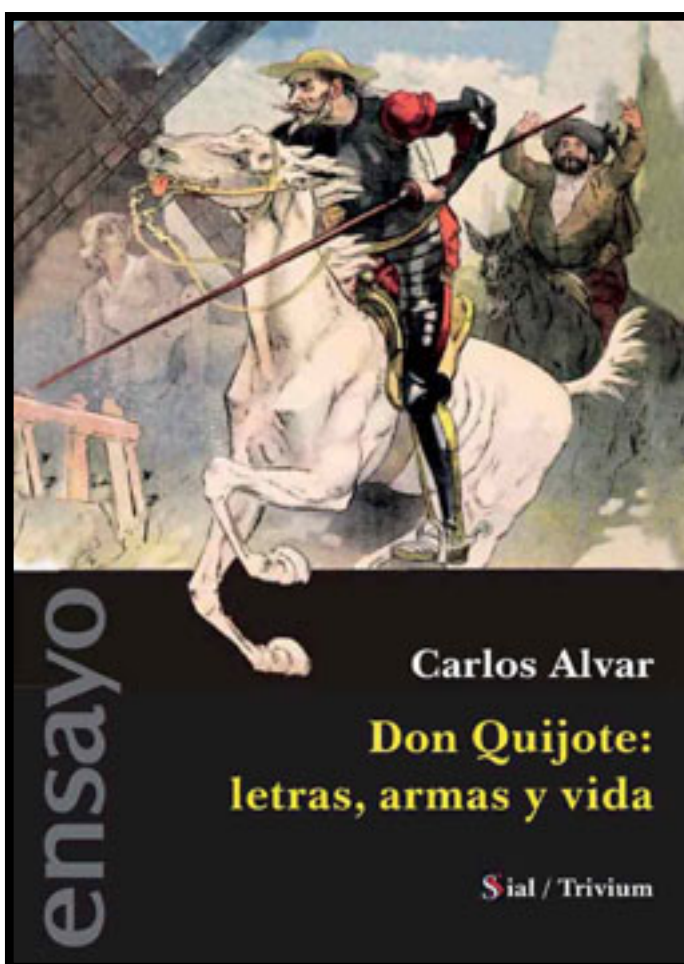


Carlos Alvar. *El Quijote: letras, armas, vida*. Madrid. Sial Ediciones (Colección “Trivium”, 5). 2009. 228 págs. ISBN: 978-84-95140-61-6.

Reviewed by Ana Carmen Bueno Serrano
Universidad de Zaragoza



El 15 de abril de 2009 fue presentado en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid el libro *Don Quijote: letras, armas, vida*, de Carlos Alvar, una visión global, actualizada e impecablemente documentada de la labor creadora de Cervantes, con especial atención al *Quijote*. Se trata de una recopilación de nueve trabajos publicados entre 2001 y 2008, varios de ellos con motivo del IV Centenario de la Primera parte del *Quijote*. Conectados, como indica el título, por el deseo de relacionar la obra de Cervantes con cierta voluntad de transformar la vida en arte, cada capítulo, correspondiente a un artículo inicialmente exento, analiza a conciencia detalles generales y a veces mínimos, en ocasiones postergados por la crítica, pero indispensables para

comprender la intención última del alcalaíno y el significado de su obra.

El deseo editorial de mantener las características de los autógrafos originales, que no han sido ni actualizados ni revisados, lleva a cierta heterogeneidad en la forma, pero no en el contenido; no hay un criterio uniforme en las citas bibliográficas (ni en el cuerpo del texto ni al final) ni en las notas al pie. El resultado, sin embargo, no podía ser más atinado: una sucesión de interesantes páginas, de agradable y fluida lectura, con sugerentes, perspicaces y sugestivas conclusiones, muchas de las cuales trascienden los límites de la época, para retrotraerse a los orígenes medievales de la materia artúrica o proyectarse en el siglo XX. La versatilidad del *Quijote*, su capacidad

para reinventarse continuamente y adaptarse a cualquier circunstancia han sentado las claves de su éxito, y Alvar lo visto claro.

El libro comienza, según las pautas de la retórica, con dos bloques de dedicatorias: las de Cervantes y la de Alvar Ezquerra. Si bien las primeras seleccionan interesada y cuidadosamente a los destinatarios para garantizar una buena acogida de la obra, la segunda, escueta, no aspira ni a privilegios ni a prebendas (como ocurre en *La Galatea*, ‘entregada’ a Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía, en el que Cervantes debió de ver el pasaporte para huir de una Castilla que le planteaba problemas sentimentales). Comparten, no obstante, la importancia real o afectiva de los destinatarios, palpable en las menciones directas o indirectas en los textos al yo autorial. Sin llegar a la ficción autobiográfica del *Persiles* (en la que el autor se convierte en un personaje más) y sin transformar la vida en arte, Alvar dedica a sus alumnos su recopilatorio.

Así pues, en el capítulo primero, titulado “Dedicatorias cervantinas”, Alvar Ezquerra acude a los paratextos, desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, para analizar su estructura, observar y cotejar la naturaleza de los cambios, examinar los cargos y responsabilidades de los destinatarios y descubrir las causas probables de su elección. Como rasgos generales, se observa en la evolución un perfeccionamiento que se traduce en un progresivo aumento del vínculo entre dedicatoria y prólogo, de modo que en las últimas “se establece [entre ambos] un diálogo, una continuidad textual en cuanto a ideas y actitudes se refiere”.¹ Paralelamente, Cervantes llega a ser personaje de sus propias dedicatorias. A resultas de ello hay una transformación experimental por la que los tópicos literarios, responsables de “piezas manieristas, con metáforas características e hipérbolos habituales”, ceden espacio a observaciones más personales. Las dedicatorias muestran la relación de Cervantes con sus obras, la distancia que interpone con la ficción y su capacidad para asimilar novedades en forma de reflexiones irónicas o amargas, ciertas reticencias, recursos de otros géneros... De hecho, en las *Novelas ejemplares* (1613) llega a escribir lo que podría ser una anti-dedicatoria o contra-dedicatoria.

La misma línea biográfico-literaria se sigue en el capítulo segundo, “Cervantes y los judíos”. La polémica sobre los orígenes judíos de Cervantes debe encauzarse atendiendo al autor y a la obra, donde las referencias son escasas. Como constantes, los judíos participan, de acuerdo con la lógica interna del relato, en textos que no transcurren en España, y responden a unas mismas necesidades de realismo y verosimilitud (*El amante liberal*), que se manifiestan unas veces con cierto tono humorístico y color local (*Los baños de Argel* o *La gran sultana*) y otras mediante su presentación como individuos codiciosos, truhanes o magos (*Persiles*). A tenor de estos materiales, se concluye que Cervantes tenía un conocimiento superficial sobre los judíos, o al menos, uno que estaba al alcance de cualquier español medianamente

¹ Carlos Alvar ha tenido la amabilidad de enviarme los artículos originales, sobre los que he escrito esta reseña. Como no he podido consultar directamente el libro, del que se imprimieron unos pocos ejemplares para la presentación madrileña, no incluyo las páginas correspondientes a las citas textuales.

culto. “En fin”, sentencia Alvar, “mucho ruido y pocas nueces. Cervantes era muy posiblemente de origen converso, lo que no es igual a decir que fuera converso, ni mucho menos, criptojudío. Tras dos o tres generaciones, o más, no le quedaba más cultura judía que a cualquiera de sus contemporáneos, también ellos en gran parte de origen converso.”

Los capítulos tercero, cuarto, quinto y sexto dan una vuelta de tuerca más a la locura de don Quijote y reflexionan sobre el ideario que de la caballería hilvana Cervantes en la ficción. Su héroe enloqueció por dos motivos diferentes, pero relacionados: por confundir realidad y ficción, leyendo abusivamente y sin control libros de caballerías. “El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en *El Quijote*” del capítulo tercero es un ejemplo más, como las dedicatorias, del continuo e intenso “diálogo entre la realidad y la fantasía; la realidad histórica y social de la España del reinado de Felipe III y la fantasía que generan en la mente del protagonista los recuerdos de muchos libros de caballerías.” A partir de la risa que produce el choque entre realidad y ficción, Cervantes critica a la ociosa aristocracia de su tiempo presentando como héroe a un hombre que, al filo de la vejez, quería ser caballero andante, y no cortesano, y caballero enamorado de los que cabalgan en busca de aventuras decididas de antemano por el Todopoderoso (y no azarosas como las de Chrétien de Troyes). El hidalgo manchego interpreta los acontecimientos y aventuras e, incluso, los sentidos de las palabras con claves caballerescas anacrónicas, y es allí donde se gesta el problema.

Engarzando con los libros de caballerías la reflexión sobre el ideario caballeresco, se dedica un capítulo (capítulo cuarto: “Los libros de caballerías y don Quijote”) para tratar las circunstancias externas que influyen en el desarrollo de la prosa caballeresca de ficción desde tres puntos de vista superpuestos: la época, Cervantes y don Quijote, amante conocedor de la materia artúrica. Las sagas caballerescas eran censuradas con criterios literarios y acusadas de inverosímiles aplicando las observaciones neoaristotélicas sobre la verosimilitud histórica. Complementariamente, la crítica venía del lado de los moralistas, que las consideraban perniciosas para el hombre y la república por su sensualidad peligrosa y por una brutal carencia de enseñanzas morales. Como consecuencia, en su difusión influirían censuras, decretos y edictos, valores que alteraron, junto con crisis editoriales de naturaleza política o administrativa, un éxito o un fracaso que no debe atribuirse solo a la monarquía. Además en la consolidación del género pesa también la lectura coetánea. En este sentido, las aprobaciones que preceden a la Segunda parte del *Quijote* resultan de gran interés para conocer ciertos aspectos de la recepción de la obra y comprender un poco más el papel desempeñado por Cervantes en la disputa sobre los libros de caballerías.

En su voluntad de destruir la mal fundada máquina de la ficción caballeresca, Cervantes acude, a modo de hipertexto, a los mismos resortes que usaron Montalvo o Feliciano de Silva. Construye el *Quijote* insertando motivos caballerescos en un contexto y una época diferentes. En el capítulo quinto, “Paisaje y horizonte de expectativas en la tercera salida”, Alvar ejemplifica las implicaciones que la decisión

de recorrer terrenos accesibles a los sentidos en estado de vigilia tiene sobre la obra; consciente del valor simbólico del espacio y del viaje en la materia de Bretaña, Cervantes juega con ello y, a la vez, “abandona la senda utilizada por sus precursores para enriquecer su propia historia con la aportación de materiales procedentes de otras tradiciones literarias (en especial de la novela pastoril), o de la experiencia directa.” En este contexto, “el viaje se convierte en un camino hacia la perfección, y de ahí la dureza y el sufrimiento que Don Quijote asume como el mejor modo de conseguir su meta final.” El espacio (caminos, bosques, prados, montañas, mares, cuevas o simas) funciona por analogía o contraste con sus paralelos caballerescos. Valiosa es la experiencia en la cueva de Montesinos en la que convergen el rito de iniciación y un tono paródico y burlesco que hace evidente la superación de los referentes. Por antífrasis se describe la sima traicionera en la que cae Sancho al regresar de su gobierno en la bien llamada ínsula Barataria, un accidente orográfico sin más posibilidades por el que se despeña un simple escudero.

Al hilo del descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos, entendido como criba o prueba de selección que habilita al caballero para irrumpir, a veces abruptamente, en el Otro Mundo, pasa a primer plano el contacto del héroe manchego con lo sobrenatural. El capítulo sexto, “Don Quijote y el Más Allá”, siguiendo con la decisión de Cervantes de reunir en su obra maestra casi todos los mecanismos que articulan la ficción caballerescas (se omiten solo el amor por una maga y la conversión de un pagano), se presenta como un amplio y minucioso repertorio de barreras entre mundos. El cortejo fúnebre descubierto en un camino, que don Quijote interpreta como una estantigua, la Carreta de la Muerte –que remite a la tradición de los carros triunfales y a las danzas de la Muerte–, la ficción cinagética de los duques en el bosque, la aventura del barco encantado –ya usada por María de Francia en el *lai* de *Guigemar*–, el ficticio vuelo en Clavileño, y la escena de la playa de Barcelona en la que el Caballero de la Blanca Luna derrota a Don Quijote no ocultan una complejidad creciente en la gradación de las aventuras maravillosas.

El motivo del mágico, avezado cronista de las hazañas del caballero, seduce a Cervantes y le sirve de espoleta para entrar, si bien repitiendo lugares comunes porque en la época “la traducción era un quehacer tan habitual que apenas suscitaba el menor interés”, en la discusión sobre la labor de los traductores en el traslado de los originales (capítulo séptimo: “El Quijote y la traducción”). Cervantes es puntilloso al usar la terminología para denominar a los participantes, y se preocupa por la inmutabilidad del texto, sin que por ello deje de defender la libertad e independencia de la traducción con respecto al original. “El respeto al original constituye posiblemente la pieza clave de la actividad traductora, ya desde los tiempos de Horacio, cuando habla en la *Epistola ad Pisones* del *fidus interpres*. Naturalmente, esa fidelidad se ha establecido de formas muy diversas a lo largo de la historia: desde la traducción literal a la traducción libre, con la simple adaptación del sentido del texto original.”

En el *Quijote* de 1605 y en el de 1615, Cervantes va desgranando espaciosamente su opinión sobre la labor traductora. El manuscrito encontrado en el Alcaná de Toledo sirve de punto de partida para analizar la función del intérprete y sus hábitos de trabajo; su imagen de un “morisco aljamiado” o latinado está recuperando para la literatura una realidad alejada de cualquier idealización. El mundo de la traducción vuelve a tratarse durante el escrutinio de la biblioteca con la excusa del *Espejo de caballerías*; tras el expurgo, reconoce como paradigmas a Barahona de Soto, Figueroa y Jáuregui. Durante el episodio de los Cautivos de Argel la traducción sobrepasa la reflexión literaria para destapar unas dificultades de comunicación que acaban creando una barrera insoslayable de dramáticas consecuencias. Aprovecha la ocasión don Quijote para dejar patente su desconfianza hacia su traductor, y más aún hacia los intérpretes. Finalmente, la visita guiada a la imprenta barcelonesa desata el fantasma del desprestigio, que le lleva a Cervantes a sentenciar: “Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trajesen.” Parece que los tiempos empezaban a cambiar y “la nueva palabra atestigua una especialización en el trabajo y, con la especialización, un mayor respeto hacia quienes lo practican.”

Don Quijote intuye por instinto y cierta egolatría su propio destino a manos de sus traductores y teme una deturpación de los hechos primitivos durante la transmisión de sus hazañas. Sus miedos no son infundados si se tiene en cuenta las dos vías o interpretaciones gracias a las que ha pervivido: la intelectual, en general escrita, y la popular, con predominio de la imagen. Este sutil pero contundente nexo lleva al capítulo octavo (“El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII”) donde se valora la traducción como clave erudita del éxito de la obra, junto con otros elementos que llegan por selección de episodios, simplificación (como hiciera Friedrich Justin Bertuch), adaptación a los nuevos gustos (como hizo Jean-Pierre Claris de Florian), recreación, reducción o por superposición de una ideología interesada. Aunque no quedan claras las causas que animaron a la traducción, sí fueron determinantes a) los intereses personales y relaciones de amistad, y b) las expectativas políticas, que llevan a Francia a fijarse en Cervantes en un proceso más amplio, que tendría su origen en el testamento de Carlos II, que deja como heredero a Felipe de Anjou.

En el fondo de estos mecanismos de difusión subyace una lectura contemporánea que actualiza la lectura coetánea, y que coadyuva en “la formación de un mito, no siempre cercano al original” (por ejemplo, con la relectura o ‘revisitación’ romántica). Ya en el siglo XVII el texto se traduce total o parcialmente al inglés (1612), al francés (1614), al italiano (1622), y en el XVIII al ruso (1769), al danés (1776), al polaco (1786) y la más tardía al portugués (1794). En todo este proceso el *Quijote* es elevado a la categoría de clásico gracias a tres felices intervenciones: 1. En 1742 una estrategia editorial lleva a Tonson a publicar la primera edición de lujo del *Quijote*, a la zaga de las ediciones de Milton, Dryden y Shakespeare, Racine y Tasso. La edición va precedida por la biografía de Cervantes escrita por Gregorio Mayáns y Siscar, y puede

ser considerada la primera de carácter científico; 2. Más tardíamente (1780) la Real Academia Española se sumó a la iniciativa y publicó otra edición de lujo; 3. El Romanticismo alemán lo hace suyo y el *Quijote* se traduce según los presupuestos ideológicos de Schlegel y otros escritores del grupo de Jena (1799-1801). Con la traducción de Tieck (y Soltau) se inicia una nueva fase en la recepción de la obra, y la novela de Cervantes, idealizada, simbólica y filosófica, se convierte en una de las obras fundamentales del canon occidental.

Paralelamente al interés de la letra impresa por la obra, la imagen del caballero manchego se depura pronto (ya en 1605) en el acervo cultural español con las recreaciones populares, que potencian una interpretación jocosa, satírica, caricaturesca y carnavalesca (capítulo noveno: “Don Quijote en los carteles publicitarios: la recreación de don Quijote”). Como resultado el texto, construido con la libertad que Cervantes deja a la imaginación, “es también lo que el público de cada momento ha hecho de él.” El cartel, nacional e internacional, hace a don Quijote protagonista de infinidad de láminas y de espectáculos culturales (teatro, ópera, circo, cine...) transformándole en un tipo y en un referente ideológico; así, en Inglaterra su imagen se utiliza para satirizar contra sus víctimas (los españoles, contra las mujeres que aspiran a independizarse, la locomotora, la lucha contra las centrales nucleares); la primera mitad del siglo XX impone nuevas cargas ideológicas, de crítica social, sobre la figura del hidalgo manchego, y llega a ser un icono en la representación del Che Guevara, la ideología nazi y el partido comunista. En este contexto “El episodio de los molinos es el más representativo de ese batallar inútil en algunos casos, desigual siempre por el enfrentamiento del individuo al poder totalitario.”

Carlos Alvar firma un valioso estudio de conjunto; si de manera individual cada uno de sus artículos encerraba claves irrefutables y novedosas para comprender la tan revisada obra cervantina, en conjunto han llegado a ser magníficas calas en la ficción literaria de varias generaciones. El *Quijote* ha sido leído y releído en numerosas ocasiones, y cualquier acercamiento exige echarse al cuerpo una ingente bibliografía. En la actualidad la crítica intenta con ahínco volver al contexto primitivo reivindicando su comicidad. Pero muchos elementos siguen escapándose, bien porque no conocemos los referentes (por ejemplo, la sorna en la elección de los académicos de Argamasilla como depositarios del legado de don Quijote) bien porque somos incapaces de decodificar correctamente la ironía. Alvar ha logrado, una vez más, concentrar en un trabajo la esencia del cervantismo.