



«Dedicado a Ruffinatto».

RUFFINATTO, Aldo: *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial / Prosa Barroca, 2015, 262 págs. ISBN: 9788415746621

Juan Ramón Muñoz Sánchez
Universidad de Córdoba

Aldo Ruffinatto, que no necesita ningún tipo de presentación, es, antes que cervantista, hispanista y, sin embargo, ha desbrozado todos los caminos del filólogo y del crítico literario a propósito de Cervantes y su obra así en el fondo como en la forma. Dueño de una brillante prosa académica lo mismo en italiano que en castellano, técnica, precisa, suficiente, ejemplar, en la que nunca falta la ironía ni el guiño cómplice y en la que siempre resplandece el amor a la literatura y al trabajo bien hecho; señor de los enfoques poetológicos más avanzados –semiológicos, narratológicos, posestructuralistas, de la estética de la recepción–, que ha puesto, de manera altamente fructífera y en correlación con la preceptiva clásica, a disposición del estudio y comprensión de la tradición literaria, Ruffinatto ha rastreado todos los rincones de la producción artística de Cervantes, con especial atención al teatro, el *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ha analizado concienzudamente el perspicaz y juguetón diálogo intertextual del autor de *La Galatea* con los nombres señeros de la literatura italiana clásica, sobre todo con el *Orlando furioso* de Ariosto, así como la dialéctica de su dramaturgia con la triunfadora de Lope de Vega, y no ha descuidado, por supuesto, el enigmático paso por el mundo del hombre de Alcalá de Henares. A él se ha referido eminentemente en el molde por antonomasia de los estudios de humanidades, el «artículo», que ha desperdigado en revistas, actas de congresos y tomos de homenaje; le ha consignado tres estupendos libros sobre el teatro, el *Quijote* y el conjunto de su vida u obra, y le ha editado, temática, transversal y hartamente original, en *Flor de aforismos peregrinos* (Barcelona: Edhasa, 1995) y, en modélica traducción, *Le avventure di Persiles e Sigismunda. Storia settentrionale* (Venecia: Marsilio, 1996).

RESEÑAS

Dedicado a Cervantes ilustra perfectamente la trayectoria descrita. En él se reúnen doce «monografías breves», enriquecidas según los casos con uno o varios apéndices y con ilustraciones, que fueron confeccionadas previamente entre 2002 (la más antigua «Sonadas, soñadas invenciones [La cueva de Montesinos]») y 2015 («En el texto del *Quijote*», «Tan lejanos, tan cercanos: Boccaccio y Cervantes» –los dos con fecha de 2013– y «Don Quijote y Mr. Bloom» eran inéditos al publicarse el libro). No se disponen «ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes» al modo de las doce *Novelas ejemplares* que tanto había llamado la atención de Tirso de Molina, sino que se organizan, en número variable, en torno a cinco capítulos, precedidos de una introducción explicativa así como de la procedencia de los textos, que jalonan, a excepción de *La Galatea* y el *Viaje del Parnaso*, la producción de Cervantes de principio a fin; la cual se cita tan copiosamente que el libro se erige casi en una suerte de antología crítica razonada. Hay además al final una bibliografía, en la que se recogen las referencias citadas, más un índice de las ilustraciones.

El primer capítulo (pp. 17-40), intitulado «Evasiones (im)probables», está copado por solo un artículo o apartado, «Fugas de Argel». Su particularidad reside en que, en primera instancia, es el único de los cinco capítulos que no versa sobre una obra en concreto de Miguel de Cervantes, por cuanto hace relación de los cinco años de su cautiverio argelino, en concreto de los dos documentos fundamentales que testimonian su malpaso por la ciudad norteafricana: la *Topografía e historia general de Argel*, publicada en Valladolid, en 1612, a nombre del arzobispo de Palermo Diego de Haedo por su sobrino homónimo, abad de Frómista, aunque fue quizá en su mayoría obra del eclesiástico portugués, doctor en derecho canónico, Antonio de Sosa, quien parece ser directamente el responsable de la parte conocida como *Diálogo segundo. De los mártires de Argel*, en uno de cuyos relatos, el XXV o «La cueva de Cervantes», se narra el segundo intento de fuga de Cervantes; y la *Información de Argel*, que es un memorial de carácter oficial solicitado por Cervantes al ser liberado del cautiverio en octubre de 1580, en orden a presentarlo a su regreso como hoja de servicios y de buena conducta para pedir una merced real, un destino oficial o un puesto de trabajo, así como para acallar posibles maledicencias o denuncias sobre su persona en relación con el trato con musulmanes y renegados y con la sodomía y la apostasía, compuesto por veinticinco preguntas redactadas por él mismo y refrendadas por doce compañeros de cautiverio ante el notario apostólico Pedro de Rivera, que es el responsable de la transcripción así como de las diligencias, y el padre trinitario fray Juan Gil. Solo que, conforme al método analítico que emplea Ruffinatto y, de forma singularmente notoria, a las conclusiones a las que arriba en su estudio, no se distingue del resto, al punto de que postula el estatuto literario del documento oficial al socaire de una serie de pares de opuestos («realidad / ficción», «historia / fábula», «verdad / mentira») de raigambre aristotélica, que devienen cruciales en la práctica poética de Cervantes.

RESEÑAS

Aldo Ruffinatto parte de un estudio de Mariarosa Scaramuzza Vidoni («Sobre la construcción de la imagen heroica del yo cervantino», en *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, J. M. Martín Morán ed., Vercelli: Mercurio, 2007, pp. 83-99) que, pese a su relevancia, ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica, en especial para aquellos estudiosos que con posterioridad han profundizado completa o parcialmente en esta etapa fundamental de la existencia de Cervantes (Jean Canavaggio, F. Márquez Villanueva, Natalio Ohanna, P. Marín Cepeda, Pina Rosa Piras, J. García López, J. M. Lucía Megías, Jordi Gracia, J. M. Cabañas, Isabel Soler, etc.). En él, la hispanista italiana efectúa un análisis detallado del relato XXV del *Diálogo segundo. De los mártires de Argel* de la *Topografía e historia general de Argel*, en que se refiere el segundo intento de fuga de Cervantes, y lo pone en relación con el resto de relatos, así como también con las preguntas V-X de la *Información de Argel*, que versan sobre el mismo plan de evasión. Su conclusión, tras señalar las notables divergencias que se perciben entre el relato XXV, los demás del *Diálogo segundo* y la información de las cuestiones de la *Información*, es que, por un lado, las menciones a Cervantes del relato XXV, tan traídas por los pelos, parecen ser añadidos posteriores a una narración originaria en la que se habría contado «la mala suerte del jardinero, que hubiera tenido que ser el protagonista del relato, en cuanto efectivo mártir» (p. 93); por el otro, que tales añadidos pudieron ser una injerencia del mismo Cervantes en el texto o un retoque posterior de Antonio de Sosa tras testificar a favor de Cervantes en la *Información de Argel* y que tanto un testimonio documental como el otro no responden sino a la construcción del yo cervantino, «centrado en el ideal del soldado cristiano y mártir» (p. 94). Con todo, su propósito no es tanto «demoler la verdad de todas las afirmaciones de Sosa sobre Cervantes o de este último sobre sí mismo» cuanto advertir que «la frontera entre dato histórico y re-creación literaria no está siempre clara en casos como este» (p. 93).

Ruffinatto, por el contrario, sí pone en evidencia la realidad o la historicidad o la veracidad tanto del relato XXV del *Diálogo segundo. De los mártires de Argel* – que añade como apéndice del capítulo, subrayando los supuestos añadidos– como de la *Información de Argel* para inclinar la balanza hacia la fabulación y la ficcionalidad. Uno por uno va examinando los cuatro intentos de fuga, siempre en comparación con los textos dramáticos y narrativos de cautivos de Cervantes –el segundo, naturalmente, con el relato del doctor Sosa–; uno por uno los va desenmascarando, no sin percibir que los dos últimos tienen una configuración tan parecida con los dos primeros –el primero con el tercero y el segundo con el cuarto–, que parecen «variaciones sobre el mismo tema» (p. 29). En suma: Cervantes «durante su cautiverio argelino en ningún momento intentó fugarse realmente de Argel o, si algo hubo, este algo fue el propósito de apoderarse *a posteriori* de experiencias ajenas adaptándolas a sus intereses personales» (p. 36); los cuatro intentos de fuga no son más que «mentiras bien confeccionadas», que «eran lo que

le hacía falta... al regresar a España... para recortarse una imagen heroica y librarse de las acusaciones de sus enemigos y, en especial, de Juan Blanco de Paz» (p. 35).

Sucede, en efecto, que, tras estudios como los de Scaramuzza Vidoni y Ruffinatto, o como los de Pina Rosa Piras (*La «Información de Argel» de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*, Alcalá de Henares: CEC, 2014, esp. pp. 59-88), Lucía Megías (*La juventud de Cervantes*, Madrid: Edaf, 2016, pp. 189-270, esp. pp. 212-238) y otros anteriores y coetáneos a estos, no podemos seguir, ingenuamente, entendiendo ni menos interpretando la *Información de Argel* en sentido literal. Ahora bien, aun cuando, «por paradójica, enmudecen acerca de lo que más nos interesaría saber y ahondan el enigma biográfico en medida aun mayor que lo iluminan», «sería –de acuerdo con Márquez Villanueva– injusto a la vez que hipercrítico negarles un fondo de validez» (*Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Barcelona: Bellaterra, 2010, pp. 17 y 76) a las cuestiones planteadas por Cervantes lo mismo que a las deposiciones de los doce testigos que aporta; los cuales, de hecho, no se limitan exclusivamente a ratificar y enaltecer la figura del inquiriente, también ofrecen información nueva hartamente relevante (véase, si no, el librito de Isabel Soler, *Miguel de Cervantes: los años de Argel*, Barcelona: Acantilado, 2016, en cuya segunda parte, pp. 59-117, edita, a continuación de cada una de las veinticinco preguntas, las declaraciones de los testigos o los fragmentos de ellas que más datos proporcionan). Tanto más sin contar con contradocumentos que lo impugnen o con informaciones y pesquisas fidedignas que sean nítidamente discrepantes; suponer cualquier otra cosa, por muy legítimo que sea, es especular sin más, aventurar conjeturas de todo punto indemostrables.

Hablar del teatro de Cervantes, cuyo cultivo, en certeras palabras de Alberto Sánchez, «fue su ocupación activa en algunas temporadas y su preocupación constante durante toda su vida», comporta, regularmente, hablar de una frustración, ligada a las desavenencias con la persona y la concepción dramática, expresada en cientos de comedias y en un poema teórico *more* horaciano impregnado de ironía, de Lope de Vega. A ello consagra Aldo Ruffinatto el segundo capítulo (pp. 41-75), «Rivales en la Comedia», conformado por dos excelentes artículos o apartados.

El primero de ellos, «Arte viejo vs. Arte nuevo de hacer comedias» (pp. 43-55), tiene por norte, justamente, esclarecer los motivos por los que el teatro de la segunda época de Cervantes, el que da a la estampa en el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, fracasó estrepitosamente frente al modelo establecido por Lope. Podemos decir que el estudio se modula en tres partes: en la inicial, se repasan las diversas críticas que comparecen a lo largo del *corpus* narrativo de Cervantes, singularmente en el capítulo segundo del libro III del *Persiles*, en *El coloquio de los perros* y en el capítulo XLVIII del *Ingenioso hidalgo*, hasta arribar, primero, al parlamento de la figura alegórica de la Comedia, al comienzo de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, que parece justificar el doblegamiento del autor a los preceptos dramáticos de su rival, y, después, al

RESEÑAS

célebre prólogo del tomo impreso del teatro, donde Cervantes ya no para mientes en la teoría dramática, antes bien se complace en elaborar una historia de la farándula española de Lope de Rueda, que él estima los orígenes, a la fórmula de la *comedia nueva*, que constituye el apogeo del género, al tiempo que esboza, desencantadamente, el fiasco de su propósito de adaptarse al modo imperante. En el núcleo, tras dar cuenta de algunos de los grandes reivindicadores de su teatro, se centra en aquellos trabajos que han intentado explicar su descalabro, como los de Jesús G. Maestro, que señala varios aspectos, y Guillermo Carrascón, el cual sostiene que radica en no haber sabido conjugar ponderadamente lo trágico y lo cómico a través de las figuras del galán y el gracioso. En la tercera, Ruffinatto propone su propia elucidación; la cual se apoya en la definición del hecho escénico planteada por Cesare Segre, que afirma que «en el modelo semiótico del texto teatral se oculta el sujeto de la enunciación (YO emisor), se elimina la mediación de un Yo escritor y desaparece la exposición diegética gestionada por el escritor», lo que comporta perentoriamente «la mayor implicación del receptor en la acción dramática», al extremo de arrogarse «el papel de testigo y juez» (p. 52). Tal es lo que Lope supo calar a las mil maravillas, al conformar la idiosincrasia de su fórmula «sobre la base de un compromiso entre los preceptos antiguos y las nuevas leyes establecidas por el vulgo» (p. 53), que tiene sus puntos salientes en el suspense, la anfibología, la hibridación genérica y temas como el de la honra. Todo lo contrario que Cervantes, que fue incapaz de concertar «un código analógico que le confiera al mundo posible la posibilidad de funcionar al estilo del mundo real», conforme a la dualidad tragicómica de la vida y a la variedad de la naturaleza, así como de adaptar congruentemente «las elecciones temáticas a los horizontes de expectativas del público» (p. 54). Ello no entraña, desde luego, que el fracaso de su dramaturgia experimental no esconda hallazgos de indudable modernidad, como el uso reiterado del teatro dentro del teatro, ni que no sea una alternativa tan válida como la de Lope; simplemente que «no tuvo la más mínima incidencia en el juicio de los “autores” de su época que, con referencia a la segunda época del teatro del alcaíno, emitieron una sentencia sumamente negativa, condenándolas al “perpetuo silencio” en las tablas áureas y populares de España» (p. 55).

En el segundo, «Entre cautivos encadenados (Lope desenmascarado)» (pp. 56-75), Aldo Ruffinatto persigue desentrañar las relaciones inter e intratextuales entre el relato del capitán cautivo, interpolado en el *Ingenioso hidalgo* (caps. XXXIX-XLI), y una de las dos intrigas que informan el entramado diegético de *Los baños de Argel*, la de Zahara/Zara, don Lope y Vivanco, cuyo núcleo argumental reproduce en la misma proporción que modifica el del episodio novelesco –de hecho, al final, en apéndice, se citan y confrontan varios fragmentos de ambos textos–. Habida cuenta de que resulta esencial determinar el orden cronológico de redacción de los dos textos, Ruffinatto trae a colación la cadena teatral –por él estudiada en un libro de 1971– que se establece entre *El trato de Argel*, escrita por Cervantes probablemente entre 1581 y 1585, *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega,

RESEÑAS

refundición de la tragicomedia cervantina al modo de la *comedia nueva* redactada en o poco después de 1599, en razón de la mención explícita de las fiestas que se celebraron en Denia en conmemoración del enlace de Felipe III con Margarita de Austria, y *Los baños de Argel* de Cervantes, cuya datación, aunque problemática y quizá en dos tiempos, debe de ser posterior a la comedia de Lope por cuanto la emula y, por consiguiente, escrita ya en los primeros compases del siglo XVII. Así las cosas, todo apunta a que el relato de Rui Pérez de Viedma hubo de ser anterior a *Los baños*. A ello coadyuvan además otros factores tanto de orden intratextual, como que la trama de don Lope presupone para colmar determinados vacíos argumentales la del capitán cautivo, como de orden intertextual, así la vinculación de *Los baños* con la *Topografía e historia general de Argel* de Haedo a propósito de los preparativos del enlace de la hija de Agí Morato, Zahara/Zara, con Muley Maluco, que en la historia de Rui Pérez y Zoraida no se cuentan. Sin embargo, el objetivo de Aldo Ruffinatto no es tanto este, que también, cuanto demostrar que las diferencias de peso que se coligen de la comparación de los protagonistas masculinos del relato y la comedia, Rui Pérez de Viedma y don Lope, apuntan a que el segundo podría ser una encarnación paródica y polémica de la persona de Lope de Vega: «estas y otras teselas que podrían descubrirse a través de un análisis más amplio dibujan el perfil de Lope de Vega, escondido bajo la máscara, en realidad llena de agujeros, del galán cautivo don Lope» (p. 71). Un personaje que se construye, pues, como un doble desvaído del capitán cautivo a la par que como un trasunto de su gran rival literario de su creador; y ahí, en esa dualidad entre ficcional y real, reside su completa y compleja modernidad.

El tercer capítulo (pp. 77-156), el más extenso del libro, consta, como indica su propio título, «Cuatro calas en la galaxia *Quijote*», de otros tantos artículos o apartados que versan sobre aspectos bien distintos –de ecdótica, interpretación formal, historia de la literatura y literatura comparada– del *capolavoro* de Cervantes.

El apartado que lo inaugura, «En el texto del *Quijote*» (pp. 79-103), se presenta ostensiblemente polémico, en la medida en que, aunque tiene en consideración múltiples ediciones de la obra maestra cervantina, endereza nítidamente sus dardos a la dirigida por Francisco Rico bajo el patrocinio del Instituto Cervantes (1998, 2004, 2015), tanto como a la monografía que la sustenta, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (Barcelona-Valladolid, 2005). Los dos estudiosos representan posiciones extremas en la comprensión de la filología textual o ecdótica y su aplicación y aplicabilidad a la literatura de la Edad Moderna, puesto que Ruffinatto defiende la crítica textual de corte lachmanniano, mientras que Rico se postula a favor de la bibliografía textual o *tipofilología*; si bien tienen un punto de intercesión en el hecho de que conciben la ecdótica antes como una actitud que como una disciplina infranqueable. Como sea, Ruffinatto pretende con su trabajo, que se conforma del cuerpo del texto y de cuatro jugosos apéndices, determinar, dentro del *corpus* editorial del *Quijote* publicado en vida de Cervantes (es decir: por un lado, la *princeps* del *Ingenioso hidalgo* publicada

RESEÑAS

en Madrid en enero de 1605 en la oficina tipográfica de Juan de la Cuesta a costa de Francisco de Robles, la segunda edición impresa en el mismo lugar unas semanas después, entre marzo y abril, a cargo del mismo editor, y la tercera que, siempre con los mismos tipos y por el mismo librero, vio la luz en Madrid en 1608; por el otro, la *princeps* del *Ingenioso caballero*, estampada en Madrid en 1615, igualmente en el taller de Juan de la Cuesta por Francisco de Robles) cuáles corresponden a la última voluntad o última instancia semántica del autor. A propósito de la segunda parte no hay duda, pues la *princeps* es testimonio único. En cuanto a la primera, resulta evidente que, desde un punto de vista estrictamente lachmanniano, el arquetipo lo representa asimismo la *princeps*. Solo que, al presentar numerosas variantes la segunda edición con respecto a la primera y la tercera con respecto a la segunda y la primera, habría que determinar «si pertenecen a la voluntad del autor o bien a la intervención autónoma de otros personajes (correctores, censores, componedores, etc.)» (p. 81). Ruffinatto, tras sondear las variantes y descuidos más representativos, algunos de los cuales alcanzan mayor grado de desarrollo en los apéndices II-IV (el I está dedicado a una «breve historia de las ediciones antiguas del *Quijote*» [pp. 89-93]) dedicados a: «“Por Hepila famosa”» y su cambio en la segunda edición por “por hacerla famosa” (pp. 94-96); «El robo del rucio y la autoría de las intercalaciones» (pp. 97-100) y «Un bachiller que aparece desaparecido» (pp. 101-103), llega a la conclusión, en contraste con Rico, de que fueron obra «de los correctores que actuaban en el taller de imprenta sin asesoramiento autorial» (p. 87). Tanto más por cuanto que el propio Cervantes, desde la atalaya de la segunda parte (comienzo del capítulo XXVII), «“desautoriza” las ediciones revisadas y corregidas posteriormente a la *princeps*, al mismo tiempo que admite en ella (la *princeps*) errores, lagunas y modificaciones debidas a “los impresores”. No hay nada más. Lo que se hizo después (a partir de la segunda Cuesta) resulta ser totalmente extraño a la cosecha de don Miguel» (p. 87).

Desde mi punto de vista, el *quid* del problema del texto del *Quijote* estriba en que no contamos con los borradores de Cervantes de ninguna de las dos partes ni con los originales de imprenta, así como tampoco con otros materiales de trabajo – apuntes, cartas, materiales dispersos, libros, etc.– ni con información directa o indirecta sobre el proceso de composición, siquiera con documentación anexa – contratos, protocolos, actas, etc.– entre el autor, el librero-editor y el impresor que arrojaran luz sobre una posible o probable participación del escritor en las ediciones sucesivas a la primera de enero de 1605. Todo lo que sea reconstrucción textual anterior a los testimonios conservados de las dos ediciones príncipe, todo lo que sea intervención del autor en las reediciones, no sobrepasa la dimensión de corazonadas, inferencias, presunciones, sospechas, indicios, suposiciones más o menos verosímiles nunca verificables ni demostrables ni mensurables ciento por ciento: tras suyo, tras la especulación, solo está el vacío. Incluso en la atribución de textos o fragmentos autoriales dubitados, lo máximo a lo que podemos aspirar es a la afirmación en hipótesis, nunca, aun cuando se compruebe o identifique un

RESEÑAS

elevado número de hábitos escriturales personales del autor, a argumentos irrefutables o certidumbres sin asomo de duda. Téngase además en cuenta una verdad de Perogrullo que solemos olvidar de sólito en estas lides: cien conjeturas, por muy plausibles que sean, no hacen una evidencia.

El segundo apartado, «Sonadas, soñadas invenciones (la cueva de Montesinos)» (pp. 104-116), dedicado al *Quijote* concierne a uno de los «rincones» más señalados de la segunda parte: el descenso del caballero andante a la cueva de Montesinos, de donde regresa para contar a Sancho Panza y al Primo un relato de índole genérica problemática. «¿A que categoría pertenece?», se pregunta Aldo Ruffinatto, «¿A la de las experiencias vividas, o a la categoría de los acontecimientos imaginados, o, finalmente, a la de los sueños?» (p. 107). A dilucidarlo dedica su análisis. Lo más llamativo es que, con olfato de fino catador, Ruffinatto observa una particular relación intratextual entre el relato intra y homodiegético de don Quijote y el de Periandro, en el *Persiles* (II, XV), a propósito del episodio de la isla soñada, que se inserta en su extensa narración analéptica (II, X-XX). Así lo sugieren, además del papel del personaje narrador, el espacio en que se desenvuelven sus historias, un *locus amoenus*, la incidencia de los personajes que las pueblan sobre los de las *fábulas* de los dos textos, la dispar recepción de los narratarios internos, etc. «A decir verdad», concluye Ruffinatto, «los dos episodios parecen redactados en virtud de una misma falsilla y hasta tal punto que merecería la pena detenerse en sus ámbitos cronológicos respectivos para establecer a cuál de los dos le corresponde la prioridad» (p. 110). No obstante, añade que «los objetivos que los dos narradores desean alcanzar son básicamente distintos» (p. 110). Y es que mientras que Periandro juega, como hábil ilusionista y mago del verbo que es, con su auditorio, al que no revela hasta el final mismo de su cuento que se trata de un sublime sueño, don Quijote se apresura a precisar que su narración no es sino un suceso real experimentado durante la vigilia. Si Periandro emplea para proferir su experiencia onírica un nivel estilístico elevado, don Quijote, contrariamente, entrevera la expresión elevada con situaciones ridículas y contingencias cotidianas referidas en el tercer estilo. Lo cual, en el caso del héroe manchego, responde a un deliberado ejercicio de persuasión por el que pretende «trasladar su sueño desde su dimensión fantástica hacia una dimensión asequible por los receptores, como si fuera verdadera o verosímil» (p. 114). Que es precisamente lo que termina por delatar la categoría a la que pertenece la aventura de la cueva de Montesinos: no a la experiencia vivida ni a los acontecimientos imaginados, sino al sueño; del que «todo puede decirse excepto que pueda considerarse en sí “falso” o “verdadero”» (p. 116). Al cabo, pues, los relatos de Periandro y don Quijote confluyen genológicamente, con la salvedad de que Periandro, en el momento de contarlo, esconde sus marcas enunciativas, mientras que don Quijote «intenta camuflar la dimensión onírica con simuladores de realidad» (p. 116).

RESEÑAS

En el tercer apartado, «Angélica muere en un lugar de la Mancha» (pp. 117-141), Aldo Ruffinatto reconstruye con suma maestría el itinerario completo del personaje de Angélica la bella, en torno a cuatro momentos de desarrollo que él denomina sus cuatro edades, desde su aparición en el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo hasta las mentadas consideraciones que de ella hace don Quijote, al comienzo del *Ingenioso caballero*, pasando por el *Orlando furioso* de Ariosto y toda la tradición anti Angélica tanto italiana –Ludovico Dolce, Pietro Aretino, Vincenzo Brusantini– como española –Garrido de Villena, Agustín Alonso, Luis Barahona de Soto, Lope de Vega y aun el Cervantes de *La Casa de los Celos*–.

El primer estadio o la primera edad de Angélica se corresponde con su comparecencia en el orbe del *Orlando innamorato* (1483-1493) de Boiardo, cuyo motor de acción pivota a partes iguales entre el *epos* heroico y el erotismo más encendido, al mismo tiempo que, como en la *Eneida* de Virgilio, se rinde tributo encomiástico a una familia de la alta nobleza. Así, la princesa del Catay «se muestra embrujadora, intrigante, soberbia, incapaz de sentir el deseo sexual..., incluso desleal y alevosa» (p. 123); su misión no es otra que fustigar y descentrar de su misión guerrera a los paladines cristianos de Carlomagno. De Boiardo a Ariosto la épica culta italiana experimenta una acentuación en el viraje a la comicidad, de tal forma que el santo y seña del *Orlando furioso* (1516-1532) lo constituye su dimensión irónica, sustentada en la antífrasis, que todo lo empapa. Incluido, por supuesto, el personaje de Angélica, que alcanza su segunda edad y el punto álgido de su tratamiento, en donde pierde sus rasgos anteriores de felona *belle dame sans merci* «para asumir las características de una mujer “fugitiva” cuyo principal deseo es el de un amor sencillo, tierno, más pastoril que caballeresco, para regresar con él al reino tranquilo y espléndido de su padre Galafrón» (p. 127), de cuya integridad sexual el autor vacila. La tercera edad de Angélica, marcada por el desprecio que suscita su figura, le sobreviene a partir del severo juicio negativo que sobre ella expresa Ludovico Dolce en su alegoría del caro XIX del *Orlando furioso* en su *Primo libro de Sacripante* (1536), al hacerle responsable de haber despreciado a los más heroicos paladines en beneficio del humilde Medoro. Tal concepción es la que impera en el *Orlandino* (1538) de Pietro Aretino, en *Angelica innamorata* (1553) de Vincenzo Brusantini, en el *Roncesvalles* (1555) de Garrido de Villena, en la *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* (1585) de Agustín Alonso, en *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, en *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega. Como puente entre esta tercera edad y la cuarta se sitúa la *Casa de los Celos y selvas de Ardenia* de Cervantes, por cuanto Angélica adquiere una dimensión grotesca que rebaja la condición épica que había gozado hasta ahora y la conduce al olvido y la muerte sígnica. Una muerte que le asestó Cervantes a través de las palabras de don Quijote, al ser el único que discernió en toda su potencialidad la ironía y el discurso antifrástico del Ariosto, valiéndose, para ello, de la parodia desacralizadora de la palabra ajena. Así lo explica Ruffinatto: «El procedimiento consiste en transformar las invectivas de los

detractores de Angélica... –inectivas que, a pesar de todo, dejaban intactas las potencialidades épicas del personaje– en insultos vulgares y corrientes... Insultos que le sirven al autor del *Quijote* para destronar a Angélica, privándola de su energía actancial épica» (p. 141).

Al parecer, James Joyce no tuvo en mucha consideración el *Quijote* de Cervantes; probablemente lo leyó en algún momento y, por supuesto, estaba al tanto de su nombradía y de su resonancia mítica en la historia de la novela, pero en su biblioteca personal, según los varios catálogos de ella llevados a cabo, no figuró nunca ningún ejemplar. En un estudio, ya clásico, de los años noventa, Edward C. Riley rastreó la influencia del *Quijote* en cinco grandes novelas del siglo XX, entre las que se contaba el *Ulysses*, para señalar –apoyado parcialmente en un juicio de Lionel Trilling– un cierto parecido entre el hidalgo manchego y Leopold Bloom en tanto en cuanto personajes que «se encuentran en la misma región, opuesta polarmente al héroe clásico [homérico y aristotélico], más cerca entre sí que a este, aunque don Quijote, en un punto de intercesión en el proceso del desarrollo histórico» (*La rara invención*, Barcelona: Crítica, 2001, p. 157) . Pues bien, Aldo Ruffinatto, en «Don Quijote y Mr. Bloom» (pp. 142-156), vuelve sobre las dos revolucionarias novelas. Pero no para relacionarlas intertextualmente, sino, harto sorprendentemente, para examinar los mundos posibles creados por Miguel de Cervantes y por James Joyce a partir de los hábitos culinarios de sus héroes. De los que deduce la oposición semiótica «exterior / interior», que comporta toda una serie de implicaciones narratológicas. Así, por ejemplo, el planteamiento narrativo: mientras que el *Ulysses* adopta preferentemente una dimensión monológica, la del *Quijote* es dilógica cuando no polifónica. Así también en lo concerniente a la orientación del mensaje de la comunicación literaria: pues mientras que la del *Ulysses* se dirige al emisor (función *poética* –de las establecidas por Jakobson–), la del *Quijote* lo hace al receptor o destinatario (función *conativa*). De esta deriva que el *Ulysses* se oriente hacia la *escritura*, mientras que el *Quijote* se endereza hacia la *lectura*. Y lo mismo sucede con la relación autor-lector: «el autor (Cervantes), y con él el lector (empírico), no están autorizados a entrar en el mundo de don Quijote; pueden leerlo, criticarlo e incluso derribarlo, si quieren, pero actuando desde el exterior y sin ninguna posibilidad de alterar su arquitectura interna... Es muy distinta, en cambio, la relación autor-lector en la novela joyceana, debido al hecho de que no hay barreras anti-invasión... lo que está dentro se abre al quehacer del autor (y del lector) permitiéndole reescribir (y releer) el mundo posible de su creación, comprometerse con los individuos que pueblan este mundo e involucrar al lector (empírico) en su magnífica obsesión» (pp. 154-155).

El capítulo cuarto, «En el mundo de las *Novelas ejemplares*» (pp. 157-197), empieza con un significativo artículo sobre el conjunto, denominado «Doce Novelas Ejemplares nunca “impresas”» (pp. 159-183). Lo primero que destaca el hispanista italiano es la peculiaridad de la colección: las doce novelas, antes de ser pensadas como partes de un libro impreso, fueron textos manuscritos exentos; así lo

demuestra tanto la maletilla que un viajero huésped de la venta de Juan Palomeque se dejó en ella con copias a mano de la *Novela del Curioso impertinente* y de la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, como la presencia de esta última y de *El celoso extremeño* (y aun *La tía fingida*) en el código manuscrito compilado por Porras de la Cámara para solaz del arzobispo de Sevilla Fernando Niño de Guevara. Su hechura no respondía, según Aldo Ruffinatto, sino a la voluntad del autor de aclimatar la *novella* italiana como género propio en los reinos peninsulares, e igualmente de disponer de un manojito de cuentos que poder incluir en narraciones mayores en calidad de relatos de segundo grado. Por ello, el título del volumen, mejor que el de *Novelas ejemplares* a secas, «hubiera debido ser el siguiente: *Doce novelas ejemplares [nuevas], nunca impresas*» (p. 160), en homología con el que pondría dos años más tarde al tomo de su teatro mayor y menor. Dicho esto, el propósito que persigue el estudio es «buscar parámetros orientativos» que permitan describir, catalogar, analizar e incluso fechar –aunque sea aproximativamente– las doce novelas; los cuales «deben configurarse preferentemente como parámetros textuales, y, más concretamente, como intratextuales e intertextuales» (p. 161). Los primeros atienden a las relaciones que tejen entre sí los propios textos cervantinos; los segundos, a las que mantienen con la literatura de su tiempo y con la tradición heredada. Tanto unos como otros pueden ser de dos tipos: intra o intertextualidad de género e intra o intertextualidad diegética, según conciernan a aspectos genológicos o a cuestiones narrativas, personajes, motivos y situaciones.

Conviene señalar que se trata de un enfoque hermenéutico relativamente novedoso en su formulación, aunque no en su aplicación, por cuanto ya había sido ensayado por Antonio Rey Hazas en varios trabajos («*Novelas ejemplares*», en AA.VV., *Cervantes*, Alcalá de Henares: CEC, 1995, pp. 173-209; «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Criticón*, 79, 1999, pp. 119-164; y *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, pp. 251-293), del que cita el segundo, y por mí mismo en la práctica totalidad de mis estudios dedicados a Cervantes (especialmente en mi tesis doctoral, *La reescritura en Cervantes: el tema del amor*, Madrid: Universidad Autónoma, 2009, y en el prólogo de *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, pp. 15-31).

Como quiera que sea, Aldo Ruffinatto lo emplea, a fin de mostrar sus enormes ventajas, restringidamente, centrado no más que en las novelas cervantinas que remiten al mundo picaresco, a saber: *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

En el otro apartado dedicado a las *Novelas ejemplares*, «Tan lejanos, tan cercanos: Boccaccio y Cervantes» (pp. 184-197), Aldo Ruffinatto repasa el diálogo intertextual, sinuoso, oblicuo, incluso nebuloso, mas ciertamente existente, entre Boccaccio y Cervantes. Aunque se centra sobre todo en la presencia del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*, se tienen en consideración otros textos de

RESEÑAS

los dos autores. Así, no obstante el atrevimiento de Cervantes de colocar en el frontispicio de su colectánea de relatos breves un término tan sospechoso, equívoco y arriesgado como *novelas*, que remite en última instancia al *Decamerón* de Boccaccio, *El celoso extremeño* que, conforme a su tema medular y al triángulo actancial, habría de remitir a las *novelle* del libro VII del *capodopera* del certaldés, se aparta tan decididamente de ellas cuanto se aproxima a la historia de Floro y Biancofiore integrada en los libros III y IV del *Filocolo*. No es esta la única ocasión en que Cervantes aprovecha esta producción juvenil de Boccaccio, no bien que permea toda su obra, puesto que el *Filocolo* deja reminiscencias así en *La Galatea* como en el *Persiles*. Volviendo al *Decamerón*, es discreto señalar que, aun cuando pertenecen al arquetipo común del cuento de «los dos amigos», quizá Cervantes emuló la *novella* de Tito y Gisippo (X, 8) en el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*. Y, si no, lo que es indudable es que para la descripción del Valle de los Cipreses, en que se celebran la exequias de Meliso y tiene lugar la aparición y el Canto de Calíope (*La Galatea*, libro VI), el alcalaíno se basó en la del jardín que comienza la tercera jornada del *Decamerón* y en la del Valle de las Damas de la sexta jornada. Hay igualmente huellas de varias *novelle* en el *Entremés de la Cueva de Salamanca*, así como de la X, 4, la de micer Gentile Carisendi, en el aparatoso final de *El amante liberal*. Es más, aun el celeberrimo íncipit del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* podría no ser sino deudor del comienzo de la *novella* III, 3, en la que Lope de Vega fundó la trama de su deliciosa comedia *La discreta enamorada*. Aldo Ruffinatto detiene aquí «el diálogo entre el inventor de las *novelle* (Boccaccio) y el inventor de la novela moderna (Cervantes)» (p. 197); si bien, se podría ir todavía un poco más lejos, como hemos ido Georges Güntert y un servidor.

Escrita en plena madurez literaria y en simultaneidad con *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, con la que exhibe numerosos paralelismos, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es la composición más compleja morfológicamente hablando del *corpus* de Cervantes y la que lleva al cenit su estilo. Ello se advierte en la flexibilidad de su estructura y en la portentosa riqueza de elementos metanarrativos que atesora, en los diferentes planos del relato y en la pluralidad de narradores y puntos de vista, en la infidencia de la estancia enunciativa principal y en el distanciamiento y el control de la enunciación, en el uso del humor, la ironía, el juego y la parodia. A poner de relieve todos estos elementos del lenguaje y la comunicación literaria y examinar con sutileza los distintos niveles compositivos dedica Aldo Ruffinatto el quinto y último capítulo (pp. 199-241), denominado «Realidad virtual e intertextual en el *Persiles*», comprendido el tercer apartado, «La historia de un valentón entre Frondi y Lisboa» (los otros dos son: «La ficción más allá de la muerte» y «El *Persiles* y su doble lectura»), que analiza la relación intertextual de una *novella* de *Gli Ecatommiti* de Giraldo Cinthio con episodio de la inacabada novela póstuma.

Una supuesta anomalía en el comportamiento de Auristela y Periandro, cuando, a las puertas de Roma, meta de su viaje, se interrogan sobre su futuro de

RESEÑAS

un modo extravagante a su condición, que compromete el cumplimiento del decoro (*Persiles* IV, 1), y una observación de E. C. Riley a propósito de una contestación que le brinda Periandro al príncipe Arnaldo, en que parece aludir directamente al autor del mundo posible que habitan, llevan a Aldo Ruffinatto a realizar un pormenorizado inventario de las voces del *Persiles*, en el primero de los tres artículos o apartados, en razón de su explicación. Y lo hace, en el marco de la comunicación narrativa, conforme «a las dos distintas configuraciones que... puede adquirir el narrador según se identifique con el autor / escritor (narrador de primer grado), o con un personaje de la narración (narrador de segundo grado); de igual manera el narratario puede identificarse con el lector (narratario de primer grado), o con un personaje de la narración (narratario de segundo grado)» (p. 203). Son, así, posibles cuatro combinaciones: 1) el narrador de primer grado con el narratario de primer grado; 2) el narrador de primer grado, sobrepasando al narratario de su mismo nivel, con el narratario de segundo grado; 3) el narrador de segundo grado con el narratario de segundo grado; y 4) el narrador de segundo grado, sobrepasando al narratario de su mismo nivel, con el narratario de primer grado.

Las aproximaciones críticas más comunes a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* han sido y aun son las de índole ideológica y alegórico-simbólica, como, por ejemplo, las de Joaquín Casaldueiro, J. B. Avallé-Arce, A. K. Forcione, A. Vilanova, Carlos Romero, Diana de Armas Wilson, Maurice Molho, Aurora Egido, Julio Baena, Michael Nerlich, Armstrong-Roche o Pascual Uceda Piqueras. «Es posible que, por no ser el lado idealizador del *Persiles* muy del gusto de los lectores de hoy, haya una tendencia a rechazar la lectura literal a favor de otras más esotéricas», subrayaba E. C. Riley al respecto; y añadía: «el mismo género del *romance*, con sus contrastes polarizados y su relativa extensión de las limitaciones empíricas, tiende a engendrar la alegoría» («Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, 17, 1997, pp. 46-61, pp. 58-59). Lo primero, puede ser; en cuanto a lo segundo, en efecto, la novela helenística –como casi todos los géneros de la Antigüedad– fue remotamente interpretada en clave metafórico-alegórica, y así también en tiempos de Cervantes, aunque fuera siempre –como lo es la actual– flagrantemente desvirtuadora. Por eso, se agradece la existencia de voces discordantes, como la de Aldo Ruffinatto, que observa, en el segundo apartado, «en este último maravilloso ajedrez dibujado por Miguel de Cervantes» (p. 225) que es el *Persiles* dos lecturas o interpretaciones: una segmental o literal, ceñida al desarrollo de los acontecimientos de los relatos de primer y segundo grado, que viene a satisfacer el horizonte de expectativas del lector de novelas de «aventuras y pruebas» –como definió Bajtín a la novela griega y sus derivados–, y otra sobresegmental, de naturaleza irónica y paródica, «y preparada para disfrutar totalmente de los mensajes que el autor lanza a un público entendido, comprometiéndolo conceptualmente en una relación de amenísima complicidad» (p. 225).

RESEÑAS

En el último apartado, como queda dicho, Ruffinatto lleva a cabo un sutilísimo análisis del diálogo intertextual que mantienen la primera parte de la *novella* de Scipione y Livia, la sexta de la sexta década de *Gli Ecatommiti* (Venecia, 1565) de Giraldi Cinthio, y la primera parte del episodio del caballero polaco Ortel Banedre, que refiere su paso por Lisboa y atiende a su «admirable» caso con doña Guiomar de Sosa, inserto en el capítulo sexto del libro III de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a propósito de la elaboración del «tema de la madre que perdona al asesino de su único hijo» (p. 229). El examen de Aldo Ruffinatto, habida cuenta de que el argumento y su estructura profunda concuerdan en lo esencial, salvo en el final que dispara los dos relatos hacia rumbos divergentes, se centra en las relaciones entre el discurso narrativo y la instancia productora del mismo, que es donde reside su disimilitud y, por consiguiente, su particular idiosincrasia. Así, mientras que en la *novella* de Giraldi Cinthio el caso narrado cumple el propósito ejemplar en todos los niveles narrativos, en el episodio del *Persiles* «este mismo caso desarrolla simplemente el papel de *overture* de un relato mucho más amplio calificable como: la vida del pícaro Ortel Banedre» (p. 240), y «claro está que en manos de un pícaro, cualquier historia, por ejemplar y edificante que sea, se convierte en una “incomparable mentira”» (p. 241).

Con todo y con eso, a mi modo de ver, el caso de Ortel Banedre con doña Guiomar de Sosa, en la economía global del relato episódico, cumple una función de marcado contraste con la otra parte de su historia, el matrimonio con Luisa la talaverana, en la medida en que él no interioriza la lección que le brinda la dama portuguesa, capaz de sobreponer el ánimo de venganza por la muerte de su hijo a la piedad y la conmiseración, lo que terminará por acarrearle la muerte, al verse abandonado por su mujer, a la que ha literalmente comprado a golpe de oro indiano, y perseguirla desde Castilla hasta Roma, para, cegado por la ira, intentar punir la ofensa recibida.

Dedicado a Cervantes expresa estupendamente el modo en que Aldo Ruffinatto se ha acercado a Cervantes y le ha querido rendir un homenaje en la ocasión de su centenario. Un libro imprescindible por su cuidado método, su acuidad, su penetración, su sutileza y su elegante rigor estilístico; pero sobre todo por el esfuerzo de tantos años de trabajo, aplicación y compromiso dedicados a desvelar los secretos del escritor que señaló el camino a la novela moderna.