

REVIEWS

Jesús González Maestro. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; Vervuert, 2000. 382 págs. ISBN: 84-95107-51-1 (Iberoamericana), 3-89354-116-0 (Vervuert).

La escena imaginaria dedica sus casi cuatrocientas páginas y más de doscientas notas al teatro completo de Cervantes, incluyendo las tres manifestaciones dramáticas que utilizó. En este sentido, un hecho que llama la atención es que el gran esfuerzo documental realizado en este libro podría haber sido fácilmente mejor aprovechado por el lector, si se hubiera incluido un índice final de autores y/o nombres.

El propósito de la obra es, en palabras del propio autor, “explicar la teoría literaria del teatro cervantino, es decir, de la poética que puede construirse a partir de la lectura e interpretación de sus obras dramáticas, de la poética que subyace formal y funcionalmente en el análisis empírico de sus textos teatrales” (11-12). Se propone por tanto un análisis del teatro de Cervantes a partir de sus propias obras dramáticas, que además consiga establecer una teoría teatral válida. Para este fin se utiliza una aproximación crítica que se nos aclarará hacia la conclusión de la obra: “Este libro se ha escrito fundamentalmente desde la teoría de la literatura, es decir, desde la *poética*, o conocimiento científico de la literatura; no he buscado, pues, la exclusividad de los datos, la acumulación de las citas, y aún menos el contraste permanente de declaraciones seculares no vistas ni oídas hasta el presente” (364).

La tarea acometida por el autor de *La escena imaginaria* es ardua, sobre todo teniendo en cuenta la pretensión explícita de estudiar el teatro de Cervantes evitando “el contraste permanente de declaraciones seculares” que suele ser la base enriquecedora de los ensayos de crítica e incluso los “científicos.” Este *modus operandi* permea en el tono en que está escrito el libro, resultando en una obra llena de pasajes de gran complejidad, densas disertaciones y elocuentes tomas de posiciones. Si bien el estilo contribuye a dar la sensación de que el libro es un tratado erudito y bien argumentado, por

otro lado se establecen, en ciertos pasajes, afirmaciones no del todo precisas por su desmesura, tales como que el proyecto teatral de Lope de Vega “repercutió indudablemente en todas las manifestaciones del arte posterior a los comienzos del XVII europeo” (58), o que el teatro español de los Siglos de Oro empieza con Cervantes (64), algo evitable con una mayor prudencia a la hora de elaborar este tipo de juicios de valor.

El libro se divide en cuatro secciones: una introducción, un capítulo dedicado a la tragedia, otro a los entremeses y el último a las comedias. La introducción comienza con la siguiente afirmación: “en la tragedia, los entremeses y las comedias del autor de *Don Quijote* se encuentran germinalmente las cualidades esenciales que la poética del teatro moderno ha identificado en las principales formas y categorías dramáticas de la Edad Contemporánea” (18). Esta elevación de Cervantes como dramaturgo se mantiene durante toda la obra. El autor tampoco elude, en este sentido, el clásico debate Cervantes-Lope para encumbrar al primero. Se refuerza así la idea de un Cervantes autor-creador-incomprendido en su tiempo ante un Lope “recreador” que añade y no inventa (21), cuestión que se continúa tratando en las páginas 34 y 35 del libro. Esta introducción incluye además un apartado dedicado a la teoría de la literatura y la interpretación del teatro cervantino. En él se destaca, entre otros aspectos, el tema recurrente del intento de Cervantes de reflejar en su obra la complejidad de la vida real (21), es decir, el uso del medio artístico como reflejo de la realidad, algo por lo que se ha alabado al autor de *Don Quijote* desde su muerte. En la siguiente sección se reflexiona sobre el lugar del teatro de Cervantes en el canon literario occidental. Aquí se debate la formación y validez del propio canon y el papel que juega en él el drama cervantino, que según el autor “nace en los límites de una interpretación canónica de la Poética de la Antigüedad...de la que el mismo Cervantes se aleja” (37). Esta parte concluye con un interesante repaso de las representaciones de los entremeses y de las obras dramáticas largas en el siglo XX. Posteriormente, y bajo el sugerente título “Aristóteles, Cervantes y Lope: El ‘Arte nuevo,’” se analiza la preeminencia canónica de la obra de Lope de Vega y se reflexiona sobre la teoría teatral defendida por éste, que le llevó a ser el representante del teatro del Siglo de Oro español por excelencia.

El contraste entre las poéticas de Cervantes (verosimilitud) y Lope de Vega (adaptación a los gustos del público) continúa en las páginas posteriores. A este debate se añade el uso del concepto de teatro “experimental” establecido por Canavaggio que el autor suscribe en diversas ocasiones (37, 38, 65, 67, 259) y que extiende incluso al teatro de Lope de Vega. Así, en *La escena imaginaria* se presenta a este último dramaturgo como seguidor de la poética de Aristóteles y al mismo tiempo como autor que presenta una alternativa a “la exégesis aristotélica de los preceptistas italianos del quinientos.” (56-57) y

cuyo valor empírico reside en su capacidad de observación y experiencia como hombre de teatro, para apreciar y respetar que el gusto del público había de ser la norma dominante (86). Un Lope de Vega esclavo de las demandas de la audiencia contrasta con un Cervantes que ensaya nuevos recursos dramáticos y se adelanta a su tiempo. Así, se propone que el autor de *Don Quijote* aportó al drama de su época numerosos elementos experimentales que, de alguna manera, contribuyeron a distanciarle de la audiencia. Entre las innovaciones del teatro cervantino se destacan el uso irónico e irregular en la expresión del personaje, el debate de la importancia del sujeto o de la fábula en sus obras, la separación de la tradición teatral antigua, la reducción del personaje a un arquetipo lógico de formas de conducta y la negación de la experiencia subjetiva en la construcción del personaje dramático (71-72). Una pregunta que le surge al lector es si las ideas previas se podrán aplicar a todo el teatro cervantino o si sólo se manifiestan en las obras de larga duración, algo que habría que plantearse a la hora de justificar una teoría poética en obras tan distintas genéricamente como una tragedia y un entremés.

Finalmente se nos ofrece un apartado titulado "Poética de la transducción teatral" con la propuesta de presentar el nuevo término de la *transducción* en el estudio del hecho literario y espectacular del teatro, cuyo uso se sugiere para "objetivar...el alcance y la intensidad de cada una de las aproximaciones que en la investigación científica experimenta el sujeto frente al objeto de conocimiento...que determinan nuestro acercamiento a la realidad teatral y literaria" (96). Ya en la página 29 se había introducido este concepto teórico, sin duda el más original del libro, que además se utilizará para explicar la relación del autor con su obra:

El sentido del discurso no estará determinado por sus formas estéticas, ni tan siquiera por la experiencia de tal o cual lector real o modélico, sino por la interpretación del *mediador*, es decir del *transductor*, del sujeto o agente encargado de transmitir—y transformar según sus propias competencias o intereses, o los del grupo ideológico al que preste sus servicios—la interpretación de los textos ante una determinada comunidad. (29)

Este término se amplió a posteriormente, personificando al transductor en el director de escena, el cual "está obligado a *transducir* el texto autorial en representación espectacular" (98). Este capítulo concluye presentando la obra cervantina como un texto mediatizado por la crítica y por el propio autor, utilizando el citado concepto del transductor.

En el capítulo siguiente, dedicado a la tragedia y centrado en *La Numancia*, se destaca la importancia de esta obra dramática y su poco reconocimien-

to, no sólo en sus tiempos, sino en el propio canon occidental posterior (136). A pesar de todo, se asegura que la obra aporta al universo teatral la novedad, expresa en el discurso cervantino de disolver “acaso por vez primera en la historia de Occidente, las utopías del mundo antiguo...a la vez que construye un modelo literario de arte que discurre por los límites y las posibilidades más extremas de la poética de la Antigüedad...para Cervantes el arte ha de expresar con cierta coherencia y complejidad la verosimilitud de la vida real” (151). El tema del realismo cervantino aparece de nuevo reforzando el contraste de Cervantes con un Lope de Vega dramaturgo de corte más idealista. El consiguiente estudio detallado de personajes, argumento y poética de *Numancia*, hace de éste uno de los capítulos más enriquecedores del libro. Primero se trata la tragedia dentro de la tradición dramática occidental, definiendo *La Numancia* como una de las tragedias formal y funcionalmente más singulares de la Edad Moderna (133) por, entre otros aspectos, llevar “a las últimas consecuencias la expresión espectacular de un ser humano al que sitúa en el límite de sus posibilidades de acción, responsabilidad y armonía, hasta hacerlo sucumbir en unas condiciones extremas de sacrificio y desolación” (132). Después se analiza la poética que se extrae de la lectura de *La Numancia*, ejemplificada en la originalidad de los papeles de los personajes míticos y realistas de la tragedia cervantina, que incluye, entre otros, un análisis de los seres inocentes (159), el heroísmo de los plebeyos (169), la ausencia de dioses y númenes (173), o la voz de la mujer (183).

En el capítulo tercero, que se ocupa de los entremeses, se estudian dos aspectos fundamentales, “las características más frecuentes del diálogo dramático en el teatro breve de Miguel de Cervantes” y sus “posibles relaciones con algunas de las figuras y formas específicas de la *commedia dell'arte*” (201). El capítulo se desarrolla mayormente alrededor del teatro italiano del siglo XV y XVI, efectuándose un estudio diacrónico de su poética y de cómo ésta llega hasta el Siglo de Oro español. Posteriormente se ofrece un estudio de corte estructuralista sobre la función del diálogo en los entremeses, analizando concienzudamente el aparte, el soliloquio, el monólogo dramático y los diferentes tipos de diálogos (de sordos, polifónicos, etc.). La sección concluye con la afirmación de que estas obras de Cervantes “serán punto de referencia para autores posteriores, en lo que se refiere sobre todo a personajes y motivos” (206). Dicha conclusión bien se podrá aplicar al influjo que ha tenido el teatro breve cervantino durante el siglo XX, pero no tanto a la poca trascendencia literaria que tuvieron los entremeses cervantinos antes de ese siglo, a pesar de su indudable calidad.

La última sección es la dedicada a las obras teatrales de larga duración, excluyendo la comentada *Numancia*. El primer tema que se trata y que no han evitado la mayoría de los críticos del teatro cervantino es el de justificar de

un modo u otro el "fracaso del genio." El autor de *La escena imaginaria* considera que la razón del poco éxito del teatro cervantino tiene que ver con dos aspectos. En primer lugar, su problemático uso de los preceptos dramáticos anteriores a su obra, ya que "no logra superar los imperativos lógicos exigidos por una poética clásica de la literatura, que ha sido elaborada para la explicación y percepción de un mundo antiguo, en el que el personaje está determinado y delimitado por su construcción lógica" (260), y en segundo lugar la presencia de nuevo del afán experimentador en la obra dramática cervantina (269). En este capítulo, también se ofrecen argumentos que refuerzan la originalidad de Cervantes y la influencia de la poética clásica, esta última resumida en la lógica del decoro y de las unidades de lugar y tiempo, en la coherencia de la verosimilitud y en la función del público ante la dimensión lúdica y moral del teatro (266). La actitud de Cervantes ante su obra dramática se resume en palabras del propio autor, que asegura que contempló el "teatro europeo del siglo XVII con los ojos del siglo XVI" (267).

En este capítulo se resume también la aportación del teatro cervantino de larga duración en cinco apartados, que son: la limitación de la expresión del personaje, la devaluación y subordinación del sujeto en la fábula, la construcción del personaje como resultado de la voluntad de un orden trascendente e inmutable, la reducción del personaje teatral a un arquetipo lógico de formas de conducta y la negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático (280). Por último, destacará además un concluyente estudio que sitúa las obras teatrales estudiadas en el contexto de la poética contemporánea a Cervantes, contrastándolas con términos como el decoro (281), el papel del sujeto en la fábula (300) el papel del personaje como resultado de la voluntad de un orden moral trascendente (313), la reducción del personaje teatral a un arquetipo (327) y la negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático (350). A través de estos análisis individuales se consigue el propósito de construir una poética que nace enriquecida con los numerosos detalles concretos de aspectos dramáticos fundamentales y en muchos casos originales de Cervantes.

En resumen, *La escena imaginaria* es un libro que realiza un esfuerzo crítico importante por construir una poética del teatro de Cervantes a partir de su propia obra dramática. La erudición del texto y la cantidad de documentación utilizada para el estudio del teatro cervantino son notables. Además, se aportan conceptos originales para el estudio del teatro del Siglo de Oro como son el de la transducción y el de la figura del transductor, mediadores entre la obra y el receptor, que posiblemente abrirán nuevas vías para el estudio en adelante de otras obras dramáticas de la época. Del conjunto del estudio monográfico también se podría destacar el análisis de la tragedia de *La*

Numancia y de las obras de larga duración. Éstos combinan muy bien un análisis detallado de los textos con la consecución de una teoría dramática. Además se establecen conexiones válidas entre conceptos de la dramaturgia clásica y la recuperada en el Siglo de Oro por los preceptistas de la época. En el capítulo dedicado a los entremeses quizás se eche en falta una profundización sobre las conexiones entre el teatro breve cervantino y el de la *commedia dell'arte*, según propone el propio autor al principio de esta sección, que complementarí a y enriquecerí a los trabajos de críticos precedentes. Sin embargo, ateniéndonos al propósito del libro, se consigue aportar datos y detalles para la creación de al menos parte de una poética entremesil cervantina, centrada mayormente en un estudio detallado de los diálogos y monólogos de los protagonistas. Finalmente, el capítulo dedicado a las comedias constituye la culminación de la búsqueda de la poética experimental en las obras dramáticas largas que concluye con su análisis minucioso del contexto de la teoría teatral del teatro cervantino.

Sea pues bienvenido el libro titulado *La escena imaginaria* y subtítulo *Poética del teatro de Miguel de Cervantes* de Jesús G. Maestro, y recibido como un estudio serio y riguroso, como reza el subtítulo, de la poética dramática cervantina. Sea destacada la gran aportación de debates sobre la teoría teatral aristotélica y su recepción, aceptación y renovación durante el Siglo de Oro, en un marco general de ideas sobre el teatro de estudiosos del drama moderno y contemporáneo. La lectura de *La escena imaginaria* nos enriquecerá con sus múltiples planteamientos teóricos, juicios de valor y análisis dramáticos sumamente aprovechables para cualquier amante de la teoría dramática y del teatro cervantino.

Vicente Pérez de León
Dept. of Hispanic Studies
Oberlin College
Oberlin, OH 44074
vdeleon@oberlin.edu

Gonzalo Fernández de Oviedo. *Claribalte*. Edición de Alberto del Río Nogueras. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001. 146 pp. ISBN 84-88333-60-9.

Alberto del Río Nogueras. *Claribalte (guía de lectura)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001. 78 pp. ISBN 84-88333-56-0.

Los dos libros aquí reseñados corresponden a la primera edición modernizada de un libro de caballerías español del siglo XVI y a una "guía de lectura" compuesta en el año 2000 para acompañarla. En relación con la edición modernizada es necesario ponderar el acierto del editor al poner a disposición de los estudiantes de la historia y la literatura españolas del Renacimiento la única obra de ficción de un "cronista de Indias" tan ampliamente leído desde el año 1526 hasta hoy, como Gonzalo Fernández de Oviedo. Oviedo ha sido más conocido como el primer historiador europeo en escribir a principios del siglo XVI la famosa *Historia general y natural de las Indias* (Sevilla, 1535), una muy amplia y compleja historia sobre los primeros 56 años de exploración y colonización española de las Américas (desde 1492 hasta 1548), la cual además incluyó a una sistemática descripción de la naturaleza y las culturas americanas con que el autor tuvo contacto o sobre las que recibió suficientes noticias.

Armado de una concepción providencial del papel central de España en la historia mundial de su época, Oviedo compone esta monumental obra no solamente respondiendo al pedido oficial de la Corona, sino también como evidencia documental del carácter de España (y de Castilla en particular) de pueblo escogido por Dios para unificar la humanidad bajo un solo cetro, una misma religión y un mismo perfil cultural. La irrupción en la historia de los españoles de un nuevo y amplio continente lleno de inmensas riquezas disponibles, una naturaleza exuberante y maravillosa, así como una plétora de pueblos de culturas diversas conquistables y evangelizables, era para Oviedo explicable solamente como parte de la voluntad de la Providencia de reafirmar la prominencia internacional de que gozaba el gobierno imperial de Carlos V.

La importancia que para nosotros tiene hoy *Don Claribalte* está relacionada no solamente con la oportunidad que nos da de explorar el desarrollo de un tipo discursivo tan popular en el siglo XVI como el de los libros de caballerías (lo cual apela al estudioso de tipologías literarias renacentistas), sino también con la de entender los avatares intelectuales, ideológicos y literarios del Oviedo dedicado al tema americano (lo cual apela al estudioso de la historia cultural de la España del siglo XVI). El *Libro del muy esforçado e invencible caballero de la fortuna propiamente llamado don Claribalte* (Valencia, 1519), según reza la mitad de su largo título, fue uno de los varios

experimentos literarios en su búsqueda de celebridad editorial que Oviedo llevó a cabo antes de descubrir su vocación de historiador y naturalista de América. La escritura de una “Epístola moral” de sesgo nacionalista y moralista inspirada por el éxito de las obras de Erasmo también figura entre sus primeros ensayos de escritura.

Como experimento literario, *Don Claribalte* anticipa no solamente una ideología de centralidad nacionalista y la ortodoxia religiosa que gobernarán la concepción de su obra histórica, sino también un mismo sistema de caracterización de protagonistas de sus narraciones históricas. Más que una obra de entretenimiento, es una especie de “utopía social” en la que se vislumbra la potencialidad deseada por Oviedo de la España en transición entre el gobierno de los Reyes Católicos y el de Carlos V. *Don Claribalte* cuenta las aventuras de un caballero andante de perfección ideal y reproduce las características literarias establecidas por *Amadís de Gaula*, pero que a diferencia de éste tiene un propósito eminentemente didáctico-moralista, notorio tanto en el énfasis en el rechazo del erotismo explícito como en su dedicación a un príncipe contemporáneo—el Duque de Calabria—cuya edificación se busca con la lectura del texto ofrecido.

Le debemos al diligente trabajo de del Río y Nogueras el contar hoy con una edición legible de este libro de caballerías, el cual antes existía a disposición de todos solamente en una edición facsimilar publicada en 1956 por Agustín G. de Amezúa, de difícil lectura como son todos los facsimiles de impresos del temprano siglo XVI. La edición está precedida de una “Introducción” similar en su brevedad y parquedad al brevísimo prólogo de Amezúa. En ella comienza señalando la poca atención crítica que ha recibido *Don Claribalte* y ubicándolo en la estirpe de *Amadís de Gaula*. Del Río y Nogueras destaca lo que para él son los temas centrales de este libro de caballerías: el amor entre el héroe y la princesa Dorendaina (con las vicisitudes éticas y políticas reales del matrimonio secreto), y el militarismo renacentista unido a la formación del estado español (lo cual fascina tanto al autor del siglo XVI como al editor del XXI). El carácter más realista de *Don Claribalte* y la notoria abjuración que del género hace Oviedo a partir de 1524 (año en que escribe la mencionada “Epístola moral”) hacen parte de la última ilustración hecha en este prólogo. Finalmente hay una breve explicación de los criterios editoriales que incluyen decisiones sobre las alteraciones o adiciones ortográficas, la resolución de las abreviaturas, la puntuación agregada y las correcciones formales necesarias.

Le sigue a la “Introducción” una “Bibliografía” de trece entradas, nueve de las cuales corresponden a estudios sobre la obra general de Oviedo, incluyendo seis sobre este libro de caballerías. Es una bibliografía diminuta considerando la importancia del autor y la plétora de estudios que sobre él hacen

constantemente los historiadores y los hispanistas de América y Europa. Aunque acertadamente cita trabajos de especialistas sobre Oviedo, tales como Juan Bautista Avallé-Arce, Antonello Gerbi, Stephanie Merrim, Juan Pérez de Tudela Bueso y el profesor del *Río* o Noguerras mismo, la verdad es que brillan por su ausencia críticos contemporáneos como Louise Bénat Tachot, Jesús Carrillo Castillo, Alexandre Coello de la Rosa, Karl Kohut, Kathleen Myers, y hasta críticos ya clásicos como Daymond Turner, Demetrio Ramos Pérez, Alberto Salas, José Juan Arrom y Enrique Otte, entre muchos más. Es obvio que la intención de del *Río* o Noguerras es la de referirse parcial y únicamente a los estudios sobre el libro de caballerías. Sin embargo, su "Introducción" intenta darle sentido a esta obra de ficción a partir de una interpretación del perfil ideológico y literario de un epígono exitoso del imperio español, en la cúspide del poderío de la Corona de Castilla. Tal amplia contextualización pide, en mi opinión, alguna referencia a la amplitud de la producción crítica contemporánea sobre este autor.

La edición del texto en sí —la base del éxito del trabajo de del *Río* o Noguerras— es excelente. No está interrumpida por ninguna intervención editorial. Está, en cambio, acompañada de la reproducción de ilustraciones de la edición príncipe y de una modernización moderada del lenguaje que hábil y gratamente facilita la lectura y conserva el sabor antiguo de la lengua del autor. Como publicación del Centro de Estudios Cervantinos, esta hermosa y necesaria edición cumple con los objetivos expresos de él, es decir, "a la difusión y promoción de la obra literaria de Cervantes, de la narrativa del teatro español y la cooperación interuniversitaria e internacional" (<http://www.csd.tamu.edu/cervantes/spanish/cec.html>, 10 de febrero de 2003). Hay que señalar, sin embargo, que en la casi simultánea edición de María José Rodilla León (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Ixtapalapa-UNAM, 2002), hay una introducción de 50 páginas y se aprovecha por primera vez de la de 1545, aunque ésta "no fue una edición corregida y tal vez ni siquiera autorizada por el autor" (47).

Por su parte, la *Guía de lectura*, que como su nombre parece indicar, busca orientar al lector en la apreciación de este libro de caballerías, es un trabajo menos exitoso. Está dividida en seis secciones: Introducción, Argumento, Diccionario, Lista, Tabla de capítulos y Bibliografía. La "Introducción," más breve que la de la edición reseñada antes (3 páginas), provee una serie de datos sobre el autor, la obra y la interpretación de del *Río* o Noguerras. Señala de nuevo la poca atención crítica que ha recibido *Don Claribalte*, y su importancia como evidencia del pensamiento ideológico de Oviedo y de su nostalgia por el mundo cortesano y militarista español e italiano que dejó al venir a América. Señala la condición del texto como probablemente la primera obra de ficción escrita en el Nuevo Mundo, su gran diferencia con su modelo, *Ama-*

dís de Gaula, y los rastros en ella de la educación forense y burocrática del autor. Pasa después a resaltar nuevamente los dos temas centrales: el amor cortesano de Claribalte y la percepción de Oviedo tanto de la cultura militar e imperial de la expansiva España de principios del siglo XVI como de la educación ideal renacentista de los cortesanos de la época. Termina mencionando la “ausencia casi total de descripciones” (9) en *Don Claribalte* como forma de conectarlo con la obra americanista posterior de Oviedo y sobre la cual unánimemente la crítica ha destacado la maestría y profusión de las descripciones.

La segunda parte, o “Argumento,” que ocupa la mayor parte del texto (42 páginas de 74 totales), corresponde a un resumen de del Río Nogueras del contenido del prólogo y de los argumentos de los 82 capítulos de *Don Claribalte*. Está dividido en 25 apartados que esbozan entre uno y cinco capítulos cada uno (sin criterio o consistencia de selección aparentes) y con un título general del editor para cada apartado: i. e. “Nacimiento, educación e investidura de don Claribalte (resume el capítulo 1),” “Don Félix llega de incógnito a los torneos de Albania” (resume capítulos 38 al 44), etc. Algunas unidades narrativas de cada apartado están seguidas de llamadas (con números) al capítulo correspondiente a la edición de *Don Claribalte*. No se explica la razón de la presencia o ausencia de estas llamadas en las diversas unidades narrativas privilegiadas por el editor. Los resúmenes son a veces exhaustivos y a veces escuetos. No se manifiesta la intención de este amplio y detallado resumen general de la obra. Esos mismos amplitud y detallismo duplican la información general sobre la historia del héroe de tal forma que la lectura de *Don Claribalte* convierte la lectura de la *Guía de lectura* en inoficiosa, y viceversa. Cada apartado está apoyado en citas del texto del libro de caballerías.

En la tercera parte y con el título de “Diccionario,” del Río Nogueras nos entrega un índice onomástico con 21 personajes cuyo conjunto de exhaustivas noticias reitera la información sobre la historia general ofrecida en el “Argumento.” Su lectura (no una explicación del editor) nos revela que se trata de personajes centrales del libro de caballerías. El capítulo siguiente titulado—también a secas—“Lista,” ofrece un segundo índice onomástico que a pesar de ser más corto que el anterior, nos da unos 87 nombres, incluyendo otra vez los personajes del “Diccionario.” En esta “Lista,” sin embargo, no se da ninguna información sobre estos personajes centrales, los cuales están precedidos de una fecha horizontal de utilidad incierta. El resto de nombres presentes, correspondientes todos a personajes marginales, están acompañados de una breve noticia sobre sus avatares y características en la historia de *Don Claribalte*. La razón de ser de este segundo índice onomástico, así como de su organización, son otro misterio. Una llamada “Tabla” corresponde a la cuarta parte, la cual se titula de manera distinta en el índice de la *Guía*:

"Tabla de capítulos." Corresponde al facsímil del índice de cinco páginas de la edición príncipe. Carece también de una explicación del editor sobre las razones de su presencia. Parece una simple curiosidad y su utilidad no sobrepasa del reto (innecesario) ofrecido al lector contemporáneo para que lea cinco páginas en apretada letra de imprenta del siglo XVI. La dificultad de su lectura se acentúa por la mala calidad del facsímil en esta adición.

Finalmente viene la "Bibliografía" dividida en tres partes: a) "Ediciones" del siglo XVI. Incluye lista de los tres ejemplares que se conservan hoy de la edición príncipe y noticias bibliográficas de la existencia de dos ediciones más de esa época. No hay mención de que del Rí o Noguera las haya consultado; b) "Ediciones modernas" y anteriores a la ahora editada. Menciona dos, la facsimilar de Amezcua de 1956, y una inédita correspondiente a la tesis de licenciatura de del Rí o Noguera; y c) "Estudios y descripciones" que incluye un reducido número de estudios del libro de caballerías de Oviedo: Antonello Gerbi, Guido Mancini, Avallé Arce, Stephanie Merrim y del Rí o Noguera mismo, además de dos autores que han estudiado libros de caballerías españoles: José Manuel Lucía y Sylvia Roubaud. Es cierto, como el editor reiteró al principio del prólogo de su *Guía*, que *Don Claribalte* ha recibido mucho menos atención que la obra americanista de Oviedo. Sin embargo, y dado lo exiguo de esta lista de trabajos consultados, es necesario insistir en que en el siglo XX se publicaron más estudios sobre este libro de caballerías que los seis presentes en esta bibliografía (incluyendo dos del mismo del Rí o Noguera). Además de la reproducción facsimilar de las cinco páginas de la tabla de capítulos de la edición príncipe, del Rí o Noguera reproduce también—e intercala a través de todo su texto—otras 11 páginas completas, cada una de las cuales contiene ahora un grabado en madera con ilustraciones de eventos de la historia. De los dos trabajos que nos entrega el profesor del Rí o Noguera, la edición de *Don Claribalte* es un acierto que merece el agradecimiento de todo hispanista. La *Guía*, por el contrario, es un trabajo cuya precaria elementalidad y la ausencia total de explicación de los criterios de su producción, lo convierten en un libro superfluo.

Álvaro Félix Bolaños
Department of Romance Languages
and Literatures
University of Florida
Gainesville, FL 32611
bolanos@rll.ufl.edu

Alonso Fernández de Avellaneda. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. 789 pp. ISBN: 84-7030-763-0.

As generations of Hollywood screen writers have learned to their chagrin, turning out a successful sequel to a blockbuster hit can be a tricky piece of work, especially if the original author is not involved in the production of the follow-up. But anyone familiar with the history of Spanish literature already knows how long the odds are against the critical success of such an effort. *Celestina* inspired many ambitious spin-offs, none of which came anywhere close to enjoying Fernando de Rojas's critical and commercial success of 1499. Similar unsuccessful imitations include Juan Martí's 1602 attempt to benefit from the phenomenal sales of Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599) and Juan de Luna's 1620 tepid continuation of the classic picaresque biography, *Lazarillo de Tormes* (1554). Gaspar Gil Polo's pastoral *Diana enamorada* (1564), a critically acclaimed sequel to Jorge de Montemayor's *Siete libros de la Diana* (ca. 1559), was a notable exception to the rule. Alonso Fernández de Avellaneda's 1614 unauthorized and spurious continuation of Miguel de Cervantes' *Don Quijote* is perhaps the most notorious of Spanish literary sequels, relegated to the literary dustbin over the years, largely because an indignant and irate Cervantes went to great lengths to trash Avellaneda's second part when he published his own sequel in 1615.

For modern Hispanists, the so-called *False Quijote* is something of a curiosity, a quaint literary item that many have heard about but few have actually read with any real intensity. In all, there have been fewer than twenty editions of Avellaneda's work published since the appearance of the original version, only six of them in the past fifty years. Of these, the most celebrated is Martín de Riquer's three-volume *Clásicos Castellanos* edition, a welcome addition at the time of its publication (1972), but a work whose critical apparatus is now considered somewhat passé. Thanks to Gómez Canseco, those of us with an interest in the Avellaneda text now have access to a single-volume edition that includes a first-rate introductory study, a very useful bibliography, and much more.

In his lengthy introduction Gómez Canseco is quick to point out that Avellaneda was hardly the first to imitate or parody *Don Quijote* while Cervantes was still alive; Salas Barbadillo, Francisco de Ávila, and Guillén de Castro all published material based on Cervantes' creation in the years immediately following 1605 (10). Avellaneda's primary objective, according to Gómez Canseco, was to astonish his readers while indoctrinating them in matters of faith; provoking laughter was a secondary objective (15). Another

strong motive was Avellaneda's fervent desire to settle some unspecified accounts by pillorying Cervantes and his work in a widely disseminated document. Cervantes, of course, had the final word in his own sequel, with the result that Cervantine critics over the centuries have undertaken a campaign to cast Avellaneda's opus as one unworthy to be mentioned in the same sentence with the original. Only in recent years have some critics, among them E. C. Riley and this reviewer, recognized the need to look at the 1614 work with greater objectivity.

A large portion of the introduction deals with the critics' centuries-old search for Avellaneda's true identity ("Pesquisas en torno a Avellaneda"). Gómez Canseco concludes this section with a bold and interesting hypothesis of his own: that Avellaneda's *Quijote* was in fact a collaborative effort undertaken by several friends of Cervantes' nemesis, Lope de Vega, who not only gave his consent to the project but may indeed have taken a proactive role in the preparation of the manuscript (59). With regard to the pseudonymous author's peculiar ideological bent, Gómez Canseco concludes that Avellaneda was a religious as well as a social conservative, a man devoted to the rosary (there are thirty references to it in the work) and obsessed by the issue of moral decay that threatened to erode the very fabric of Spanish (i.e., Catholic) society.

On the question of efficient versus sufficient grace, Avellaneda was strongly influenced by the Dominicans who maintained—along with John Calvin, curiously enough—that the human will was ultimately not free to reject an offer of divine grace from God. This position was rejected by Molina and the Jesuits, who supported a much broader concept of human free will. In sum, this was a very divisive issue among seventeenth-century Catholic theologians, one that the Roman Church was never able to resolve. Avellaneda was also a staunch defender of the political status quo; he argued for a strong social order, along with a powerful political hierarchy to uphold it; for him obedience was a prime social virtue. Gómez Canseco maintains that Avellaneda's socio-political fervor impelled him to compose an expurgated version of Cervantes' radical novel; in the sequel all of Cervantes' subtle social criticism would be replaced by a right-wing agenda. In Avellaneda's view, a radical thinker like Don Quijote clearly belonged behind bars, and that is precisely where Avellaneda left him.

Another portion of Gómez Canseco's introduction discusses the internal structure of Avellaneda's story, as well as the various narrative voices that the author employs in telling it. Of even greater interest, however, is his analysis of Avellaneda's heavy-handed treatment of the two protagonists (i.e., turning them into caricatures and stereotypes, rather than the sublimely interesting

individuals that Cervantes fashioned for his readers). Gómez Canseco also discusses some of the more notable secondary characters who appear in the 1614 tome (Bárbara, D. Álvaro Tarfe, mosen Valentín). He closes with an insightful investigation of the novel's two interpolated tales, "El rico desesperado" and "Los felices amantes." The first of these is an exaggerated version of an already violent story by Bandello; the second is simply a modernized adaptation of a medieval legend (Cantiga 94 of Alfonso el Sabio's thirteenth-century collection).

The ten-page bibliography is quite impressive, citing 17 editions of Avellaneda's book and referencing a total of 97 critical studies on the work. Also included is a very useful *Cronología* that cross-references the principal literary, historical, political, artistic, scientific, and cultural milestones of the sixteenth and early seventeenth centuries. The text of the novel itself (pp. 191–721) is followed first by a series of indices. These include a catalogue of literary sources (biblical, Greek, Latin, patristic, scholastic, etc.), an alphabetical list of proverbs cited by Avellaneda, and a useful lexicon of special words, colloquial expressions, and proper names (with page references). A supplementary *Aparato crítico* features a chapter-by-chapter index of variants from the several editions of Avellaneda's text.

With regard to more technical matters, the volume has relatively few typographical errors in the Spanish text; the citations from English-language sources, however, often contain annoying misspellings, as on page 15 where "from" is given as "form," followed by non-existent forms like "openning" and "Cervante's." In all fairness, these infelicities are a small price to pay for an excellent critical edition of Avellaneda's *False Quijote*, a work that is both a literary curiosity and a very pleasant read. Even more important, however, is the way in which Avellaneda's modest work serves as the perfect foil to demonstrate the sophisticated literary genius behind Cervantes' original.

E. T. Aylward
Department of Languages, Literatures, and Cultures
University of South Carolina
Columbia, S.C. 29208
et-aylward@sc.edu