

agradable además de instructiva. Para fray Luis, como para su predecesor, Tomás de Aquino, la sabiduría es realmente *sapida scientia*, sabiduría sabrosa. Los elementos poéticos y polisémicos de la obra de fray Luis dan sabor a la lectura y a las verdades que nos otorga. Los análisis que hace Hildner son convincentes y, en general, bien presentados. Sólo faltaría la traducción consistente de las citas en latín y más precisión en las citas bibliográficas para que el lector disfrutara más de un texto erudito y revelador.

NANCY ALTENBURG
El Colegio de México

EDUARDO URBINA, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Anthropos, Madrid, 1991; 207 pp.

El ensayo de Urbina amplía significativamente los estudios sanchopancescos sin necesidad de recurrir a los conteos de palabras mediante los que en ocasiones se ha comprobado que Sancho está citado el mismo número de veces que don Quijote, ni al enfoque idealista que reduce a Sancho a la función de psicólogo de su amo. Su punto de vista integra la tradición de las novelas caballerescas y da un nuevo sentido a la interacción de los personajes cervantinos. Mediante el análisis de los procesos de creación novelesca, establece las líneas fundamentales de influencia en *El Quijote* y las diferencias.

Con el descubrimiento del carácter protagónico de Sancho, la crítica se dio a la tarea de explicar sus implicaciones en la ficción caballeresca, pero siempre se mantuvo la imagen de este personaje subordinada a la de don Quijote. De ahí que *El sin par Sancho Panza* pueda ser considerado como uno de los principales estudios que se han escrito sobre el tema desde 1969 hasta la fecha.

Urbina establece una clara controversia entre las teorías tradicionales, que analizan a Sancho para descubrir sus limitaciones, y a partir de ahí propone una interpretación novedosa de este personaje en su dualidad como víctima de la parodia y como creador de la ficción novelesca en oposición al deseo de don Quijote.

Debido a la importancia de este trabajo, vale la pena resumir las ideas más interesantes, de acuerdo con la organización del ensayo. Además de una introducción donde cuestiona las críticas sobre Sancho y las conclusiones, el libro está organizado en cuatro capítulos, dos para la tradición literaria que se resume en *El Quijote* y dos para el análisis de Sancho. Debo reconocer que la novedad del enfoque y las conclusiones sobre la relación Sancho-Gandalín me han llevado a dejar de lado una parte importante de su contenido: la discusión para rechazar la po-

sibilidad de ver en Sancho a un “bobo”; la evolución pormenorizada del escudero; la estructura mediante la cual Sancho sustituye a Dulcinea en el campo existencial de don Quijote.

Frente a la crítica cervantina tradicional, el enfoque de Urbina es ambicioso, puesto que para él Sancho, como personaje, es culminación y síntesis del prototipo escudiril, así como el eje que estructura y manipula la creación en la segunda parte de *El Quijote*. Punto de vista que combate el simplismo crítico que reduce la estética de los personajes de la novela. En lugar de la “quijotización y la sanchificación”, tópicos recurrentes de la crítica cervantina desde que Madariaga los propusiera en su *Guía para el estudio del Quijote* (1926), comprueba textualmente que Sancho ya ha evolucionado y adquirido su personalidad definitiva al término de la primera parte de *El Quijote* y que sus transformaciones obedecen a un plan estructural del autor.

Con base en la premisa anterior, el ensayo de Urbina proporciona los antecedentes literarios de Sancho y concluye que este personaje tiene sus paralelos en Gandalf y Ardián, escuderos de Amadís de Gaula. Sin embargo, para su realización Cervantes recurre a la síntesis de la tradición de las novelas de caballería. Urbina destaca el *Libro de la orden de caballería* de Ramón Lull, obra básica para entender los elementos paródicos tanto en la realización de Sancho como en la de don Quijote. *El libro del caballero Zifar* y *El Tristán de Leonís* son obras en las que el escudero ha pasado de ser viejo a ser joven, de ser simple emulador del caballero a ser su consejero y su protector; evolución que hace evidente que Cervantes exageró las diferencias entre la tradición y su obra. Al mismo tiempo, destaca la importancia de *Tirante el Blanco* como la obra que anticipa el modelo paródico de *El Quijote* en los temas del amor cortés y el deber caballeresco.

En el segundo capítulo, Urbina describe e interpreta, en Gandalf, las actitudes escudriles que determinarán la relación de Sancho con don Quijote. Sobre este punto, no es posible coincidir con la perspectiva de Urbina, ya que no hay una exposición clara de la parodia, que se reduce a una nota. Además, la oposición entre ambos escuderos es más propia de la diversidad de concepciones de mundo entre ellos que de la conciencia creativa de Cervantes. Urbina alude a la parodia como un subgénero de la estructura, y hay que recurrir a teorías extratextuales, como las de Linda Hutcheon, para comprender cabalmente las implicaciones del análisis de Urbina. El perfil exacto de la crítica de este autor sobre la parodia queda suelto en su ensayo y es muy difícil establecer la corriente teórica a la que se adscribe. Los estudios históricos de Bajtín sobre la parodia no están aplicados en su texto, a pesar de que podrían considerarse como parte de una teoría útil en la deconstrucción de los discursos de la risa y la inversión de los valores dominantes.

La comparación entre Gandalf y Sancho es sólida, y resultado de

una revisión crítica que destaca el papel de lo marginal dentro de los textos literarios; Urbina basa su argumentación en la idea de que “entre más leve es la deformación es más sutil la parodia”. Sin embargo, la comparación entre Sancho y Ardián se dificulta ante la idea de probar que Sancho no es una síntesis del “bobo” dramático y que la realización de este personaje en el escudero cervantino, marca su proceso de transformación de enemigo de ficción a amigo de creación. En este capítulo, la crítica de Urbina al esencialismo de los análisis tradicionales se vuelve evidente y destaca la ruptura analítica con los paradigmas dicotómicos mediante los cuales se ha estudiado la relación creativa de Sancho y don Quijote.

El segundo capítulo es básico para entender que la tensión de las novelas de caballería se da en el conflicto entre la pasión amorosa y el deber caballeresco. Aspectos que en la novela de Cervantes estarán parodiados y recreados en la figura de Sancho como opositora a la de Dulcinea.

Dedica los dos últimos capítulos a estudiar las imágenes paródica y creativa de Sancho en relación con la tensión novelesca. Mediante un análisis minucioso, Urbina encuentra las huellas de los libros parodiados por Cervantes.

Sancho, igual que los escuderos que lo anteceden, sufre una evolución. Está creado con los mismos límites paródicos que su amo: es pobre, no tiene definido su horizonte de expectativas caballerescas y en la primera parte es sustituido por personajes secundarios del texto (el Cura y el Barbero). Sancho realiza todas las funciones de los escuderos, pero en la segunda parte se agranda y sustituye a su amo en la creación de la ficción y como protagonista narrativo. No es que se haya “quijotizado”, dice Urbina, sino que asume sus intereses y marca la decadencia de su amo. Al sustituir creativamente a Dulcinea en el horizonte de don Quijote, resuelve el problema que, en el *Amadís de Gaula*, determinó la pérdida de la relación Gandalín-Amadís-Oriana. Al mantenerse como personaje que enriquece la estructura de la ficción y no ser disminuido por el amor a Dulcinea ni destituido por sus intereses, su doble función como víctima y creador sobrepasa los límites de la creación cervantina. Esta explicación de la ficción, la estética y la ética del mundo novelado por Cervantes se vuelve un trabajo básico para la reinterpretación de *El Quijote*, cuyo horizonte de conocimiento ya había sido agotado en su vertiente tradicional.

El ensayo de Urbina ha puesto de manifiesto que no es posible creer en una sola interpretación del mundo novelado y que hay que recurrir a los silencios de los textos para dar una interpretación que signifique conocimiento nuevo. El esfuerzo crítico de este cervantista es muy significativo para los estudios de *El Quijote*, ya que muestra un escepticismo teórico que rebasa las propuestas simplistas de algunos análisis bajtinianos que estudian el carnaval pero no la parodia, la

pseudo-objetividad de los estudios lingüísticos y la parcialidad de los estudios folklóricos aplicados a Sancho. Sin embargo, en su ensayo no hay mención del gusto por lo grotesco y la revaloración de lo carnavalesco en el Renacimiento y el Barroco, y la falta de estos aspectos en un ensayo como éste constituye una grave carencia. El pretender que *El Quijote* es sólo producto de la tradición literaria y negar las referencias a la época, reduce su análisis a una visión ahistórica de la obra.

En el ensayo de Urbina, texto y contexto nos permiten recuperar un escudero disminuido por la ironía y capaz de crear anécdotas en la novela. La parodia, nos convence Urbina, es el recurso de la novela de caballerías que actúa como clave de la ficción, la estructura, el estilo y el sentido de *El Quijote* y como el elemento “sanchificado”.

Por sus logros como crítica, este análisis es un estudio básico para comprender la complejidad de la creación continua de la obra de Cervantes y para abrir nuevos espectros de interpretación. Su lenguaje sencillo, su bibliografía —que incluye inclusive artículos no publicados— y su exposición permiten establecer relaciones todavía más complejas sobre la discursividad actualizada de *El Quijote* y comprender que los estudios sobre la figura escuderil y su papel creativo se inician a partir de esta perspectiva.

ROCÍO IRENE MEJÍA
El Colegio de México

CARMEN DE BURGOS (*Colombine*), *La Flor de la Playa y otras novelas cortas*. Ed., introd. y sel. C. Núñez Rey. Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1989; 451 pp.

Carmen de Burgos y Seguí (1867-1932) conocida como *Colombine*, figura en la nómina de escritores que Federico Carlos Sainz de Robles (*La promoción de “El Cuento Semanal” 1907-1925*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975) bautizó como la promoción de “El Cuento Semanal”, a partir de la colección de novela corta así titulada que fundó Eduardo Zamacois en 1907.

Carmen de Burgos se incluye en esta “promoción” junto a escritores pertenecientes a diferentes generaciones y tocados por diferente fortuna en la elaboración del canon literario español; en ella coexisten “realistas”, “noventayochistas”, “modernistas”, “epígonos del 98”, “escritores galantes” y otros autores de distintas tendencias que han recibido su etiqueta dentro del complejo y riquísimo panorama de la literatura española de las primeras décadas de nuestro siglo. Sin entrar ahora en la ya larga polémica acerca de la oposición entre “noventayochismo” y “modernismo” que ha marcado durante mucho tiempo el