí otros ejemplos bien palpables: "nevado" en su primera acepción significa "cubierto de nieve," pero como la nieve es blanca, de ahí que un burro "nevado" es un burro blanco, esté o no cubierto de nieve auténtica; y hemos conocido asnos "rosados" no porque estuvieran cubiertos de rosas, sino porque el color de los pétalos de las rosas ha pasado a aplicarse al color de la piel del asno; y, si se quiere un ejemplo más literario, ahí tenemos el "Platero" de Juan Ramón Jiménez, bautizado así no porque anduviera cubierto de plata, sino por el color gris plateado de su pelaje.

Segundo: el adjetivo "rucio" aplicado a las caballerías. Dice el profesor Romero, cuando se adentra en los textos posteriores al capítulo 21 objeto de este juicio (y que luego examinaré), que "rucio" era casi exclusivamente aplicado a monturas nobles, como el caballo, y que aplicarlo al asno de Sancho es una hipérbole, casi una graciosidad como si se le quisiese dar una categoría que no le pertenecía. Pero esto es también falso: ya era falso en tiempos de Cervantes, y sigue siéndolo todavía. El uso, la costumbre, tanto en la literatura como en la realidad más vulgar, era y es bautizar a los caballos con nombres propios rimbombantes, extraídos de la fantasía de su dueño o de alguna de sus cualidades morales o físicas bien remarcadas, y, en cambio, a los asnos y mulos era usual nombrarlos con nombres comunes extraídos de alguna de sus cualidades físicas vulgares, en especial el color de su piel o de alguna tara patente. Don Quijote bautizó a su caballo con el nombre de Rocinante, que, si bien irónicamente procede de "rocín," que era sinónimo de caballo de ínfima categoría, con el sufijo "ante" resultaba un nombre "alto, sonoro y significativo." Y con ello no hizo más que seguir los modelos de los libros de caballerías y hasta de la mitología: Ahí tenemos a Bucéfalo (el caballo de Alejandro), Pega-

so (de tanta tradición en todos los ambientes), Hipogrifo, Babieca, Frontino, Brilladoro o Vellantic o Malmatín (que todos estos nombres son aplicables al caballo de Roldán), o los cuatro caballos que arrastraban el carro del Sol, Pirinte, Eou, Aeti y Flegonte; o, sin ir más lejos, Caminante, como se llamaba el caballo que yo montaba cuando era joven. El único de los caballos famosos que no tiene nombre es el de Santiago. En cambio a los burros o asnos o jumentos o borricos sólo se les distinguía, siempre cariñosamente, con alguna cualidad de su pelaje: castaño, tordillo, pelado, nevado…, o rucio por pardo, porque justamente el color más abundante era el que semejaba sobre la capa del animal. El profesor Romero, aunque nacido en Morón de la Frontera, de la provincia de Cádiz, se ha criado, empero, entre los códices y los incunables de la Biblioteca Nacional, adonde no suelen ir a regodearse los asnos, y por esto le disculpamos si no conoce algunas de las costumbres de la tierra, pero yo, aunque nacido en ciudad cosmopolita, me he criado entre pastores y labriegos y aún recuerdo que en casa teníamos, junto al caballo Caminante a que me he referido antes, un mulo que era (lo diré en el idioma de mi tierra) En Blau, por el color azulado de su piel, y un asno que era En Roig, "el rojo," y otro asno de raza argelina que era En Rosset, "el rubito." No hay, pues, en el adjetivo "rucio" ningún otro distintivo que el de ser un nombre común, no un nombre propio, como lo era de otros tantos asnos manchegos del tiempo de Cervantes y de ahora. (El caso mencionado de Platero como nombre propio constituye una poética excepción en la historia de la literatura, y no puede tomarse como ejemplo.) No hay, pues, ninguna intención de dignificar la categoría del jumento de Sancho con un apelativo que lo igualara, siquiera fuera irónicamente, sarcásticamente, a la caballería de don Quijote. Que es lo que demuestro en el siguiente apartado.

Tercero: "Rucio" como supuesto nombre propio del asno de Sancho. Hagamos primero un repaso a las veces y a las ocasiones en que en todo el *Quijote*, Primera y Segunda Partes, se menciona el asno. En toda la obra aparece unas doscientas veces. Si en el recuento ha habido error, no será más que de cuatro o cinco veces, que no modifican en nada las conclusiones finales. Doscientas

veces repartidas de la siguiente manera, y conviene poner mucha atención en ello:

Capítulos de la Primera Parte 1 a 20: 30 veces, repartidas en 16 veces asno, 13 veces jumento, 1 vez bestia y ninguna rucio.

Capítulo de la Primera Parte 21, el de autos: don Quijote trata la montura del barbero de "caballo rucio rodado," y Sancho se refiere a ella como 2 veces asno y 1 vez como jumento. No menciona rucio más que para escarnecer a don Quijote, como cuando dice Martino por Mambrino.

Capítulos de la Primera Parte 22 a 52, repartidas así: 10 veces jumento, 7 veces asno, y 5 veces rucio.

Segunda parte: unas 140 veces, de las cuales unas 87 se le llama rucio, y unas 53 veces con otros nombres (24 jumento, 18 asno y 9 animal o bestia, etc.).

O sea, que de cero veces "rucio" en los primeros veinte capítulos, antes del incidente que comentamos, pasa, después, a cinco veces en los restantes capítulos de la Primera Parte, lo que representa una proporción de un 5%; y luego, ya en la Segunda, pasa a 87 veces, que representan, en relación a las 140, el 62%.

¿Qué ha pasado? Pues que, como en el mismo proceso natural de la evolución semántica del término "rucio," que de significar "rociado" ha pasado a significar, en el mundo práctico sin convenciones filológicas de los labriegos, un color determinado, el gris o el pardo, también en la obra se adopta, cuando ya no se navega por los "malandantes pensamientos" de don Quijote, la misma solución, y al asno o jumento se le llama no sólo asno o jumento, sino también, y por qué no, rucio, en atención a su coloradura.

Pero de aquí a opinar, como opina el profesor Romero, que el término "rucio" puede llegar a representar, gracias a la intervención de Sancho y a su deseo de elevar de rango a su burro, un nombre propio a imitación de los nombres propios dados a los caballos, hay un trecho infranqueable:

1º. Que la palabra aparezca algunas veces en la edición príncipe en mayúscula inicial no es ninguna prueba de que se trate de nombre propio, pues son harto conocidas las irregularidades de los tipógrafos de la imprenta de Cuesta: Licenciado, Bachiller,

Manchego, Africano y tantas otras aparecen tanto en mayúscula como en minúscula, y hasta "rocinante" aparece así, en minúscula inicial en más de una ocasión.

2º. Que es muy sintomático que a lo largo de todo el resto de la novela, en especial de la Segunda Parte, donde la frecuencia de "rucio" es más alta, se emplean indiscriminadamente los términos asno, jumento y rucio por los personajes que intervienen, tanto el mismo Sancho, como aquellos que por primera vez tratan a Sancho sin haberle oído nombrar el asno.

3º. Que hay varias pruebas evidentes de que Sancho distinguía el valor de "rucio" como apelativo del color del asno, la más clara de las cuales se produce cuando dice a la dueña doña Rodríguez (Segunda Parte cap. 31) que en la puerta del castillo "hallará un asno rucio mío…," etc. "Un asno rucio": expresión determinante a la clara de dos funciones o situaciones distintas: la del animal y la de su apariencia física, pero no de su nombre, porque, en este supuesto, habría dicho: "Hallará a Rucio, mi asno."

4º. Que, para añadir al ejemplo anterior, cuando dos capítulos más adelante (el 33) explica Sancho a la duquesa que había encargado a doña Rodríguez que tuviese cuenta "con su rucio," la duquesa le pregunta sorprendida "¿Qué rucio es éste?," y Sancho le contesta: "Mi asno, que por nombrarle con este nombre le suelo llamar el rucio." Este pasaje demuestra: a) que la duquesa, de la misma cultura de don Quijote, ha tomado el término "rucio" en el mismo significado de don Quijote, de "rociado," porque habiendo visto a Sancho montado en su asno pardo y haber inclusive ido a su lado desde el campo hasta el castillo, si hubiera conocido la aplicación vulgar de "rucio igual a asno pardo," no habría preguntado a Sancho que a qué rucio se refería; y b) que Sancho sabe bien que llama a su asno con un nombre común, "el rucio," porque de haber querido significar que lo bautizaba con este nombre como nombre propio habría dicho sencillamente que "por nombrarle con este nombre le llamo Rucio"; Rucio a secas sin artículo, como cuando se nombra a Rocinante, que no se le llama "el rocinante," sino "Rocinante." Excusado será decir que en toda la novela ni por una sola vez aparece "Rucio" sin artículo o pronombre, que daría a entender que se trata de nombre propio, sino que

siempre se le llama "el," "mi," "su," "este," etc., rucio, según sea quien habla, y que es en definitiva un apelativo común substantivado, pero nunca un nombre propio.

Para concluir: No hay duda alguna de que el encausado don Carlos Romero con su interpretación del pasaje en que don Quijote y Sancho encuentran el barbero de la bacía no ha hecho más que inventar un enigma por tener el gusto de descifrarlo luego, pero como no ha tenido en cuenta de que allí donde ha metido sus narices no había enigma alguno, porque Cervantes se expresó con claridad meridiana, y como no obstante él, Romero, insiste en su error y lo mantiene contra toda razón ante ese Tribunal, es consecuencia lógica que debemos invocar en su defensa la demencia transitoria. Y digo transitoria porque me consta que intransitoriamente suele estar en sus cabales. Por todo lo cual se impone, en aplicación de la ya recordada causa 1ª del artículo 8 de nuestro Código Penal, que se le absuelva libremente de todo cargo. Pero como me consta que este final supondría para él, a la vez, un fracaso, porque en realidad se funde en deseos de visitar la Cueva de Medrano y de ser acogido en esa docta Academia como académico de número, yo os ruego, señorías, que le condenéis a un castigo leve, pongamos de no más de cinco minutos, si él es capaz de resistirlos, en la lóbrega Cueva de Medrano, a ver si los efluvios del genial prisionero de hace cuatrocientos años, le hacen comprender que no debe presumir de saber más que el propio Cervantes.

A la vez, y ya que de condenas vamos, creo que ese tribunal debería dirigir una seria amonestación al Ministerio Fiscal por el atrevimiento de haber montado una acusación contra el Sr. Romero sin haberse percatado de que, si hubiera entrado más a fondo en el tema, también habría llegado a la misma conclusión de esta defensa. Puede, en consecuencia, acompañar al acusado en la Cueva… Siempre que allí no falten, por descontado, ni el buen queso ni el mejor vino de la región…

…Y así es más que probable que a mí me coja la atención de compartir con ellos sus penas.

Mil gracias por la atención con que me habéis escuchado.

José Mª Casasayas,

Argamasilla de Alba, 17 de julio de 2004.

[El encausado fue hallado culpable.]

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 24.2 (2004 [2005]): 295-97.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

REVIEWS

Francisco Vivar. *La* Numancia *de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. 174 pp. ISBN: 84-9742-282-1.

Francisco Vivar ha estudiado el teatro cervantino con anterioridad a la publicación de este libro. Concretamente ha trabajado aspectos teatrales de *Don Quijote*—los capítulos de las bodas de Camacho (2002)—y, dos años antes, algunos ideales numantinos como el tópico *pro patria mori* (2000). En este libro el autor ofrece una perspectiva múltiple, variada, al considerar la *Numancia* cervantina desde el punto de vista del mito histórico y legendario, desde la historia literaria, y desde la sociología futbolística (a la que está referido el último capítulo).

Tres palabras se repiten de forma constante a lo largo del libro: memoria, identidad y sacrificio. Los dos primeros conceptos—memoria e identidad—representan ideas muy frecuentes, realmente tópicas, en nuestro mundo académico, codificado por el posmodernismo. La última de ellas—el sacrificio—procede sobre todo del cristianismo, y en especial—por lo que aquí nos concierne—del catolicismo literario aurisecular.

Con frecuencia la palabra *memoria* tiende a sustituir en nuestros días a la palabra *historia*. Al hablar de la memoria se olvida, paradójicamente, que la historia es objeto de conocimiento, y no objeto de memoria. Los hechos de la historia no son un recuerdo, sino una realidad. Y no por pretérita esta realidad se convierte necesariamente en un mito. De hecho, el estudio de la historia es lo que permite un conocimiento racional de los hechos pasados al margen de su posible mitificación por las ideologías.

La palabra sacrificio tiende a sustituir en el libro que reseñamos a otro concepto mucho más decisivo en cualquier lectura de *La Numancia*: el suicidio. Si el sacrificio pone bajo la jurisdicción religiosa una experiencia humana, el suicidio expresa precisamente la disidencia y la heterodoxia de una acción que contraría, e incluso niega, la posibilidad de algo a lo que ninguna religión hasta el momento puede renunciar: la garantía de una vida ultraterrena. Los numantinos se suicidan, y este suicidio no tiene el valor de un

sacrificio religioso, porque su muerte no tiene ninguna efectividad práctica, porque sus almas no serán rescatadas por ninguna ideología o mitología religiosa, porque ningún dios aparece en toda la tragedia—tragedia deicida y secular—, y porque al final de la última jornada nadie estará a la derecha de ninguna deidad en el Paraíso.

El uso del concepto de identidad, aplicado a los numantinos como pueblo que trata de "conservar su identidad," es mucho más problemático, y trasciende los objetivos de este libro, que en definitiva es, como todo libro, producto de su sistema académico. Hoy día se habla de "pérdida de identidad" como un teólogo hablaría de "pérdida de la fe," sin advertir que algo así supone con frecuencia una "ganancia de la razón," o un "acceso a la alteridad." En la teoría literaria actual el concepto de *identidad* no sólo se usa de forma excesiva y poco discriminada, como una palabra o concepto *baúl*, en el cual cabe de todo, sino que se utiliza también de forma cada vez más confusa. No se advierte si se trata de una identidad hecha de propiedades distintivas o constitutivas; aunque se usa con una intención "progresista," sus consecuencias son las del conservadurismo más contundente, con el fin de mantener intacta la pureza de determinadas formas de conducta, salvaguardadas por su nunca discutida o explicada legitimidad inmanente.

Las identidades culturales, así descritas, no son más que mitos de la posmodernidad, del mismo modo que cualquier otro movimiento cultural—y por tanto ideológico—como el cristianismo, el marxismo o el psicoanálisis, han expresado e impuesto sus propios mitos, desde la existencia de dios hasta la impronta sexual en todas y cada una de nuestras formas de conducta. La identidad cultural comporta *lysis* y *crisis*, es decir, restauraciones, demoliciones y reconstrucciones inevitables. Una concepción extrema de la identidad va envuelta en una ideología megárica de las culturas, al llevar a los límites de la metafísica una doctrina de las esencias, y considerar que todos los *fundamentos* de nuestras ideas son inmutables, inconmensurables o incomunicables entre sí. Este reino de esencias megáricas estaría encarnado en una visión isonómica e isovalente de todas las culturas, algo que el materialismo gnoseológico desmiente a cada paso. El concepto de identidad es tan confuso hoy día como lo son los conceptos *intelectual* o *cultura*, y lo son hasta tal punto que podríamos decir que la "identidad es el opio del posmodernismo."

Por todo esto, creo muy difícil hablar de identidad colectiva en la obra de un heterodoxo de la envergadura de Cervantes. Entre las varias palabras claves de *La Numancia* yo situaría las de suicidio y tragedia (antes que sacrificio y mito), e incluso incorporaría las de deicidio y secularización, al considerar que una de las propiedades primordiales y más originales de esta tragedia es la secularización de un género tan religioso y preceptivo como hasta entonces había sido el teatro trágico. *Numancia* es una tragedia sin dioses.

Resulta difícil aceptar la idea de que en esta obra los numantinos actúan como mártires cristianos. Nada en el texto autoriza una lectura de este tipo. La interpretación de Francisco Vivar coincide básicamente con la que Eric Graf expuso en el V Congreso de *Theatralia* en la Università degli Studi di Firenze en diciembre de 2004: "Numancia es un reflejo de la primitiva Roma cristiana y los numantinos lo son de los primeros mártires que tienen su paradigma en el monte Calvario y en la muerte de Jesucristo" (46). La idea es recurrente, al insistir en que "el lugar se sacraliza con la muerte de los héroes cristianos" (46), "el espacio rememora el combate por antonomasia entre Cristo y el Anticristo" (47), "el héroe numantino se asemejará al héroe y al mártir cristiano," "la escena del rito sacrificial que realizan los sacerdotes muestra semejanzas con el rito de la Eucaristía" (56), "los actos de los numantinos y su arte de morir son análogos a la muerte del mártir cristiano y tienen su modelo en la crucifixión de Jesucristo y su resurrección que triunfa sobre la muerte" (57). Esta interpretación es más libre que textual, y más alegórico-cristiana que teórico-literaria. Creo que una lectura de este tipo fuerza el texto de *La Numancia* hacia un sentido que no resulta fácilmente justificable. Max Aub escribió en 1956 un artículo titulado "La *Numancia* de Cervantes" (*La Torre*, 14, pp. 99-111), que sin duda puede ayudar a contrastar mejor las tesis de Francisco Vivar en los capítulos 2 y 3 de este libro.

Sin embargo, esta diferencia de ideas no debe minusvalorar la calidad del libro allí donde resulta apreciable. La segunda parte del volumen está dedicada a diferentes aspectos que relacionan *La Numancia* y el mito de la ciudad cercada con la memoria del paisaje, la memoria del teatro, y la memoria colectiva y el fútbol. Los dos primeros capítulos son estudios intertextuales, de literatura comparada en cierto modo, al tomar como referencia el espacio y el tema—la ciudad cercada—en otras obras trágicas de la literatura española, escritas por Rojas Zorrilla, Ignacio López de Ayala, Antonio Sabiñón y Alfonso Sastre. El autor ha documentado bien su trabajo, y el aparato crítico es muy estimable.

Jesús G. Maestro
Facultad de Filología y Traducción
Campus Lagoas Marcosende
Universidad de Vigo
36200 Vigo
jesus.g.maestro@mundo-r.com

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): 298-302.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Robert S. Stone. *Picaresque Continuities: Transformations of Genre from the Golden Age to the* Goethezeit. New Orleans: University Press of the South, 1998. 202 pp. ISBN: 1-889431-40-0.

Picaresque Continuities seems at first glance to be a selective but well-documented study of versions of the picaresque narrative very much in the best tradition of Comparative Literature studies. But although only two sections deal directly with Cervantes' works, this book is a significant addition to Cervantine studies, not only for the attention given to both *Don Quixote* and to "El licenciado Vidriera," but also given Stone's argument for the centrality of Cervantes' fiction within a process that the author defines as the evolution of the picaresque into the narrative form known as the *Bildungsroman*. Beginning with the epoch of *Lazarillo de Tormes* and ending at the crucial moment in the rise of European romanticism marked by the publication of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), Stone provides a wealth of incisive commentary on the texts in question. He also offers at least two provocative conceptual perspectives on the nature of the first picaresque texts and on the thematic and ideological transformations represented in subsequent works. The first of these arguments has to do with the affinities and (to this reader, previously unremarked) mutual relevance shared by the putative *Urtext* of the Spanish picaresque, *Lazarillo de Tormes*, and the "non-fiction" chronicle of Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *La relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaecido en las Indias* (1542). The second key argument of this study is the complex web of relationships, not only diachronic but subtly synchronic, in the realms of the social and economic from which the picaresque narrative arose. From this beginning, Stone convincingly shows how the later phenomenon of the *Bildungsroman* developed out of the picaresque. The crucial linkage in this evolution, moreover, is manifested most fully in *Don Quixote*, specifically in the dynamic of the evolution of the character of Sancho Panza.

The book is amply documented and well grounded in the relevant historical sources and literary-critical scholarship on the picaresque and narrative in general. It is also an exercise in bold critical imagination. In particular, Stone argues very convincingly for the not just coincidental importance, in the genesis of the Spanish picaresque, of timing: i.e., the fact that this first key text (*Lazarillo*, 1554) appears when the Spanish empire is still in the early stages of its New World project of exploration, conquest, and colonization. Ongoing uncertainty about the precise date of the composition of *Lazarillo de Tormes* might seem to undermine an assertion of direct influence of the Cabeza de Vaca text on the writing of *Lazarillo*. But Stone's more fundamental argument—that the many "relaciones" from the New World were already, in

one form or another, in the air—is both intriguing and plausible. As the study makes clear, Stone's central argument concerns a new, shared *Zeitgeist*, a sense of the paradox of conquest and colonization, with its sufferings as well as its lures of advancement.

Stone's approach to the analysis of the texts in question has a dual focus. First, he is concerned with the significant currents and changes in literary form (what we would call history of genre), and second, he addresses the trends of socio-cultural history viewed more broadly, the slow and subtle shift from the hierarchies and assumptions of the European medieval world view to the incipient dislocations and possibilities of a more fluid, proto-capitalist social reality. For Stone the texts under examination are not only reflections of the problems and, in some cases, incipient changes of a given society, but are also forward-looking "pragmatic" documents, examples and lessons in how to "read" the new society and economic reality into which the reader of the epoch, as well as the protagonist of the text, is moving. As the author states at the outset, "I focus on certain moments where texts overtly try to teach readers how to view the world in less conventional or new ways, both within the novel, as well as without. By scrutinizing passages that foreground acts of reading and interpretation—acts by which sense is made of the world by protagonist and reader alike—I show how these texts respond to social, political and cultural realities as hero and reader are presented with an inventory of social roles that must somehow be negotiated" (1). Likewise, Stone underlines the element of social change: "The world depicted in both the picaresque and the bildungsroman, is a changing, unstable place, and a character or type emerges and evolves with it (Bakhtin, *Dialogic* 365). Accordingly, my emphasis is upon a contextual reading of the hero's experience of shaping and being shaped in an increasingly secular and capitalist world" (1). Given this broadly inclusive and complex perspective on the documents of each epoch, the distinctions between "pure" fiction, non-fiction memoir, and those works that sit problematically between these often arbitrary categories are also interrogated by the author with considerable insight and imagination.

The organization of the chapters underscores the diversity of the works examined and the variety of interests and phenomena embodied by these works. The author stresses both the linkages of influence across the chronological trajectory and also the significant differences between the several nationalities and cultures—as well as their respective historical moments—from which these narratives arise. The chapters are as follows: "Introduction: From Picaresque to Bildungsroman"; "Chapter One: New Worlds: The Colonial Other and the Inchoate Bourgeois"; "Chapter Two: The Pícaro and the Moors: All Dressed Up and Nowhere to Go" [dealing largely with *Guzmán de Alfarache*]; "Chapter Three: 'El licenciado Vidriera': the Fragile Mind and the Fragmented Body"; "Chapter Four: Sancho's Legacy"; "Chapter Five: Pica-

resque Internationals: Estebanillo, Simplicius, and Gil Blas"; and "Chapter Six: To 1800 and Beyond." The concluding chapter deals mainly with Goethe's *Wilhelm Meister* and offers some brief but provocative comments on Lizardi's *Periquillo sarniento* and the Brazilian work *Memórias de um Sargento de Milícias* by Antônio de Almeida.

As noted above, while only two chapters deal specifically with Cervantine texts, the imprint of Cervantes' vision underlies the study as a whole. Stone characterizes the importance of *Don Quixote* in relation to the picaresque as follows: "*Don Quixote* combines the most popular, newest prose form of Cervantes' day, the picaresque novel, with the still-popular prose form of a former time, the chivalric novel, incorporating several other subgenres as well" (5). This is a fairly broad and unexceptionable assertion. Perhaps more novel is the author's suggestion of the greater importance that Sancho's role and character development take on when one considers *Don Quixote* as a key stage in the early movement of narrative toward the *Bildungsroman*: "Sancho undergoes the first process of *Bildung* in early-modern literature: he is not only a new type of literary character, but the starting point for a whole new way of storytelling that appeals to a world transforming under the pressures of history" (3). These suggestions, stated near the beginning of *Picaresque Continuities* are convincingly elaborated in chapter four (95–131).

Stone's reading of "El licenciado Vidriera" is imaginative and well argued. The author examines numerous aspects of this notoriously complex and disturbing novella, but in particular there are two elements to which he gives special attention: first, the question of the protagonist's essentially failed or incomplete psychological and social development, and second, the implications of Tomás's ultimate failure to find a place (as a professional) in Spain's society as a comment on the larger problems of the Spanish Empire. Both of these elements are analyzed in detail and with convincing arguments. But the critical notion of including this text within the picaresque is admittedly debatable. Stone justifies this inclusion as follows: "Rarely has it been seen as a segment along the picaresque continuum.... Yet it is in 'El licenciado Vidriera' that the picaresque narrative elements being explored here are most in evidence, as the novella is quite simply the life story of a low-born, gifted individual, struggling for success on his own terms" (75). Toward the end of this chapter, Stone sums up the problem of Tomás Rueda's life, identity, and death, reconnecting the trajectory of the licenciado's story with the structure of the picaresque:

> Unable or unwilling to find his place between words and bodies in his world, Tomás takes refuge in madness, where he achieves fame and speaks his mind. When he is cured and returned to the constraints of

> daily life, it proves unbearable, and so the Licenciado Rueda chooses a glorious death…over a doomed career in a social hierarchy that rejects him. …The geography of this career is also significant: the war in Flanders presents a way for Tomás to get out of Spain physically without leaving it behind hegemonically or psychologically, enabling him to achieve in death what he could not in life. Thus, the picaresque origins of the novella are underscored by its ending, which, in order for it to signify, must be compared to its beginning. (93)

In effect, by tracing the elements of the picaresque within "El licenciado Vidriera," Stone demonstrates how the picaresque broadly understood surfaces in and gives shape to a unique work of a fiction that marks a significant stage in the evolution of early-modern fiction and in the representation of modern subjectivity (Tomás's isolation, madness, and final exclusion). The picaresque, thus, is treated less as a genre category than as a set of influences and also as a way of reading the text in question.

Stone's treatment of *Don Quixote* is if anything even more complex and inventive. In this case, the core of the argument is to posit the novel not only as the mad adventure and tragic trajectory of Don Quixote, but to see the narrative as a complex interaction between the mad hidalgo and his squire, one in which, as Don Quixote lives out and exhausts his literature-induced possibilities and illusions, Sancho is educated so as to become a prototype of the modern, resourceful, and practical survivor. As the focus of Stone's reading shifts more toward Sancho's development, it becomes more than plausible to view the novel as a significant stage in the move toward the *Bildungsroman*, understanding that the "Bildung" is Sancho's. The significance of this perspective has to do with Stone's overriding argument that the picaresque in general is a subtle heuristic artifice, one that equips its readers for a new socio-economic world, making us more subtle readers of fictions and the world:

> Cervantes wished to educate his audience, to transform them into critical consumers of fiction. …Viewed in this way…the *Quixote* becomes a sort of sophisticated primer, a talking book that directs itself away from literacy controlled by the aristocracy and toward a more orally attuned mass audience, schooling this audience in literature and interpretation, challenging it to demand more than just entertainment from books. In parallel fashion, the hidalgo from La Mancha, a talking book himself, edifies his squire Sancho Panza. (95)

The connecting and combining of picaresque and *Bildungsroman* makes sense for Stone, in his locating of *Don Quixote* within the evolution of modern fic-

tion, as he defines Sancho's place in the total narrative picture: "In addition to debunking the chivalric novel, Cervantes is using his book, which I believe to be another transformation of the picaresque, to depict the process of *Bildung* as it could play out in Sancho's Spain (more successfully than in Tomás Rodaja's)" (97).

It is not possible in the space of a brief review to do justice to the range and complexity of the penetrating and original literary analysis provided by this study. This reviewer suspects that some readers will take issue with one or more of the interpretations offered; others may question whether or not the concept of the picaresque as a recognizable genre has been pushed to such a point that it has lost something of its taxonomical utility. But there can be no question that this study is a provocative and significant contribution to both the bibliography of the picaresque and to Cervantine studies. That said, I cannot conclude without mentioning that the edition leaves much to be desired. University Press of the South has printed the text in an all but unreadably small font, and the whole look of the production suggests a lack of publication quality that a work of such strong critical content and graceful, clear prose truly deserves.

William H. Clamurro
Department of Modern Languages & Literatures
Emporia State University
Emporia, Kansas 66801
clamurrw@emporia.edu

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 24.2 (2004 [2005]): 303-08.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

James A. Parr. Don Quixote, *Don Juan, and Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature, 1330–1630*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2004. 282 pp. ISBN: 1-57591-084-5.

James A. Parr has revised a number of articles he wrote in the 1990's and organized them into the present volume. The result is a sort of retrospective, in which a veteran *hispanista* surveys the field, fondly holding up his favorite works to an eclectic array of theoretical optics. Although a certain sense of cohesion and development is achieved through the even distribution of the twelve essays into three general parts, the individual chapters are unique, often containing a distinct primary work and theory. But the book is not a miscellany. The variety of theoretical approaches itself serves to illustrate one of Parr's underlying points: *praxis* precedes *theoria*, and therefore certain theories are more felicitously applied to certain works, the former having their genesis in the latter. Another unifying principle is the intermittent appeal for a return to "aesthetic" and "humanistic" approaches to literary study, along with illustrations—deconstruction and psychoanalysis not excluded—of what this might look like. Parr's prose is occasionally playful, in a few instances overwrought, but mostly plain and lucid. And while it certainly contains a few barbs, this book is less concerned with contention than with promoting scholarly dialogue. Along with his provocations, Parr offers a relatively accommodating overview of the canon, the theories we employ to form and elucidate it, and "related subjects" such as periodization and translation. In addition to being a fine read in preparation for a survey course, this volume should do much to cultivate appreciation of the literary works in question, and to foster critical debate amongst those who read them.

As the title suggests, *Don Quijote* and *El burlador de Sevilla* receive the most sustained attention, and their treatment contributes to the study's structure and cohesion: Cervantes' novel is the focus of Part I ("*Don Quixote* and Narrative Tradition"), and a comparison of the Manchegan knight and Tirso's outlaw initiates Part II, where the general subject shifts from narrative to drama ("Don Juan and Classical Spanish Drama"); building on the analyses of *El burlador*, the last chapter of Part II examines canonicity, thus setting the stage for the final section, on three works judged to be at the canonical center of their respective centuries (*Libro de buen amor*, *Celestina*, *Lazarillo de Tormes*). Parr deploys a striking variety of theoretical approaches, including narratology, psychoanalysis, deconstruction, structuralism, and formalism. These frameworks are applied more or less uniformly in their respective chapters, and Parr's promotion of the idea that the artwork itself does much to suggest the optimal theory is attractive: narratology is certainly relevant to an important characteristic of *Don Quijote*; a discussion of genre with self-styled *tragico-*

medias makes perfect sense. This theoretical heterogeneity is ordered beneath a general rubric of "aesthetics." One of the more provocative aspects of Parr's book is the contention that literary works are best studied as *literary* works, that is, not as political tracts, economic manifestos, artifacts of class, gender or racial consciousness, etc.: "It is essentially a newer new criticism, …an approach focused primarily on the elucidation and enhanced appreciation of the text, one that recognizes the individual talent (which is to say "the author"), without diminishing the role of the reader, fully aware at the same time that literature is made from other literature" (42).

Part I begins with a review of the major translations of *Don Quijote*, and includes some nuanced observations about tone and linguistic register (including "oral" and "textual" ones), the importance of prepositions and the complexity of narrative structure. After giving the laurels to Rutherford over Grossman (and admonishing Raffel's creative liberties and occasional tone-deafness), Parr proceeds to discuss the history of *Quijote* criticism, including the above-mentioned exhortation to critics. He then demonstrates how the 1605 title deconstructs itself by constantly shifting the point of view the reader is encouraged to adopt vis-à-vis the protagonist: "ingenioso," "hidalgo," "don," "quijote," "mancha." This is followed by a commentary on the concept of genre, in which Parr claims that *Don Quijote* is more of a satire than a novel, and that satire and romance are more prevalent today, in fact, than the realist novel. Since, as Parr notes, "translation is, itself, a form of interpretation" (50), there is a certain coherence to this first chapter, in spite of the broad and varied terrain covered. Moreover, it functions well as an exposition of the issues he will treat in more detail later on.

Chapter 2 contains an account of the famously complex narrative structure of *Don Quijote*. In addition to the standard technical vocabulary of narratology (metalepsis, diegesis, focalization, etc.), Parr elaborates on some of his own terms: motivated and unmotivated *narrators*, narrative "voices" and "presences," and the "supernarrator" and "supernarratee." These last two may be characterized as the most sophisticated and far-seeing intratextual narrator and reader, the former in command of various texts and speakers, the latter capable of sorting out and appreciating what the supernarrator sets forth. The ideal reader, or "superreader," is able to grasp the interplay of the supernarrator and supernarratee in all of its subtleties. Parr concludes the chapter by pointing out that such meta-literary innovations came to preoccupy modern and postmodern narrative theory, thus reiterating his assertion that *praxis* comes before *theoria*. While the abundant terminology sometimes makes the head swim, it can be conceded that the multiple layers and figures of *Don Quijote*'s narrative structure are more effectively sorted out if they are named. Parr's detailed narratological analysis contributes to our understanding of the way Cervantes exercises his authorial control and freedom while

offering to us a fine lesson in reading.

Taken from a book by Moses Hadas, Parr's favorite analogy for his eclectic theoretical practice is the pouring of "old wine" (classics) into "new bottles" (theoretical frameworks). In Chapter 3 ("Framing, Orality, Origins") the bottle is deconstruction, and the notion that old humanist types are filled with anxiety at the prospect of supplementarity, scapegoats, shifting frames, and elusive origins is given the lie as Parr gallops through the perilous textual field astride his Derridean mount. This follows naturally enough from the previous chapter's attention to narrative framing in *Don Quijote*. Moreover, Parr's emphasis on the potential for successful interaction between supernarrator and narratee, and thus on the idea of *communication* between author and reader, is consistent with his rejection of the "freeplay" varieties of deconstruction (74). But one sometimes wonders whether Parr is more intoxicated by the artwork or the theory, as in the following ruminations on orality and literacy: "Is the immediacy of speech, the direct discourse of dialogue, attenuated and displaced as diegesis intervenes to compete with and indeed coopt its simulacrum of reality? Is the transcription of diegesis and mimesis through the medium of writing a poison, a cure, a necessary evil, or all of these simultaneously?" (85). At any rate, the deconstructive exercise serves to emphasize the ludic subversion of systematized thought in Cervantes—although the system that comes under the most scrutiny is, to allude to Claudio Guillén's book, the literary one.

The first part closes with a comparison of *Don Quijote* and Furetière's *Le Roman bourgeois*. Here the focus is on genre, including some observations on the confusion that can result from the common insistence on calling Cervantes' masterpiece "the first modern novel." Parr's contention that *Don Quijote* is more accurately understood as a *satire* (of the Mennipean and Horatian tradition), and that we currently live in a "postrealistic times" (102), in which satire and romance predominate, is a useful counterpoint within the resurgence of such discussions at the 400th anniversary of *Don Quijote* I. A work can be satirical in a referential and/or a linguistic sense, and Parr asserts that *Don Quijote* is both. The frequent rhetorical flourishes are examples of the latter; with regard the former, Parr subscribes to Maravall's thesis that Cervantes satirizes the nostalgic mentality: "it is simply the notion that there was once a pristine past, a national sociopolitical agenda, which seventeenth-century society can somehow recapture" (107). With his concern for the importance of "kind" in the categorization, appreciation and creation of art, the absence of Rosalie Colie's important study of genre in the period under question (*Resources of Kind*) is somewhat surprising. Nevertheless, Parr makes good use here of Bakhtin's studies of Menippean satire, of Frye's modes, and of the narratological work done in previous chapters to underscore the fact that Cervantes' satire will have different levels of meaning for different readers,

as suggested by the multiple narratees: the *vulgo* will recognize the folkloric elements and the jabs at the moribund chivalric romances; the *discreto* will pick up on the more pointed allusions to the contemporary milieu and mentalities.

Chapter 5 contains a primarily Freudian examination of easily overlooked similarities between Don Quijote and Don Juan. As elsewhere, Parr seems aware of the limitations and potential abuses of theory—in this case, the dubious practice of psychoanalyzing the author or the character (not to mention the critic, advisable as that sometimes may seem). Under the premise that "poets in all times and places have demonstrated intuitive but profound insights into the human condition" (121), Parr discusses how the works in question illustrate social aspects of psyche formation. I hope it doesn't seem prudish to wonder what became of theoretical discipline when Parr goes on to assert that our protagonist's selection of the name "Quixote" over "Quijano" represents an attempt to shift from the anal to the genital (the *quijote* covers the front of the thigh, away from the *ano*). For good measure, Parr suggests that the name may also express Don Quijote's castration anxiety (125). The sequence is speculative and a bit forced, but it serves Parr's larger assertion that Don Quijote and Don Juan both reveal an "anal-sadistic" relationship to society, and follow a pattern away from the feminine (*eros*), toward a desire for death (*thanatos*).

After bringing his considerable research to bear on the authorship debates surrounding *El burlador de Sevilla* and siding with Tirso over Claramonte (an annotated list of editions is included), Parr returns to dramatic genre theory in Chapter 7. Here he productively calls into question a number of potential misconceptions: the notion that an audience steeped in a redemptive, Christian belief system would be affectively immune to tragedy; the tendency to assign moral (e.g. *hamartia*) rather than aesthetic (e.g. *admiratio*) criteria to analysis of tragic plot; and confusion regarding the subject matter and structure of comedy (169). Parr gives some order to this chaos by examining *Celestina* as a foundational *tragicomedia* that commingles the worlds of the upper and lower classes while combining elements of Plautus and Terence with the tragic model of Seneca. He then goes on to describe how such elements play out in the Spanish *comedia*. *Fuenteovejuna* combines social classes, and includes the tragic isolation of the *comendador* with comic integration of Frondoso and Laurencia (171). *El caballero de Olmedo* is generically ironic, anticipating but ultimately frustrating integration. Parr suggests that rather than looking for a moral defect by assigning some sort of *hamartia* to Alonso, one can more plausibly explain his death as a result of *areté*. *El caballero de Olmedo* thereby illustrates the social and psychological drama of the "dangers inherent in standing out from the crowd" (173).

In Chapter 8 Parr invokes the generic subtlety of *El burlador de Sevilla* to

argue for its central place in the dramatic canon, although there are additional justifications: "it is the foundational text for all subsequent versions of the archetypal character it introduces to world literature…as well as being the source of the myth of *donjuanismo*" (185). The subtitle of this chapter—"The Canon and the Culture Wars"—puts one on guard, ready to pounce into the polemical fray. However, apart from an amusing spoof on canon-formation according to the logic of identity politics, Parr's notion of the canon, as the comments on the *Burlador* above indicate, is quite empirical, pragmatic, and accommodating. The chapter includes a thoughtful discussion of aesthetic and cultural considerations, of the process of myth-formation, and of measures of a work's "adaptability" (187). Most importantly, Parr makes an appeal against sectarianism, and points out that the canon is not absolute, that "we have tremendous freedom to modify that central core by proposing other candidates" (179). This is consistent with the book's recurring advocacy of dialogue and negotiation.

The final part focuses on the *Libro de Buen Amor*, *Celestina*, and *Lazarillo de Tormes*, and Parr brings to each work an approach that further illustrates the theories incorporated and discussed in the preceding chapters. Returning to the principle employed to identify similarities between Don Quijote and Don Juan, Parr examines the "deep structure" of *Libro de buen amor* in order to trace a fundamental continuity between its two seemingly opposing concepts of love. Lévi-Strauss and the flexible and opportunistic process of "bricolage" provide clues to the unity beneath the mythic, generic, and narrative variety of the work. All conspire, in Parr's analysis, to form an elaborate "myth of desire" (209), in which elements from the vegetable and animal world cohere with Platonic and Augustinian Christian traditions to articulate a negative view of celibacy and a celebration of *all* manifestations of love: *Cupiditas* and *Eros* can develop into *Agapé* and *Caritas* (211). In the chapter on *Celestina* ("*Ut Pictora Poesis*") Parr bemoans the lack of rigor in most inter-media comparisons, discusses some of the dilemmas of comparative aesthetics, and appeals for a focus on structure over content. By way of illustration he identifies perspectivistic representation, symbolism, spatial shifts, and triangles in *Celestina*, and offers comparisons with works by Rubens, Van Eyck, Bruegel the Elder, and Picasso. As Parr admits, this is a tentative exposition of a method, far from an exhaustive study. It may well serve as a stimulus and an admonition in this popular area of inquiry. David Castillo's recent book on *anamorphosis* in Cervantes and the picaresque (*Awry Views*) may sin, in Parr's view, by its permissive importation of terminology, but its attention to narrative structure and perspective could qualify as a development of the method advocated here. On the other hand, some of our technologically gifted colleagues embracing hypertext to link words and images might take note of Parr's cautionary remarks. In the midst of such inter-media, cross-disciplinary, cultural

studies zeal, we should keep in mind the possibility that literary texts have unique properties—as "texts" and as "literary."

Parr returns to a focus on genre and reader reception in his treatment of *Lazarillo de Tormes* (Chapter 11). This section contains an informative review of the major theses applied to the *Lazarillo*, and a reminder of the distortions that can result from an inaccurate genre assumption (e.g. "the novel"). Parr asserts that *Lazarillo de Tormes*, like *Don Quijote*, is best understood as a satire, although this is not intended to diminish the anonymous work's importance or complexity. According to Parr, the satire of *Lazarillo de Tormes* involves an intricate rhetorical structure as well as subtle historical allusion that, as the prologue intimates, will be appreciated at different levels according to the sophistication of the reader: "…the vast majority of readers will focus on the hypocrisy and the anticlerical jabs but will be in beyond their depth in trying to grasp the real butt of the satire, Charles V's ruinous imperialist politics" (234). Parr then proposes that the rhetorical framing techniques combined with historical reference in *Lazarillo de Tormes* and *Don Quijote* constitute an approach to fiction and history that is later developed to the point of inversion by the likes of Simon Schama, Gore Vidal, and Natalie Zenon Davis. While the former are fictions that engage with history, the latter are "imaginative histories" (240). The comparison is another suggestive indication of how the works under questions anticipated later concerns, although the "postmodern" works, like the paintings in the previous chapter, receive little elaboration.

The final chapter offers a useful discussion of periodization, with particular attention to the problems of applying art history terms to literature, and to the uniqueness of Counter-Reformation Spain. The currently fashionable "early modern" is critiqued as a democratic attempt at "leveling" that nevertheless privileges "modern" and "postmodern." Parr's modest proposal is that we simply use "sixteenth century" and "seventeenth century." This seems like a straightforward and practical solution, although it is, of course, another type of "leveling." Faced with the astounding artistic production of the period that gave rise to *Don Quijote*, Don Juan, and "related subjects," many of us, racked with guilt and oppressed by elitism, will continue to utter, in muted tones, *Golden Age*.

Michael Scham
Dept. of Modern and Classical Languages
University of St. Thomas
St. Paul, MN 55105
msscham@stthomas.edu

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 24.2 (2004 [2005]): 309-13.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Hilaire Kallendorf. *Exorcism and Its Texts: Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain.* Toronto: U of Toronto P, 2003. xix + 327 pp. ISBN: 0-8020-8817-1.

In medieval belief, there were many ways a demon could enter the body, sometimes via so seemingly innocuous a vehicle as an unblessed lettuce leaf eaten by a careless nun. In a world of such perils, when the body and mind—and thus the very integrity of the individual—were so at risk of preemption by demonic powers, it is little wonder that mechanisms for expelling those powers achieved a high degree of importance. Of these perils and these mechanisms we learn much from Hilaire Kallendorf's book, but the author's concern is not, finally, possession and its cure. Instead, Kallendorf addresses the manifestations of this medieval theme in early modern literature, taking issue along the way with recent scholarship, particularly that of the New Historicists, that desacralizes the early modern period and its art. The author discusses a lengthy catalogue of early modern Spanish and English literary works (works, that is, from both a Roman Catholic and a Protestant culture) that incorporate demonology and argues that the authors of those works still viewed demons as real beings, possession as a real phenomenon, and exorcism as a legitimate and efficacious cure.

Kallendorf's primarily structuralist approach identifies eleven "theologemes" of literary possession and exorcism (e.g., "the demon's entrance into the body," "symptoms of possession," "demonic polyglossia") and sets up a paradigm, printed as a chart at the beginning of the book, to show the various configurations in which they appear in the works under consideration. Thus, Jonson's *Volpone* incorporates "symptoms of possession," "the coach," and "exorcism as a synecdoche for curing the body politic," while *Don Quixote* employs "the demon's entrance into the body," "symptoms of possession," "the exorcist," and "the successful exorcism." The chart, essentially a checklist, is a useful guide to the rest of the book, which is organized by genre.

Chapter 1 initiates the generic approach by dealing with comic drama. At the same time, it provides a more thorough analysis of the theologemes already introduced, taking them up one by one and illustrating the way each is manifested in a particular text. Works under discussion and their respective theologemes (which I list here in full for the purpose of providing the complete catalogue) include Alonso de la Vega's *La duquesa de la rosa* (the demon enters the body), Jonson's *The Devil is an Ass* (symptoms of possession), Ruggle's *Ignoramus* (demonic polyglossia), Jonson's *Volpone* (the coach), Shakespeare's *Twelfth Night* (the exorcist), *The Bugbears* (the lovers' ruse), Shakespeare's *Comedy of Errors* (the [mock] exorcism), Timoneda's *Los menemnos* (binding the body), Shadwell's *The Lancashire Witches* (relics, holy water, and

other props), the multi-authored *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* (the successful exorcism), and Zamora's *El hechizado por fuerza* and Middleton's *The Phoenix* (exorcizing the body politic).

The remaining chapters take up the remaining genres to be discussed: satire and the picaresque, romance, the interlude, hagiographical drama, tragedy, and the novel, analyzing representative examples and the clusters of theologemes that appear in them. Along the way Kallendorf offers extensive information concerning the details of demonology and provides, simultaneously, some valuable literary insights.

The second chapter, addressing the picaresque and satire, introduces a paradoxically beneficial aspect of possession, the devil as a source of truth and demonic possession as a means of access to knowledge. Even though the church condemned the practice, exorcists sometimes attempted to interrogate the devil through the demoniac they were treating. The fifth *tratado* of the anonymous *La vida de Lazarillo de Tormes* provides the illustrative text for the picaresque, Quevedo's *Discurso del alguacil endemoniado* for satire. The author speculates on possible parallels, in Quevedo's view, between poetic furor and demonic possession, the muse, like demons, serving as a source of knowledge not normally accessible to the human intellect.

Romance and the interlude, addressed in Chapter 3, make particularly frequent use of the lovers'-ruse theologeme. Inclusion as a theologeme of the lovers' ruse, obviously a literary rather than a theological concept, is a reminder that the eleven-part paradigm Kallendorf constructs is not drawn entirely from ecclesiastical tradition and a reminder, as well, that the book is, in fact, more a literary study than a disquisition on demonology. In the third chapter, appropriately enough, Kallendorf introduces the concept of the "humanizing" of the exorcism ritual, that is, artistic representation of the experience in a manner that makes it more accessible to modern sensibilities. In Cervantes and others two extremes may be found side by side, a light-hearted view of possession, for example, that metaphorically links demonic and sexual possession—love madness—as well as hagiographical seriousness. Examples of the former are found in Cervantes' *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and Lope de Vega's *La endemoniada,* of the latter in Cervantes' *El rufián dichoso,* Calderón's *Las cadenas del demonio,* and Lope's *El divino africano,* in which Saint Augustine is shown performing an exorcism as one of the proofs of his saintliness. Two particular modes of humanized exorcism emerge from these and other examples, one whereby the possessing demon is transferred from the possessed into a self-sacrificing "exorcist" who takes on, as it were, the sins of another, the second whereby the exorcist—Saint Augustine, for example—defeats the demon rhetorically.

Chapter 4, "Tragedy As the Absence or Failure of Exorcism," turns from what has been predominantly discussion of Spanish literature to the English

stage, discussing *King Lear* at length as well as *A Yorkshire Tragedy, Othello, Macbeth,* and *Hamlet.* In tragedy, Kallendorf argues, either demonic possession is not exorcized at all, or attempted exorcism fails. Shakespeare's borrowings from Samuel Harsnett's *A Declaration of Egregious Popish Impostures* have been well documented, and Kallendorf confronts the challenge of reconciling Shakespeare's undeniable use of a skeptical source with her conviction—*pace* Stephen Greenblatt and other New Historicists—that Shakespeare himself did not consider possession and exorcism fraudulent. It is no doubt fruitless, in the end, to try to define the nature of Shakespeare's personal faith (although more than a few have so attempted), and it may be irrelevant to our understanding and appreciation of his poetry, but, this aside, Kallendorf's discussion of the elements in *King Lear* that echo the language and structures of demonological tradition is again and again illuminating. The author proves herself to be a sensitive close reader of the text. Kallendorf explores the theme of exorcism as "Neo-Aristotelian catharsis" and finally adduces the cathartic effect of *Lear* (catharsis both of characters within the play and of the audience) as further evidence that exorcism was, to Shakespeare, more than just showmanship.

The remaining works under discussion in Chapter 3 are treated as examples of the theme of the demon as scapegoat. Possession is used in *A Yorkshire Tragedy* to rationalize villainy, rather as, Kallendorf suggests, the Freudian concept of repression is sometimes used today. In *Othello* the protagonist is afflicted by the demonic Iago. Both Macbeth and Lady Macbeth demonstrate symptoms of possession—which include such phenomena as sleepwalking and the epilepsy that Macbeth shares with Othello. The ghost of the elder Hamlet functions as the possessing demon, a role underscored by allusions to demonological texts, and, with respect to Hamlet's mental state, we are reminded that melancholy was thought by many in Elizabethan and Jacobean times to have been caused by demons. To her credit, the author acknowledges that there is a multiplicity of models for Hamlet's madness—which she evidently accepts as entirely unfeigned—of which possession is only one. On page 143 a speech of Iago's is wrongly attributed to Othello, a rare lapse for an otherwise careful author. I must also question Kallendorf's reading of *Hamlet* 2.2.572–75 ("Who calls me villain, breaks my pate across…"). The author suggests that the soliloquizing Hamlet here is enquiring about the source of the symptoms of possession he is feeling. This seems a considerable stretch, even for an author understandably seeking demonological evidence wherever it might be found. While the imagery may indeed be reminiscent of demonological phenomena, taken in context the passage clearly shows Hamlet berating himself for being too cowardly to respond to human, not demonic, affronts—specifically, the murder of his father and its aftermath.

The fifth chapter, "Self-Exorcism and the Rise of the Novel," discussing

Don Quixote, turns its literary attention toward the future and, as the title suggests, turns its demonological focus toward a quite new aspect of exorcism as well. Here the exorcist and the demoniac are one. While the traditional doctrinal elements and trappings of possession and exorcism are not forgotten in Chapter 5, broader literary concerns insinuate themselves more prominently into the demonological theme. Kallendorf makes a strong case for the importance of including demonological texts among the intertextual inventory, medical, psychological, and literary, that scholars have credited with shaping Don Quixote's mind. Again, as in the discussion of *Hamlet*, the author acknowledges emphatically that demonology is only one of many keys to the mystery of Don Quixote.

Kallendorf is more speculative in dealing with Cervantes' sources than with those of most of the other authors discussed earlier. Shakespeare's use of Harsnett, for instance, is readily demonstrable, but Kallendorf pretends no such certainty about the demonological works Cervantes might have known. Instead, she suggests representative possibilities, works that would have been available to him, including manuals of exorcism, that contain the kind of information with which he shows familiarity. As she does elsewhere, the author addresses the question of credence. In the mind of the Don, she argues, the images of demonology are not just metaphors. When he alludes to demons he truly believes he is possessed, and from this conviction stems the "darker side" (167) of the comedy. The author finds self-exorcistic elements in such places as Quixote's battles and in interchanges such as that between Don Quixote and the women of Barcelona, when he refuses their invitation to dance by shouting, "*¡Fugite, partes adversae!*" a command drawn verbatim from the exorcism ritual (175). The author argues Don Quixote's self-exorcism to be profoundly innovative, especially given that his friends, the barber and the priest, both figures traditionally associated with exorcism, are already present and therefore could have taken on the task. So innovative is the Don's activity that Kallendorf must, in fact, look to a manual published sixty years later when seeking information about self-exorcism. In a book so careful at laying out textual evidence, this would seem to be the least persuasive of texts to adduce, but Kallendorf in effect makes its very lateness part of her argument; that is, Cervantes was so innovative that he may have anticipated rather than reflected at least this one aspect of demonological thought. On a broader note, Kallendorf discusses the "gestures of emancipation" (180) that are part of Don Quixote's innovative creation of his own biography (and of Cervantes' literary innovation), noting that, just as Don Quixote now exorcises himself, earlier still he had baptized himself.

The book's conclusion, "Liturgy in Literature, or Early Modern Literary Theory and the Christian Legitimate Marvellous," returns to the polemical theme with which the book began, refutation of those scholars who would

desacralize the early modern world and affirmation of the continuing belief in God, angels, and demons. The author provides a summary discussion of several early modern writers, Dryden among them, who defended the inclusion of the "legitimate marvelous" in literature but argues that to account for the recurrence of possession and exorcism one must make the leap to the "Christian legitimate marvelous," the most vocal advocate for which was Tasso, who, in turn, influenced numerous writers of Christian epics, including Milton. Finally, having demonstrated the importance to epic of the Christian legitimate marvelous, Kallendorf offers a brief summary of the preceding chapters as a reminder of the range of other early modern literary genres that incorporated it.

As a kind of coda, Kallendorf speculates on further possible applications of her structuralist approach, suggesting that exploration of the Christian legitimate marvelous could be extended to witchcraft, prophecy, apparitions, and astrology, with similar paradigms of theologemes constructed for these subjects as well. A brief epilogue, "Problematizing the Category of 'Demonic Possession,'" points out that what was once viewed as possession could and did come to be interpreted as, variously, melancholy, ecstasy, enthusiasm, and poetic furor—not to mention epilepsy, tarantism, ventriloquism, stigmatism, and asthma.

There is much to be learned in the pages of this carefully constructed and lucidly written book. The author treats an arcane and sometimes intricate topic with a clear and graceful prose style, refreshingly jargon-free. The book is rich in information about demonology and is both informative and entertaining regarding the practices of exorcism. There is value as well in its literary insights, not least because the Spanish and English texts under discussion are approached from a direction that is unquestionably out of the ordinary. The author is a careful and thorough scholar, but she also has a critic's sensibility; she is a skilled close reader. As the result of reading this book I know I will never look at some of the works under discussion in quite the same way again and I expect that passages I have seen before—however appreciatively—as metaphors and allusions are going to strike me with a new reality when next I encounter them.

Mel Storm
Department of English
Emporia State University
Emporia, KS 66801
stormmel@emporia.edu

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 24.2 (2004 [2005]): 314-17.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo. Colección de Quijotes *de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*. Ed. Blanca López de Mariscal y Judith Farré. Bogotá: Cátedra Alfonso Reyes, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey–Fondo de Cultura Económica, Filial Colombia, 2004. 236 pp. ISBN: 958-38-0097-X.

En 1605, a bordo del "Espíritu Santo" se enviaban vía San Juan de Ulúa a Clemente de Valdés, residente en la capital de México, 262 ejemplares de la reciente edición del *Quijote*. Cargamentos como éste o como los realizados por el librero Juan de Sarriá a Panamá[1] ayudaron al ingenioso hidalgo a cruzar la mar océana y a iniciar su andanzas por tierras americanas. De esta andadura de más de cuatrocientos años da buena cuenta este bellísimo libro editado por el Tecnológico de Monterrey, al cuidado de Blanca López de Mariscal y Judith Farré, para conmemorar la efemérides en el marco de la celebración del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Monterrey del 19 al 24 de julio de 2004 bajo la presidencia de Aurora Egido. La reproducción del cuadro del pintor Jorge González Camarena "El *Quijote* en Monterrey," que adorna la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico, sirve de portada a este libro que, como su subtítulo adelanta y luego se explica en los preliminares (pp. 11–20), gira en torno a la colección de *Quijotes* que atesora la mencionada biblioteca. El origen de la misma lo constituye la colección cervantina de más de mil volúmenes, entre ellos doscientas setenta y cinco ediciones del *Quijote*, donada por Carlos Prieto y conocida por el *Catálogo abreviado de la colección cervantina "Carlos Prieto" del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey*, realizado por Andrés Estrada Jasso (Monterrey, 1965). Nacido del deseo de dar a conocer sus fondos cervantinos, el presente libro es mucho más que un simple catálogo. Tras los preliminares, la obra se estructura en cuatro partes que acaban estando perfectamente interrelacionadas: una Introducción (pp. 25–37) firmada por las editoras, Blanca L. de Mariscal y Judith Farré, cuatro estudios originales (pp. 41–92) a cargo de Aurora Egido, Augustin Redondo, Guillermo Serés y Beatriz Mariscal, seguidos del catálogo (pp. 95–177) con los fondos seleccionados y, en apéndice, la reproducción facsimilar del citado *Catálogo abreviado* (pp. 179–236). Este utilísimo catálogo sumario, no reeditado desde 1965, se ve ahora enriquecido y completado con el catálogo descriptivo confeccionado para la ocasión. En una Tabla Matricial desplegable se registran las treinta y ocho ediciones que se

[1] Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, trad. Mario Monteforte Toledo, 1953 (reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 223; Carlos Alberto González Sánchez, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999), p. 160.

describen a continuación, indicando en sus columnas el título, la fecha y lugar de edición, el editor, el dibujante y grabador, el tamaño y el número de volúmenes. Las ediciones elegidas son todas de los siglos XVII y XVIII, desde la pulcrísima edición de Roger Velpius, aparecida en Bruselas en 1607, hasta la de Juan Antonio Pellicer y Gabriel de Sancha, publicada en Madrid en 1798–1799, pasando por la también excepcional edición londinense preparada por Lord John Carteret, editada por J. y R. Tonson en 1738 y dedicada a la condesa de Montijo, o por las más modestas de Juan Jolis (Barcelona, 1755) o Manuel Martín (Madrid, 1765), ejemplo de los *Quijotes* baratos que tanto éxito tuvieron en el siglo XVIII entre las clases modestas. La reproducción fotográfica de la portada de cada una de las ediciones elegidas en fondo verde, simbólico color cervantino henchido de significados, acompaña su correspondiente ficha catalográfica en la que se completan los datos aportados en la tabla matricial. Con precisión se transcribe el título y el colofón, se describe el contenido, se apunta la aparición de grabados, anotaciones y *ex libris* si los hay y se ofrecen comentarios sobre la edición que ayudan a contextualizarla o descubren sus peculiaridades. Para su elaboración se han consultado, entre otros, los trabajos clásicos de Juan Givanel Mas y "Gaziel" (Agustín Calvet) (1946) y Manuel Heinrich (1905) sobre la iconografía del *Quijote* y se ha tomado el estudio de Francisco Rico sobre la "Historia del texto," incluido en su edición (Crítica, 1998), como principal fuente de información. Los comentarios, en general claros y precisos, se podrían haber ampliado en ocasiones con bibliografía específica y más reciente, como en el caso de la iconografía[2] o las traducciones[3] sin entrar en el tema de la difusión de la obra en el siglo XVIII.

[2] Resultan en este sentido de gran interés, por ejemplo, los trabajos de Rachel Schmidt, *Critical Images: the Canonization of* Don Quixote *through Illustrated Editions of the Eighteenth Century* (Montreal: McGill–Queen's University Press, 1999), reseñado por Anthony G. Lo Ré, *Cervantes* 21.2 (2001): 222–26, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf01/lore.pdf>, 12 agosto 2005; José Manuel Lucía Megías, "Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII–XVIII. I. Apuntes Teóricos," *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 2 (2002): 59–103, o el libro de Patrick Lenaghan, con la colaboración de Javier Blas y José Manuel Matilla, *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII al XIX* (Nueva York: The Hispanic Society of America–Museo Nacional del Prado–Calcografía Nacional, 2003).

[3] Para la edición londinense de 1738, por ejemplo, ofrece una importante contribución Ronald Paulson, *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), reseñado por Anthony Close, *Cervantes* 21.2 (2001): 220–22, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf01/close.pdf>, 12 agosto 2005, o para la del reverendo Bowle, Daniel Eisenberg, "La edición del *Quijote* de John Bowle. Sus dos emisiones," en el número monográfico de la revista *Cervantes* 23.2 (2003): 45–84, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/

En cualquier caso, el estudio introductorio a cargo de Blanca L. de Mariscal y Judith Farré ("El *Quijote*, un acercamiento a las formas de apropiación. De la imprenta a la mascarada" (pp. 25–37) es un excelente complemento a esta selección, pues, al hilo de las diferentes ediciones que conforman la colección de Carlos Prieto, reflexionan sobre la distinta recepción del libro a través del tiempo, desde la lectura oral y socializada hasta una lectura individualizada en ediciones realizadas en diferentes formatos, baratos o de lujo, acordes con el tipo de público. La variedad de las ediciones descritas en el catálogo salidas de las prensas de Bruselas, Milán, Amberes, Lyon, Amsterdam, Londres, amén de las españolas, las traducciones al holandés, inglés (1672–75, 1766) o francés (1704, 1757, 1768), todas ellas reunidas en la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey, hablan por sí solas de la universalidad de la obra y de las diferentes maneras de leerla en cada época.

En su lectura nos adentran los cuatro estudios siguientes. Aurora Egido ("Los discretos prólogos de *El Quijote*," pp. 41–49) nos brinda nuevas claves para leer el prólogo cervantino desde el punto de vista de la discreción, en su sentido más amplio, alcanzando ésta indistintamente a todos los niveles: al lector, al autor y al proceso mismo de la escritura. Su novedosa lectura se inscribe en un estudio más amplio en curso sobre la discreción en el *Quijote* que cerrará una serie de trabajos ya aparecidos sobre el mismo tema en el resto de las obras cervantinas. El discreto lector del *Quijote* es el que optará finalmente por la lectura que se desee dar al libro, cómica o patética, las dos viables en función de la reversibilidad de la obra como explica Augustin Redondo ("En busca del *Quijote*. El problema de los afectos," pp. 51–65), para quien los afectos suscitados por el propio texto con diferentes mecanismos y derivados de su lectura varían a su vez con arreglo al momento histórico de la recepción del libro. Metaliterariamente, teorizando sobre la propia lectura individual y colectiva, sobre la preceptiva, ejemplificando *ex contrario* con el mismo protagonista, arquetipo del mal lector, Cervantes en cualquier caso nos enseña a leer de otra manera las obras de ficción, como obras de entretenimiento, descargándolas de todo potencial utilitarismo, según nos demuestra Guillermo Serés ("La defensa cervantina de la lectura," pp. 67–84). En esta escuela de lectura que es el *Quijote*, la responsabilidad última depende del lector, de un nuevo tipo de lector acorde con el nuevo discurso de la ficción, que es quien, acertada o equivocadamente, le da sentido. La importancia de la imprenta en todo este proceso es clave y de ella se ocupa Beatriz Mariscal Hay ("Cervantes, genial productor de libros," pp. 87–92) en el trabajo que cierra esta serie de estudios y en el que concluye cómo la literatura comercializada por impresores, libreros e intermediarios, integrada en el nuevo orden económico, dejó a Cervantes con fama pero sumido en la necesidad.

---

articf03/eisenberg.pdf>, 12 agosto 2005.

Este exquisito libro está ilustrado "con diferentes estampas muy donosas y apropiadas à la materia," como dice Juan Monmarte en su edición de Bruselas de 1662. De la misma se reproducen algunos de los grabados realizados por Fred Bouttats que tanto se repetirán luego en ediciones españolas posteriores, lo mismo que varias imágenes de la edición de los hermanos Tonson, estampas dibujadas por Vanderbank y grabadas por Vandergucht, y en menor medida grabados sacados de las ediciones de Andrés García de la Iglesia, Gaese, Verdusen y Pellicer. Dispersos por las páginas de este libro, siguiendo ciertas secuencias argumentales, los grabados brindan con su diferente estética su particular lectura, una lectura coetánea en imágenes que nos despiertan la imaginación y pasa a ser complementaria de la ofrecida por los críticos modernos en sus estudios.

El viaje cervantino al Parnaso Regiomontano del que habla Aurora Egido en los preliminares (pp. 15–16) es una viaje de ida y vuelta. Este libro editado por el Instituto Tecnológico de Monterrey, de interés obligado para filólogos y bibliófilos, da fe de las andanzas del caballero manchego por tierras americanas y en concreto de la acogida que tuvo en México, donde lectores entusiastas como Carlos Prieto siguieron con afán la aventura de reunir esta excelente colección. El trabajo callado, retirado y discreto de bibliotecas como la cervantina de Monterrey es sin duda el mejor homenaje a este libro que acaba de cumplir cuatrocientos años y todavía promete.

Mª Carmen Marín Pina
Camino de las Torres, nº 3, casa 4, 4º G
Zaragoza 50002
mmarin@posta.unizar.es

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 24.2 (2004 [2005]): 317-19.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Santiago Alfonso López Navia. *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del* Quijote. Prólogo de Ignacio Arellano. Madrid: Iberoamericana–Vervuert, 2005. 270 pp. ISBN: 84-8489-183-6.

El gusto y la razón de ser de la erudición—al menos, una de ellas—está en ponerle puertas al campo. De entre un mare mágnum indeterminado de libros, el erudito debe localizar y discernir los que son el objeto de su estudio, identificarlos luego, ordenarlos y clasificarlos para que otros lectores interesados en el caso tengan alguna pauta con la que pisar firme en el vasto campo de las bibliografías. Desde hace varios años, Santiago López Navia se ha esforzado en hacer registro erudito y parcelación de las continuaciones que el *Quijote* ha tenido y, en su caso, ha sufrido a lo largo de la historia. A este *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del* Quijote, le han precedido

otros importantes y útiles trabajos suyos, como *El autor ficticio Cide Hamete Benengeli y sus variantes y pervivencia en las continuaciones e imitaciones del* Quijote (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990) o *La ficción autorial en el* Quijote *y en sus continuaciones e imitaciones* (Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996). El nuevo libro, fruto de la ristra de publicaciones cervantinas debidas al IV Centenario de la primera parte del *Quijote*, forma parte de la excelente Biblioteca Áurea Hispánica que dirige Ignacio Arellano desde la Universidad de Navarra, y al propio Arellano se debe su prólogo.

López Navia parte de un concepto amplio de recreación cervantina, que atiende tanto a algunas relecturas que el propio Cervantes hizo sobre modelos literarios anteriores, como, sobre todo, a las diversas reinvenciones que el *Quijote*, sus personajes, su estructura, su trama y hasta su autor han tenido tanto en la literatura como en la música. Desde esa premisa, la obra se presenta dividida en cinco secciones. La primera de ellas, "Invitaciones, estímulos y herencias," atiende a la recreación de motivos caballerescos en el *Quijote*, en especial a la relectura paródica de algunos motivos trascendentes o mágicos en la literatura de caballerías. La segunda y más extensa parte del libro se centra en un buen número de intentos de dar vida nueva a los personajes cervantinos. Se ocupa López Navia de las figuras literarias que han querido remedar a don Quijote y de sus resurrecciones personales en otros textos; también dedica un apartado a las nuevas Dulcineas y, dejando a un lado a los Panzas redivivos, se detiene en el estudio de tres textos concretos: "D.Q." de Rubén Darío, *El alma de don Quijote* de Jerónimo Montes y *El carro de la muerte* de Sinesio Delgado, director que fue de la magnífica revista *Madrid Cómico* y autor de versos inolvidables como "¿Poesía qué es? Ni Dios lo sabe." Las últimas páginas se consagran a la imagen de la milicia en el *Quijote* y en sus continuaciones. En "La pervivencia de la metaficción," tercero de los apartados, el autor continúa y amplía la materia de sus dos libros anteriores sobre Cide Hamete y el problema de los autores en las continuaciones del *Quijote*, y presta una especial atención al libro en gallego *A da alba sería* de Bernardo Vázquez Xil. Por último, "Las recreaciones musicales" analiza cerca de treinta versiones musicales del *Quijote*, procurando darles una clasificación, y "Cervantes, recreado," la sección final, se acerca a algunas obras que han tomado como sujeto de sus ficciones diversos momentos de la vida de Cervantes, como las circunstancias de composición del *Quijote* o las estancias en Italia o Andalucía. De entre todos los libros analizados, se subrayan por su interés tres novelas: *Cervantes. La novela de un genio* de Bruno Frank, *Vida (y muertes) de Cervantes* de Stephen Marlowe y *El comedido hidalgo* de Juan Eslava Galán.

Y esto, con toda su mucha sabiduría y erudición y con su desmesurado esfuerzo de búsqueda y captura de libros cervantinos, es el volumen de Santiago López Navia, que se ha parado a estudiar un buen saco de piezas musicales y no menos de ochenta y dos obras literarias, en las que el lector encon-

trará joyas dignas de ser conservadas en la memoria, como *La vida golfa de don Quijote y Sancho* de Pedro Perdomo Azopardo, *Don Quijote y tío Sam* de N. Pajares o *El orgulloso vago don Quijote de la Máquina* de S. López Arrojo, que pone a don Quijote sobre las ruedas de una muy moderna, para 1897, bicicleta. Todas las virtudes—que son muchas—de esta *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del* Quijote son causa también de sus mínimos problemas, pues el campo de trabajo que se impone es tan vasto que resulta casi imposible organizar un sistema que abarque todas las opciones que se presentan y que van desde los límites lingüísticos de las obras estudiadas, a su origen nacional o a su sucesión cronológica. Se añade a ello la procedencia dispar de los trabajos que conforman el libro, que, como señala el autor en los preliminares, habían sido casi todos ellos publicados independientemente entre 1991 y 2003. López Navia ha hecho un esfuerzo considerable para paliar el previsible desequilibrio, reelaborando los artículos originales y procurando estructurar el resultado final como una obra unitaria. Aún así, no hubiera estado de más actualizar la bibliografía crítica, ya que la producción del cervantismo ha sido ingente en los últimos años y las dos entradas más recientes se remontan a 1996 y 1999. El lector también hubiera agradecido un índice de nombres y obras citados, que siempre resulta de enorme utilidad en textos que, como éste, rebosan sabiduría, conocimientos e información. Sea como fuere, el libro de Santiago López Navia es una obra minuciosa, sensata e imprescindible para cualquiera que pretenda transitar por los senderos ásperos e intrincados de las continuaciones, imitaciones, versiones y reescrituras sinnúmero que ha engendrado el libro de Cervantes para castigo o solaz de sus lectores.

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

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]): inside back cover.
Copyright © 2005, The Cervantes Society of America.

Articles In Press

Arbesú Fernández, David. "*Auctoritas* y experiencia en 'El curioso impertinente.'"

González Echevarría, Roberto. "The Knight as Fugitive from Justice: Closure in Part One of *Don Quijote*."

Grandbois, Peter. "Lost in the Details: Translating Maese Pedro's Puppet Show."

Lathrop, Thomas. Review article on Grossman's translation.

Lee, Christina H. "*La señora peregrina* as Mediatrix in 'La ilustre fregona.'"

Mancing, Howard. "Camila's Story."

Martín Jiménez, Alfonso. "Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: La *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y 'El coloquio de los perros.'"

McGrath, Michael J. "Tilting at Windmills: *Don Quijote* in English."

Merich, Stefano de. "La presencia del *Libro de la filosofía de las armas* de Carranza en el *Quijote* de 1615."

Miñana, Rogelio. "El verdadero protagonista del *Quijote*."

Percas de Ponseti, Helena. Review article of Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al* Quijote *de Avellaneda*.

Stojanović, Jasna. "Génesis y significado de la primera traducción serbia de *Don Quijote*."

Texto atribuido a Cervantes: *Relación de lo sucedido en la Ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro Señor: hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron* (1605).