

fragmentos de una tarde de «juerga» (U).

El libro termina con un ÍNDICE de palabras medievales y topónimos como es habitual, al que sigue el ÍNDICE de formas recogidas. Siguen figuras y fotografías.

Quizá sea mucho pedir, pero lo hago en función de lo práctico que es, un VOCABULARIO total de todo el muy rico material recogido en el libro. Como señalé al principio el libro de John G. Cummins ha venido a enriquecer el campo de los estudios de las hablas peninsulares y éste es más de agradecer por referirse a una zona muy especial.

Quizá el lector siempre es un poco comodón y al acabar el libro parece echar de menos un capítulo más general sobre el estado de vida, la vida diaria de esta zona. Bien se nos alcanza que este no es deber ineludible del dialectólogo y que con el material que él ofrece se podría fácilmente hacer el capítulo a que me refiero. Pero quizá también podrá argüirse que el dialectólogo es el que tiene más en la mano la posibilidad de hacerlo.

Berta Pallares de R. Arias
Copenhague

Littérature espagnole

Helena Percas de Ponseti: *Cervantes y su concepto del arte*. (Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote). Madrid, Gredos, 1975. 2 vols., 690 páginas.

«... y así digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal, que satisfaga a todos los que le leyeren» (Cervantes: *Don Quijote*, Clás. Cast. XIII, págs. 80-1).

La autora del libro que nos ocupa parece estar de acuerdo con estas palabras de Sansón Carrasco puestas por ella como

lema al capítulo III de su libro. Teniendo esto en cuenta enfoca su trabajo dejando al lector, muy cervantinamente, la posibilidad de opinar o no como ella en cuanto a la interpretación del *Quijote* y en cuanto a las claves del arte cervantino.

Su estudio se basa en la opinión de que el *Quijote* está montado sobre un perspectivismo complejo de tal manera que todo él se presta a diversas interpretaciones.

Helena Percas es consciente de que no existe una clave única para interpretar el *Quijote*, y para hacerlo, ella se acerca a la obra de Cervantes con sus claves, desde su método, basado en los múltiples y diversos niveles de lectura.

Para H. P. el «propósito novelístico de Cervantes es el de reflejar la vida como 'espejo' con objeto de darle el realismo significativo capaz de conmover el espíritu del lector y encender en él el criterio ético con que entenderla y evaluarla» (pág. 638). El artista tiene que hacer posible que el hombre común ejerza su «libre albedrío» crítico frente a la experiencia humana para penetrar «secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados» (pág. 639). Cervantes deja ver su pensamiento sólo a medias: nunca aclara el fondo de su pensamiento. «Tampoco lo oculta». «Lo deja entrever por sugerencias y alusiones perceptibles para quienes estén dispuestos a desprenderse de las convenciones ideológicas de su sociedad y de su cultura, y a reaccionar libre pero esclarecidamente ante los datos y los hechos», opina Helena Percas (pág. 639).

Así el método de los diferentes «niveles de lectura» que aplica a su estudio va a permitirle señalar que el lector de la obra de Cervantes puede encontrar la posibilidad de distintas interpretaciones, muchas veces opuestas, antagónicas.

H. P. admite que Cervantes concibe el arte narrativo como un crisol de géneros

literarios, valiéndose además de las artes plásticas «para proyectar verosimilmente la realidad de tal modo que venga a ser innecesario ningún comentario del autor para aclarar su sentido» (pág. 652).

En el *Quijote* de 1605, I, Cervantes recurre con frecuencia a técnicas teatrales y pictóricas. En el II, 1615, al relieve plástico y al efecto musical. Esto explica la estructuración del estudio de H.P. y los títulos de algunos de sus capítulos: «El lenguaje como psicología» (IV), «El lenguaje como cultura» (V), «El lenguaje como pintura» (VI). A estudiar las claves del concepto que Cervantes tiene del arte se aplica a lo largo de las bien densas y sugestivas 690 páginas de su libro, centrándose en el análisis y «estudio de algunos aspectos y episodios del *Quijote*».

Don Quijote es, según H. P., ejemplo moral para el lector y la invención del *Quijote* es un acto comprometido y deliberado de Cervantes, ya que el autor está, en lo que a concepto artístico se refiere en el otro extremo de *el arte por el arte* pues como dice don Quijote «el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala ...».

Con lo señalado no es difícil colocar el libro que nos ocupa en la línea «perspectivista» dentro de la literatura crítica de la obra cervantina.

La autora piensa, con razón, que siempre o casi siempre «entre los dos posibles niveles de lectura, el literal y el simbólico, es el primero el que predomina, como siempre, para preservar la naturalidad del relato, sin la obstrucción ideológica» (pág. 399. El subrayado es mío). Pero ella busca, con acierto, casi siempre, el simbólico. Ello nos lleva a leer lúcidas interpretaciones del *Quijote*, aunque en algunos casos estas interpretaciones se presten a discusión. Dado el límite de una reseña y la amplitud de la obra reseñada, dejo de lado, por el momento, este aspecto del libro de H. P. Me apresuro a advertir que

siguiendo el lema que encabeza esta reseña, la autora deja, inteligentemente, abierta la puerta a otras interpretaciones. Ello da a su trabajo un tono sugestivo y polémico. En casi todos sus capítulos hace una revisión de las opiniones de la crítica sobre el tema o el episodio que la ocupa, añadiendo las suyas y puntualizando otras. El que el lector no siempre esté de acuerdo con estas puntualizaciones no quita agudeza a muchas de las interpretaciones de H. P., interpretaciones que le permiten ofrecer un libro lleno de sugerencias de cuya provisionalidad muchas veces la autora es consciente dejándolas insinuadas como pura interrogación unas veces, como posible investigación otras, o a la espera de material con el que documentar la intuición primera.

En la INTRODUCCIÓN (págs. 11-25) señala la dificultad del arte cervantino. La dificultad de interpretar el sentido de lo que Cervantes dice está en que el autor no ha expuesto sistemáticamente su concepto del arte. Cuando opina sobre arte, muchas veces sus comentarios son claros o ambiguos según el contexto en el que aparecen, pero siempre procedentes de una empeñosa elaboración. Señala cómo A. Castro, H. Weinrich, Forcione y otros han destacado esta cualidad. Señala también cómo Riley (*Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford 1964) ha estudiado la teoría novelística de Cervantes a base de los comentarios críticos sacados de la obra entera, con una gran imparcialidad que constituye para H. P. el gran valor de la obra (pág. 15). Considera la obra de Riley como imprescindible para entrar en el mundo cervantino. Teniendo en cuenta lo que han hecho, entre otros, los críticos citados más arriba y otros que H. P. cita y que yo omito aquí se pregunta: «¿por qué no buscar las teorías propias de Cervantes directamente en la ficción?» (pág. 18).

H. P. se propone contribuir a «aclarar la

definición personal de Cervantes, mediante la ejecución novelística, de los preceptos directores de la teoría literaria clásica y de su época, particularmente el principio de la reconciliación de unidad y diversidad bajo la supremacía de la verosimilitud, que, para él, significa proyección fidedigna del eterno humano contra el fondo del realismo histórico» (pág. 21).

En segundo lugar H. P. se propone poner de manifiesto la innovación artística de Cervantes «al contar mediante la historia de don Quijote y Sancho, su propia experiencia intelectual» (pág. 23). En este sentido H. P. desmenuza y analiza los textos, los interpreta desde distintos niveles y sugiere nuevas posibilidades de interpretación. Aunque, a veces, sus interpretaciones sean discutibles son siempre agudas y muy apoyadas en argumentos.

El libro de H. P. es un estudio de diversos episodios del *Quijote* que según la autora «constituyen etapas fundamentales de la experimentación artística» (pág. 25) y desde los que aborda las distintas técnicas empleadas por Cervantes.

El Capítulo I (págs. 26-60), «Enfoque» esta dividido en cinco apartados en los que estudia, entre otras cosas, el título de la obra, el sentido de *ingenioso* y la concepción del título. Ya desde este capítulo la autora hará lo que nos resultará familiar al terminar la lectura de su libro: expone las opiniones de la crítica sobre el asunto, discutiéndolas de pasada o en nota, para llegar a darnos sus propias conclusiones.

Presenta la variada gama de interpretaciones de la voz *ingenio* (en el siglo XX) resumiendo brevemente la conclusión de cada uno de los críticos y destacando cómo Maldonado en su reseña (*Anales Cervantinos*, V, 1956, 289-302) al libro de Harald Weinrich (*Das Ingenium don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, 1956) dice que la obra de Weinrich «abre época» porque «considera que el adjetivo

ingenioso del título de Cervantes no está concebido en el mismo sentido biológico que el *ingenio* del título de Huarte [*Examen de ingenios*], sino que tiene que ver con la cualidad de la fantasía del caballero y la naturaleza de su imaginación, relacionados con el *ingenio* natural del poeta, el llamado *furor poético* en el Renacimiento, concebido en este sentido por Cervantes a partir del discurso de las armas y las letras, en que don Quijote pasa de ser un delirante a ser un hombre universal» (págs. 35-36).

H. P. señala que Weinrich, aunque ve un cambio de enfoque en la caracterización del personaje, no se ocupa de hacer ver la técnica de la ficcionalización del cambio, esencial para entender el conflicto entre un don Quijote delirante y un don Quijote penetrado del espíritu poético, *ingenio*, locura creadora. Discute a continuación el concepto de otros críticos sobre el *ingenio* de don Quijote y añade, como va a ser su costumbre a lo largo de todo el libro, una interpretación más, la suya, encontrada en el rastreo de otras críticas y en su propia observación: otro posible origen del *ingenio* «lo encontramos en el folclore médico y en el consumo de lentejas, que don Quijote comía todos los viernes» (págs. 38 y ss.).

Tenemos así que para unos críticos *ingenio* está vinculado a la fisiología, para otros lo está con la cualidad lírica de la facultad imaginativa. Para H. P. el señalado.

Discute en el apartado III la concepción del título de la obra de Cervantes y quién lo puso, si Cide Hamete, si el narrador, si el traductor, para concluir (pág. 50): «En cuanto a Cervantes, ha puesto los tres títulos donde los ha puesto por razones artísticas de presentar con distinto criterio al protagonista según la perspectiva del autor, traductor y narrador.»

En el apartado IV se pregunta H. P., ante la dificultad de establecer con preci-

sión el sentido del *ingenioso* del título: «¿ha de tenerse en cuenta el título como orientación y enfoque de la obra o ha de hacerse caso omiso de él?» (pág. 51). ¿Es un equívoco el *Quijote*? No para el lector que encuentre en la lectura del *Quijote* «la ficcionalización de su propia verdad interior» (pág. 54). La dificultad está en querer poner etiquetas ya que para Cervantes el equívoco y la ambigüedad no son una finalidad sino «una técnica narrativa . . . Y esta técnica es la que se encuentra ya en el título cuyo objetivo es el de sugerir varias posibilidades que nos dirijan a la evaluación directa del personaje biografiado antes que a un juicio valorativo y concluyente sobre él» (pág. 55).

En el apartado V concluye, resumiendo, que la aspiración de Cervantes a la totalidad «nos explica su personal sentido del barroco que quiere verlo todo dentro de un contexto en movimiento y desde varias perspectivas a la vez» (pág. 59). Este es para H. P. el concepto cervantino del realismo. Cervantes trata la palabra como mistificación con el fin de permitir al lector la interpretación personal de la ficción reflejo de la vida.

En el Capítulo II (págs. 61-115) estudia la autora las primeras técnicas narrativas de Cervantes.

Desde el principio del *Quijote*, en la presentación de Don Quijote lo que pudiera parecer una descripción realista del hidalgo no lo es para H. P.: el aparente realismo no es más que «ilusión de objetividad realista» (pág. 62) que explica la sobriedad del autor y que permite al lector de cada época leerlo de distinta manera. Los datos que se nos dan llaman la atención del lector de maneras distintas según las épocas y conceptos. Los mismos datos tienen diversas respuestas. Se trata de «datos-síntesis». «En la primera caracterización de Don Quijote se percibe, pues, un recurso estructural paralelo al lingüístico ya observado en la composición del

título y cuyo objetivo es pintar antes que explicar» (pág. 67). Cervantes trasciende la época para reflejar lo humano universal.

También, desde el comienzo de la novela, puede rastrearse la técnica perspectivista que empleará Cervantes: tenemos la perspectiva del narrador y de la gente, basada en lo que el narrador dice. El narrador no se identifica con la opinión pública. Don Quijote tiene también su opinión. Después de la discusión presentada en el escrutinio de la biblioteca del caballero para considerar lo lícito de la materia literaria – desde distintas perspectivas – aparece Sancho presentado como lo fue Don Quijote: desde la opinión pública, caracterización que se irá modificando a lo largo de la obra.

Para H. P. (pág. 74) la sustitución del héroe único Don Quijote, por la dualidad Don Quijote-Sancho significa una ruptura consciente con la preceptiva de la época. Además así logró Cervantes presentar la realidad desde distintas perspectivas, buscando a través de esa visión fragmentada de la vida «la unidad esencial contenida en la verosimilitud, concebida a la vez fuera de la convención literaria . . .» (págs. 75-6). Según H. P. Cervantes se vale de la aventura del Vizcaíno para definir «la naturaleza del problema literario, de la autonomía de personajes, del papel del 'autor', de la contribución del lector, necesaria para la verosimilitud, y vislumbra el mejor procedimiento artístico para la creación de realidad y de verdad» (pág. 76). A estudiar el episodio del Vizcaíno dedica el apartado III. Los apartados IV y V están dedicados a estudiar el pseudo-autor y el autor respectivamente, para concluir (pág. 103): «la creación de la trilogía de autores, un primer autor sospechoso, un traductor irresponsable, un escritor poeta le facilitan, técnicamente, al manipulador Cervantes la constante reorientación de la materia novelística sin incurrir en inconsistencias propias,

y cuando esto resulta imposible siempre puede achacársele la responsabilidad al 'impresor'. Este perspectivismo tiene que ver con el concepto que Cervantes tiene del papel del lenguaje como reflejo y no como definición del mundo. Al estudio de este aspecto está dedicado el apartado VI (La lengua) y H. P. concluye (VII) que la visión que Cervantes tiene de la ficción literaria supone también una desviación de la preceptiva de la época. Para H. P. en el episodio del Vizcaíno, Cervantes ha elaborado ciertas técnicas: la de la confrontación lector-personaje, mediante el diálogo; la de sugerir distintas perspectivas de distintos autores que ofrecen además la de la opinión pública; además los puntos de vista de Don Quijote y de Sancho sobre la realidad. Para H. P. Cervantes crea con estas técnicas la *ilusión de objetividad*. (El subrayado es mío). Presenta en el apartado VIII un apéndice en el que se ocupa de Cide Hamete Benengeli. Recoge las conjeturas de los críticos sobre el nombre del moro pseudo-autor y concluye (pág. 123):

«... Cervantes fabrica un nombre que evoca asociaciones diversas ... En segundo lugar, muchas de estas asociaciones, si no todas, pueden haber sido tramadas superponiendo conocimientos lingüísticos del árabe con terminaciones latinas sobre conocimiento de la vida de Argel y a base de juegos fónicos y conceptuales llenos de ironía ... Y en tercer lugar, la concepción del nombre manifiesta un desdoblamiento antagónico de su propia intelectualidad, una reflexión estética sobre la creación literaria ...»

El Capítulo III (págs. 124-180) está dedicado a las distintas etapas de la evolución artística cervantina. En él analiza en dos apartados que llevan el mismo enunciado (*Unidad. Diversidad. Verosimilitud*), respectivamente el *Quijote I* y el *Quijote II*.

Se vale del episodio de los cabreros y del de los pastores literarios Marcela, Grisóstomo y Ambrosio. Los dos episodios van alternados y representan cada uno, distintos valores (humanos los unos, ideológicos los otros). Don Quijote actúa de puente. La autora estudia estos episodios «porque contienen una de las principales técnicas perspectivistas, basada en el equívoco y en la ambigüedad, que desarrollará Cervantes hasta su más intrincada consecuencia en la segunda parte ...» (págs. 132-33).

Cervantes sigue la preceptiva de la época distinguiendo los distintos planos de los distintos personajes, pero donde innova es en el intento de reducción de los diversos géneros y temas - mediante varios niveles de lectura - a «una sola forma que los contenga todos» (pág. 133). Cervantes sigue, mediante nuevos experimentos literarios, a la búsqueda de captar la realidad mediante distintos enfoques de ella. Así el episodio del rebaño (XVIII) es la aventura de la palabra, «creadora de realidad; los encamisados (XIX), aventura de las ideas; los batanes (XX), aventura de los sentidos; el yelmo de Mambrino (XXI), aventura de la materia; los galeotes (XXII), aventura de la justicia; Sierra Morena (XXIII), aventura metafísica» (págs. 133-5).

Cervantes sigue persiguiendo la variedad de la materia. «Su técnica, la contraposición de temas y enfoques bajo la unidad de la vida de Don Quijote y Sancho» (Ibd.).

La nueva técnica es ahora presentar un tema ya tratado, bajo un nuevo enfoque. H. P. señala cuáles son estos temas y advierte cómo a partir del capítulo XXIII empieza Cervantes a entrelazar con la vida de don Quijote y Sancho episodios novelescos (el de Cardenio y Luscinda y el de Don Fernando y Dorotea - uno solo a pesar de la apariencia). El 'autor' afirma que gracias a don Quijote gozamos

hoy «no sólo de la dulzura de su verdadera historia sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia» (pág. 139) (El subrayado es de H. P.).

¿Cuáles personajes son más verídicos? Dentro del plan estructural en que aparecen, su realidad depende de la perspectiva. «Para Don Quijote y Sancho son reales los personajes con quienes alternan: Cardenio, Luscinda, Don Fernando, Dorotea, el Cautivo, Zoraida, Don Luis, Doña Clara. Para quienes escuchan la novela de *El curioso impertinente* sus personajes son inventados» (pág. 141). Desde la perspectiva del lector todos los personajes son inventados. Recoge H. P. la afirmación de Riley: «What is fiction from one standpoint is 'historical fact' or 'life' from another» (o.c. pág. 39). El grado de realidad de los personajes depende de la perspectiva. H. P. afirma que la yuxtaposición de estas novelas ejemplares en las demás del *Quijote* I «constituye la ficcionalización del debate íntimo de Cervantes sobre la teoría de la *mimesis*, la *imitación* y la *verosimilitud*» (págs. 142-3). En las páginas que siguen la autora estudia esto detenidamente, señalando las nuevas técnicas cervantinas: armonizar lo histórico con lo fantástico (pág. 149). Para lograrlo se vale de dos nuevas técnicas: asociación de ideas por el contraste de distintos relatos (pág. 150) y la de «construir la fábula de manera que sea el lector quien vierta en ella lo verdadero o lo fantástico.» H. P. considera el encaje estructural de estas novelas en el *Quijote*, analiza las posibles dudas del mismo Cervantes para justificarlas y concluye en que estructuralmente rompen la unidad del *Quijote*, pero que han sido puestas conscientemente fuera del mundo quijotesco.

Después de estudiar en el apartado III de este capítulo lo referente a unidad,

diversidad y verosimilitud en el *Quijote* II, llega a la conclusión de que la principal técnica para lograr la verosimilitud en el *Quijote* I es la del perspectivismo, mientras que la principal técnica para lograr la verosimilitud en el *Quijote* II está en el «entrecruce de temas diversos en esencia, pero relacionados internamente y circunscritos en episodios centrales de la trama principal, antes que expuestos por separado» (pág. 179). Los medios para lograr esto son: el símbolo, la metáfora, el mito y la alegoría.

Con el Capítulo IV empiezan los estudios y análisis detallados de algunos episodios del *Quijote*. En este capítulo (págs. 181-224) estudia la novela de *El curioso impertinente*. Analiza, según su método, problemas estructurales, estéticos y literarios que presenta la introducción de la novelita en el *Quijote*, repasa, analizando y discutiendo, las opiniones de la crítica sobre las cuatro controversias que suscita la novela (págs. 182-202): pertinencia o no en el *Quijote*, ejemplaridad, verosimilitud y originalidad; hace a continuación un análisis de la novela (págs. 202-220) y de la problemática de sus personajes, para concluir (págs. 220-24) que la novela muestra una faceta más en el «retablo de los sentimientos de amor» (amor-exigencia/amor-sorpresa/amor-comportamiento/amor-circunstancia/amor-emoción/amor-decepción/amor-idea), que Cervantes ha presentado a través de diversas historias. En este retablo la historia de Anselmo y Camila es «la imagen del amor-perversión» (pág. 221) y destaca de las otras por su «realismo psicológico». Los personajes que escuchan la novela (pertenecientes a otros mundos novelescos) experimentan una catarsis que da validez al desenlace de sus vidas, ahora ya no inverosímil. Mediante los comentarios de Don Quijote y de Sancho la novelita legitima su lugar en la obra total. Con el comentario de Cide Hamete legitima su valor literario.

El Capítulo V (págs. 225-300) está dedicado al estudio del tema morisco, mediante el estudio pormenorizado de la novela del Cautivo que la autora coteja con *Los Baños de Argel*. Analiza el tema del cautiverio. El subtítulo del capítulo es: *El lenguaje como cultura*, tema analizado por la autora en relación con el episodio del Vizcaíno y que, según ella, culmina en el relato del Cautivo.

Esta vez los personajes son «reales». Están en la venta. Para H. P. es uno de los «episodios más ambiguos de la primera parte del *Quijote*. En él nos asomamos al misterio de la religión y al abismo del corazón a través de la maraña de la lengua . . .» Pero el verdadero conflicto no está en la lengua en sí sino en la naturaleza de los sentimientos que refleja. H. P. repasa veloz y críticamente las diversas opiniones sobre el asunto (págs. 230-5) y ofrece a continuación un nuevo y sugestivo «nivel de lectura» que constituye un análisis del lenguaje y de los sentimientos, basándose en la carta de Zoraida (*Quijote*, Clás. Cast. X, pág. 423). Ante esta carta se pregunta H. P.: «Pero ¿qué decir del espíritu de la letra?». Analiza sobre todo a Zoraida y a su cristianismo que le parece «menos cristiano y humanizado» que el de Agí Morato, su padre, mahometano. Aquí H. P. extrema su modo de acercarse al texto sin presuposiciones y logra un fino análisis de algunos personajes. Este análisis se perfila al cotejar el relato del Cautivo con *Los Baños de Argel* (págs. 242-257) en busca de indicios que avalen su interpretación «tan distinta de ninguna de las que conozco» (pág. 242). Zoraida ha sido caracterizada por sí misma y también en relación con Zahara (*Baños*) mediante el análisis de la carta de ésta que H. P. da en nota. En los apartados III y IV de este capítulo va a ser caracterizada respectivamente desde las perspectivas de Ana Félix (también tema de cautiverio) y de Ricote (tema morisco). El apartado V

está dedicado a los problemas cronológicos de tres textos: *Los tratos de Argel*, *Los Baños de Argel* y el relato del Cautivo. Dedicó el apartado VI a la evolución artística del tema del cautiverio: al comparar desde el punto de vista artístico *Los tratos*, *Los Baños* y la historia del Cautivo y Zoraida «observamos una progresión desde la claridad a la ambigüedad en materia de ortodoxia, caracterización de personajes, simbolismo y sentido de la vida. Parece corresponder a una progresión desde la juventud literaria a la madurez artística del autor» (pág. 281). Progresión en el enfoque (pág. 284) hacia la sobriedad y la objetivización, tratamiento de los símbolos (pág. 285), aparición de símbolos nuevos (pág. 287). La conclusión (apartado VI) de H. P. es que en la novela del Cautivo Cervantes ha dado un paso más en la técnica de dejar al lector en libertad de discernir e interpretar por su cuenta:

«una de las mayores innovaciones técnicas de la novela del Cautivo, es pues, la redefinición de la palabra por la acción, haciéndola depender de la interpretación de un lector o de los personajes que escuchan en la venta la historia de Zoraida . . .» (pág. 294)

Este dejar al lector discernir y juzgar por su cuenta es para H. P. «una de las mayores originalidades de la técnica cervantina, y si no me equivoco única en la literatura universal» (pág. 296-7).

Cervantes ha dado un paso más en «la objetivación de la materia literaria, en la liberación de los personajes, en la eliminación del principio autorial, para juzgar los datos, así como en la evolución artística.»

Siendo el artístico el objetivo mayor de Cervantes en esta novela, logra en ella el eslabón hacia la objetividad y hacia la presentación «multiperspectivista y multimatemática de la realidad dentro de una sola estructura» (pág. 298). El apartado

VIII está dedicado a hacer algunos comentarios sobre *La gran Sultana*.

El Capítulo VI (págs. 305-400), «Ideologías», estudia bajo el epígrafe común: *El lenguaje como pintura* tres episodios del *Quijote*: el de *El Caballero de los Espejos* [Clás. Cast. XIII, caps. XII-XV], el de *El Caballero de los Leones* [Ibd. cap. XVII] y el de *El Caballero del Verde Gabán* [Ibd. cap. XVIII]. Dedicada a ellos respectivamente los apartados I, II y III. Como variante de este último está el estudio del episodio de los Duques (apartado IV).

Para la autora estos tres episodios son por una parte la confrontación de don Quijote con otros mundos: el del caballero falso - espejo -, el propio yo idealista de don Quijote, el de la desvirtuación del ideal caballeresco y el mundo degenerado de la nobleza. Aquí destacan las calidades plásticas de la estética cervantina. Estos tres episodios «... ponen de manifiesto la tersura pictórica y escultórica de la estética cervantina, cuyo principal vehículo lingüístico es, en esta segunda parte, el color y el relieve» (pág. 305).

Con esto H. P. nos lleva a un nuevo tipo de técnicas en la obra de Cervantes en las que el símbolo adquiere un papel relevante. El episodio de *El Caballero de los Espejos* es para H. P. «un paso más en la elaboración de una técnica literaria cuyo fin es el de la representación simbólica y visual del mundo, tanto del exterior como del interior» (pág. 313).

El *ser* y el *parecer* enfocado desde una nueva perspectiva. Aquí las perspectivas son múltiples. Además de destacar la importancia del símbolo la autora enumera nuevos elementos que aparecen y que se desarrollarán más tarde (págs. 317-22).

El episodio de *El Caballero de los Leones* desde los varios niveles posibles de lectura le permite a la autora analizar el nivel metafórico-simbólico y relacionarlo con

el valor simbólico del león como representativo de la España del momento. Para puntualizar sus afirmaciones estudia la gestación del símbolo del león en la obra cervantina (págs. 328-32). En el apartado III estudia el valor metafórico de los colores de la vestidura de *El Caballero del Verde Gabán*. Repasa y confronta opiniones anteriores sobre los posibles modelos de don Diego Miranda. ¿Don Diego o don Lopes? se pregunta la autora y pasa a analizar la rivalidad entre Cervantes y Lope de Vega (págs. 347-57) cotejando a esta luz minuciosamente el texto y señalando las posibles alusiones de Cervantes a Lope y a su concepto del arte (págs. 358-375). Finalmente analiza la identidad de *El Caballero del Verde Gabán* desde las múltiples perspectivas desde las que es posible hacerlo. En el apartado IV estudia la estancia de don Quijote con los duques insistiendo en el valor y en la plasticidad del símbolo tanto en el del verde como en el valor alegórico que tienen los animales que aparecen en este episodio. En este apartado la autora llega a conclusiones muy personales sobre los símbolos que estudia.

La autora estudia con esmero especial en los capítulos VII y VIII (págs. 407-446 y 448-578) lo relacionado con la cueva de Montesinos.

En el primero de estos capítulos estudia *el lenguaje como creación*. El episodio de la cueva de Montesinos [Clás. Cast. XVI, caps. XXII-XXIV] ha ocupado la atención de H. P. con anterioridad (Cf. H. P.: «La cueva de Montesinos», *Revista Hispánica Moderna* XXXIV, 1968; Homenaje a F. de Onís, I, 376-399).

H. P. considera este episodio como el eje de la segunda parte del *Quijote*. Es uno de los episodios más discutidos por la crítica pero según la autora ningún crítico ha hecho un estudio sistemático del episodio. Con su empuje habitual H. P. acomete la tarea aquí, se siente especial-

mente atraída por la materia que ofrece este episodio y lo analiza desde tres posibles niveles de lectura: el onírico-simbólico (apartado II), el místico-simbólico (III) y el psicológico-simbólico (IV). Pero a pesar de estas tres posibles lecturas concluye que los tres coinciden en un sentido básico: «cuando el hombre desnuda sus símbolos, cuando quita las palabras, descubre una informe realidad sin sentido» (pág. 446).

La palabra es sólo una convención; por debajo de ella corre la vida. En este episodio Cervantes «hizo un espejo de la vida interior». En el terreno de lo humano la verdad absoluta no existe.

El Capítulo VIII estudia las fuentes de inspiración del episodio de la cueva de Montesinos. H. P. hace gala aquí de agudeza. Señala y estudia como fuentes: El caballero del Lago (apartado I), la novela caballeresca y la pastoral italiana (II), las leyendas del Grial (III), los romances carolingios (IV), las «cuevas» de los clásicos (V), la mística (VI), la experiencia cervantina de la Cárcel Real de Sevilla (VII), el cautiverio de Argel (VIII), la España de Felipe III (IX). Dedicada especial atención a la mística pues «no se ha trazado, ni sugerido, hasta ahora, ningún paralelo entre la literatura mística, el sectarismo religioso del siglo XVI y la cueva de Montesinos» (pág. 479).

H. P. hace una comparación minuciosa entre los símbolos que aparecen en el pasaje de la cueva y los de la experiencia mística así como del lenguaje que emplea don Quijote para hablar de este episodio y del estado de don Quijote mismo. Todos los apartados de este capítulo son ricos de sugerencias y están muy elaborados. Muestran bien a las claras que la autora ha rastreado con buenos resultados.

La conclusión a tan rico capítulo es que «para construir una realidad libre de todo punto de vista, pero grávida de contenido humano Cervantes escoge datos que se

encuentran en el entrecruce de numerosas perspectivas de la interioridad humana mítica y gráficamente presentada en el personaje de Don Quijote para hacerla fácilmente asequible al lector» (pág. 587).

En la selección de material de un todo tan complejo Cervantes acierta con sus habituales sobriedad y ambigüedad. Se elimina todo detalle no pertinente. Cervantes ha inventado «una ficción verdadera por ir ajustada igualmente a la realidad histórica o externa, verdad objetiva, como a la verdad poética o interna, verdad subjetiva» (pág. 583).

Los Capítulos IX (págs. 584-602) y X (págs. 604-623) están dedicados respectivamente al Retablo de Maese Pedro [Clás. Cast, XVI, cap. XXVI] y al episodio del Barco encantado [Ibd. XXIX].

En el primero Cervantes elabora escenificándola la relación entre creador, y criatura y lector y H. P. comenta los tres posibles niveles de lectura: el humano, el simbólico y el estético. Tres perspectivas. Es para Cervantes el episodio de la ficción de la creación artística. H. P. estudia la recreación del tema en el episodio del Barco encantado y lo hace a un nivel simbólico-alusivo. No le ha interesado especialmente a la autora.

El Capítulo XI, el último de los dedicados al análisis de episodios, lo está al de Sancho en la sima (págs. 630-36). Para la autora este episodio significa la total aceptación por Sancho de *si mismo*, tal como es [Cf. Clás. Cast. XXII, cap. LV]. Sancho ha llegado, a través de la experiencia del gobierno a la confrontación con su yo más auténtico, por medio del desprecio de lo material. También aquí puede pensarse en más de un nivel de lectura. H. P. lo hace desde sólo dos: el literal y el simbólico-alegórico. La cueva de Sancho es la contraposición de la cueva de don Quijote, la de Montesinos. Lo es tanto por la dirección (salida de la sima/bajada a la cueva) como por el resultado

de la experiencia en los respectivos protagonistas. Para Sancho el reencuentro con la luz es positivo, para Don Quijote si no negativo, melancólico, desengañado. Ambas experiencias representan «juntas, la paradoja del vivir: para conquistar la libertad es preciso saber renunciar sin sucumbir» (pag. 637).

El Capítulo XII, último del libro es el «Epílogo» (págs. 638-57) donde la autora recapitula sus ideas. No creo necesario resumir aquí pues creo que la reseña es lo bastante amplia para dar una idea del contenido del libro. En las páginas 657 a 674 se recoge una bibliografía. Pienso que ya se esté total o parcialmente de acuerdo con el método y los resultados del método empleado por Helena Percas en su trabajo, se trata de un libro muy interesante y que habrá que tener en cuenta en la bibliografía cervantina sobre todo en lo que se refiere al concepto que Cervantes tuvo de la creación artística.

Berta Pallares de R. Arias
Copenhague

James A. Castañeda: *Agustín Moreto*. Twayne's World Authors Series, 308. SPAIN. New York. 1974.

Con esta obra se añade una más, y muy útil, a la conocida serie TWAS que ofrece estudios crítico-analíticos sobre poetas, novelistas, autores de obras dramáticas, filósofos, etc. Se han publicado ya en esta serie monografías sobre Gil Vicente, Lope de Vega, Guillén de Castro, y otros.

Este trabajo sobre Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669) se basa, ante todo, en las largas y asiduas investigaciones de la Srta. Ruth Lee Kennedy, norteamericana, especializada en Moreto. Dice el Sr. Castañeda: «... Ruth Lee Kennedy who is really the first word on virtually everything connected with Moreto and still the

last word on many points ...» (pág. 144). Por eso, nuestro autor la cita y la sigue en casi todo y, en casos en que no coinciden los dos, discute las opiniones de ella y las suyas. El trabajo de Ruth Lee Kennedy: *The Dramatic Art of Moreto* apareció en 1932; la misma autora varias veces ha corregido sus ideas y ha llegado a nuevos puntos de vista en una serie de artículos, con motivo de nuevos datos o documentos que ha tenido que tomar en consideración. (Fijense, p.ej. en lo que dice el Sr. Castañeda acerca de la duración de la época activa de producción dramática de Moreto, en la pág. 33 de su libro: «M.'s span of dramatic activity was somewhat reduced when R.L.K., in 1936, excised three titles which had linked his name with the years 1635-1637. *La luna africana*, written before 1643, in which M. was one of nine collaborators, is the earliest recorded instance of our author's dramatic efforts. He is reputed by Fernández de Buendía to have been in the process of writing *Santa Rosa del Perú* when he died in 1669.»)

El último artículo de su mano, que incorpora Castañeda en su bibliografía (pág. 184) es del año 1941. Como la autora vivía en Estados Unidos a veces tenía ciertas dificultades en conseguir las fotocopias y otro material necesarios.

Estudios básicos sobre Moreto, antes de los de la Srta. Kennedy, son los de varios eruditos españoles: Luis Fernández-Guerra: *Moreto: Comedias escogidas*; BAE, XXXIX, Madrid, 1856 - con 33 comedias atribuidas a Moreto, e introducción importante; Cayetano A. de Barrera: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860); Emilio Cotarelo: *Colección de entremeses, loas, bailes, júcara y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. N. BAE, XVII, XVIII. Madrid, 1911. Y de este mismo autor: *La bibliografía de Moreto*, en Boletín de la Real Academia Española, XIV,