

os bi...”, es una especie de conclusión en que le jura fidelidad, o sea un epílogo o envío a la dama. Prueba de ello es la indicación que precede a esta parte: “Fin de la obra”, indicación que no cierra la parte intermedia, como afirma Azáceta, sino que introduce el final de todo el poema<sup>5</sup>.

Otra objeción se refiere a la poesía núm. x, *Soria en una recaída de amor* (fols. 30r-32v), de la cual el editor ha separado los nueve últimos versos, reproduciéndolos con el título de *Cançion* y asignándoles el núm. xi. Tampoco aquí se justifica la separación. La palabra “Cançion” no aparece en el ms. como título, sino como palabra inicial del primero de esos nueve versos, el cual debe leerse así: “Cançion, de poca gente seras conoçida”. En efecto, esta *Recaída de amor* es una extraña imitación de las canciones petrarquistas, escrita en versos de arte mayor. Su modelo inmediato es, evidentemente, la *Canción IV* de Garcilaso. Los nueve versos mencionados no son sino el *commiato* en que el poeta se dirige a su propia composición. (En la *Canción IV* de Garcilaso, el *commiato* tiene también nueve versos).

Digamos, para terminar, que en nuestra opinión sólo es lícito alterar el texto cuando a la vez se consigna en el aparato crítico la lección posiblemente errónea del ms. El mote “*Aunque mas gloria que pase*” (lección del ms.) aparece en la edición como “*Nunca mas gloria que pase*” (núm. LXXXV). No todos los pasajes defectuosos que el editor corrige (casi siempre adecuadamente) se registran en el aparato crítico. Las variantes que señala para la composición II distan de ser completas: faltan, por ejemplo, 43 *abie*, 51 *vn gran cauallero*, 76 *de flechas*, 100 *aora mas lo*, etc.

Desde luego, estas observaciones en torno al método de la edición no disminuyen en nada el mérito de la labor crítica que Azáceta ha realizado con el texto. Los poemas que figuran también en otros mss. han sido cuidadosamente confrontados con los de nuestro códice, y consignadas en nota sus variantes. Azáceta ha añadido puntuación, ayudando así al lector a una mejor comprensión de la sintaxis, a menudo difícil, de los textos. Un índice de autores y otro de primeros versos complementan este volumen de agradable y clara presentación. Como fuente para el estudio de los autores, lo mismo que como testimonio de la lírica española de casi dos siglos, la presente edición del *Cancionero de Gallardo* es un valioso documento.

LOTHAR KNAPP

Universität Heidelberg.

JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del “Quijote” (1605-1615)*. 2ª ed. Insula, Madrid, 1966; 405 pp.—3ª ed., *ibid.*, 1970; 405 pp.

El libro de Casaldüero, cuya 1ª ed. salió a la luz en 1949, ha aparecido por segunda y tercera vez casi libre de errores tipográficos, y sin más alteraciones que la adición del llamado “principio de correspon-

<sup>5</sup> La anotación “Fin de la obra” no figura en la parte baja del fol. 24r, como se indica en la p. 167 de la edición, sino en la primera línea del fol. 24v.

dencia" en el primer capítulo (pp. 23 y 47). En los veinte años transcurridos ha llegado a ser básico para la lectura del *Quijote*, e indispensable para conocer el arte de Cervantes y el estilo de su época. No resulta osado decir que cuando se liquide la producción de la crítica cervantina de su generación, esta obra ha de perdurar, entre otras razones, por haber captado lo esencial del *Quijote* y haber logrado penetrar en el carácter propio del Barroco español.

Casalduero se ha propuesto percibir el sentido y la forma de las *dos* novelas que sobre el ingenioso hidalgo escribió Cervantes. Situándose en el plano estético, subraya lo que hace al caso cuando se tiene el propósito de leer una obra de arte como tal: "Lo esencial en una obra de arte es la forma que adquieren todos los elementos extraños (extraños en tanto que obra de arte), y el lector o el espectador, por una vía o por otra, lo que tiene que hacer es llegar a captar esa forma y su sentido" (p. 269). Acepta, sí, que una obra de arte pueda ser tomada como documento histórico, revelador de aspectos importantes para la historia económica, política, del pensamiento, de las costumbres, etc., pero ese interés le parece secundario.

Para llevar a cabo su labor, Casalduero parte de la descripción detallada del contenido de la novela. Paso a paso, con cuidado y penetración crítica, llega así a dilucidar el significado de cada elemento dentro de su momento preciso y su relación con el todo. De esta manera le es posible exponer lo que Cervantes quiso expresar dentro de la forma que seleccionó para hacerlo y de la época en que le tocó vivir. El propio crítico nos dice lo que ha considerado pertinente para su análisis: "Lo importante en el *Quijote* no es que Cervantes se disculpe de estar escribiendo esto o aquello, o de haberlo escrito, sino que sintiera la necesidad de incluirlo en ese conjunto, y que sintiera el ritmo de su imaginación moverse en la dirección en que se mueve y con el aire y tono en que lo hace" (p. 21).

Necesariamente ha tenido que apartarse de la crítica anterior al estudiar la composición de las dos novelas y el orden de sus diversos elementos (hasta entonces considerados confusos), al precisar el tono con que deben leerse (evitando principalmente el sentimentalismo, heredado del siglo XIX, que deformaba su sentido), al indicar el enlace de los personajes y su significado al igual que el significado de aventuras y episodios. El siglo XIX se vio impedido de encontrar la forma de las novelas porque no pudo superar el desorden de la superficie. Sobreponiéndose a él, Casalduero se fija en la relación formal y de sentido de los distintos elementos, ve la coherencia de la obra y dirige el desorden hacia el cauce del orden "según lo exige Cervantes" (p. 68). Este orden dentro del desorden caracteriza no sólo a ambas novelas sino también al arte barroco, que "cubre su estricto orden con un desorden que imita a la Naturaleza" (p. 21).

Al estudiar la composición de cada una de las dos novelas, Casalduero toma en cuenta la forma de elaborar de Cervantes, su manera de establecer el ritmo novelesco y la estructuración que dio a los diversos y complicados elementos dentro del argumento total. Además, destaca los distintos artificios que constituyen la forma típica de componer

del artista barroco, lo cual —dice— es necesario para poder apreciar cabalmente el arte de la época. Paralelamente, va comparando la composición de ambas novelas a fin de destacar sus diferencias. Estudia la de 1605 tomando en cuenta la división en “partes” con que se publicó originalmente, división que organiza la materia novelesca, dispone su marco, establece sus núcleos y acentúa el ritmo de la acción (p. 75). En la de 1615, el fluir novelesco está fijado por medio de núcleos de dos, tres, y a veces más capítulos, agrupación a la que atiende el crítico para estudiar la estructura de los episodios y del ritmo novelesco (pp. 205-206).

Casaldüero hace ver cuán simple es el esquema del argumento sobre el cual se estructuran los diversos y complicados elementos de la novela de 1605: en la primera salida el esquema es: 1) salida de casa, 2) venta y una aventura, 3) vuelta y dos aventuras...; y en la segunda: 1) salida de casa, aventuras y episodios, 2) venta, 3) aventura y episodios, 4) venta, 5) vuelta, una aventura y un episodio. Esta presentación aclara la diferencia de forma y de sentido que hay entre la novela de 1605 y la de 1615. Además, la forma de la novela así presentada permite comprender un aspecto de su elaboración. Casaldüero nota cómo ambas salidas están relacionadas, y cómo la primera fue concebida en función de la segunda. En la primera se da la nota fundamental generadora, el Destino en su totalidad; en la segunda se desarrolla esta nota, al mismo tiempo que se hace resaltar la confrontación de las dos edades (pp. 23 y 30). En 1615 hay una sola salida, la acción es única y el protagonista la llena toda (p. 214). La diferencia de esquema está en función del nuevo sentido: “el camino ya no es línea esquemática que sirve para el desarrollo de la trayectoria del Destino” (p. 210), sino que es un continuo deambular: avanza, pero deteniéndose, volviéndose sobre los pasos andados, bajando y subiendo, entrando y saliendo. El ritmo de la acción es una digresión. De este modo se presenta al hombre entreteniéndose el tiempo de la vida en el camino que emprende hacia la muerte.

También de la comparación de los artificios utilizados en ambas novelas puede deducir Casaldüero otro aspecto de la manera de elaborarlas el novelista. En 1605 uno de los más usados es el del enlace temático. Teniéndolo en cuenta, nos dice el crítico, no sólo podemos apreciar mejor la belleza de la obra, sino que nos es posible ver cómo Cervantes está preparando al lector “para que se disponga a leer una larga narración” (p. 54). En 1615 “sólo muy rara vez se emplea la alusión temática” (p. 259). Ahora el artificio principal es el del paralelismo antitético, que sirve también para trasladar al lector de un valor a otro, de una medida a otra (p. 214). Y los hechos se presentan de un modo eslabonado para captar el eslabonamiento de los engaños, los pecados, los abismos reales de la vida social (p. 210).

Por otra parte, Casaldüero fija el tono con que deben leerse las dos novelas, haciendo resaltar la luz grotesca o cómica con que Cervantes consiguió descubrir la raíz de la inadaptación quijotesca. Cervantes penetra en el mundo moderno de una manera burlesca y no trágica, “acaso porque le tocó vivir su época en zona católica... Visión burlesca

completamente posible, puesto que Cervantes la tuvo" (p. 114). A nosotros nos toca captar debidamente la burla de la parodia: "Hay que sonreír, hay que reír, se irrumpe en carcajadas: la burla es el acompañamiento de una melodía patética y grotesca, de una melodía llena de ensueño, de sentido religioso, de sentido humano, de amor, de dolor, de poesía" (p. 53). A través de la burla es posible percibir el profundo sentido de la novela y apreciar la angustia y el dolor del hombre moderno. Para llegar a la compasión piadosa o a la melancolía del siglo XIX, es necesario cambiar el sentido y la forma de la novela (p. 58). La visión burlesca no tiene la misma calidad en 1605 que en 1615. En la segunda novela la burla se dispone "para que entre en ella Don Quijote" (p. 57). En la primera, llega a tener un sentido trascendente; en la segunda, quien la dirige siempre es el hombre por medio del engaño; llega, además, a tener un efecto bufonesco, acompañado de un aire de juego "tanto más gracioso cuanto que hay quienes ignoran que se está jugando" (p. 212).

En cuanto a la relación de Don Quijote mismo con Sancho, Casaldiero ofrece una forma nueva de aprehender su sentido. La diferencia entre el caballero y el escudero es que uno es loco y el otro simple (p. 148), pero sus ideales son exactamente iguales. Dulcinea es para Don Quijote lo mismo que la ínsula para Sancho: "dos creaciones... debidas... a la misma voluntad de estilo", "dos metas ideales". Pero "Don Quijote se da cuenta de la índole de Dulcinea", mientras que "Sancho no percibe la índole de su ínsula, y de aquí deriva su comicidad: toma posesión del mundo ideal como si fuera real" (p. 70). La relación entre ellos no es ni de oposición ni de complemento, sino que los dos son de una misma índole, con diferencia de proporción (p. 73). Forman la unidad moderna: la Gracia y la Melancolía. "Con una misma realidad se hace brotar la burla o el dolor, la tragedia moderna, la tragicomedia" (p. 29). También en este caso hay un cambio entre la novela de 1605 y la de 1615. La unidad de tono patético-burlesco de 1605 se transforma en oposición debida al desencanto. En vez de que Sancho dependa de la ínsula y de los sueños de Don Quijote, en 1615 es éste quien depende de la voluntad de Sancho. Sancho tiene ahora otra función y Don Quijote otra actitud: antes inventaba historias, ahora las vive (p. 282). En 1605 la relación de caballero y escudero es autónoma, y al mismo tiempo, al unirse los dos, forman un todo nuevo. En 1615 muestran los dos su mutua dependencia, y a la vez el deseo de separarse. La separación se consuma cuando Don Quijote "se cree por primera vez caballero verdadero y Sancho verdadero gobernador" (p. 222).

También en Dulcinea percibe Casaldiero un nuevo sentido y una nueva relación. Una quimera, al mismo tiempo que idea de la belleza y la virtud (p. 307), Dulcinea está relacionada con Aldonza Lorenzo, quien a su vez es heroína del folklore: la realidad tomada del romancero y elevada al plano ideal. La relación Dulcinea-Aldonza, dice Casaldiero, debió de ser en el siglo XVII "uno de los rasgos burlescos que más excitarían a risa" (p. 52). Al igual que en Sancho y Don Quijote, se observa en Dulcinea una función diferente en las dos novelas. En

1605 "es la estrella; a la vez guía e inspiradora; da forma a los sueños y es sueño ella misma; es la meta que nunca alcanzará Don Quijote, y, al mismo tiempo, camino" (p. 39). En 1615 ya no es guía. Ahora el ideal ha sido transformado en algo bajo y plebeyo. Dulcinea está encantada, y quienes guían a Don Quijote son los Sansones, los Sanchos, que "sin saberlo ellos, representan, como hizo la labriega, el papel de ideales" (p. 308).

Estas dimensiones nuevas se descubren no sólo en los personajes principales, sino en todos los demás. He aquí algunos ejemplos. En el episodio nocturno de Maritornes, Casaldueño señala que la figura opuesta a Don Quijote no es Sancho, que duerme pacíficamente, sino el arriero. Es la contraposición del amor puro y el amor lascivo (p. 34). Maritornes misma es "la Venus barroca del desengaño" (*ibid.*). Para mí, es éste uno de los grandes hallazgos del libro: Casaldueño nos hace ver cómo el desengaño del amor carnal puede ser representado en el Barroco en la figura de una Venus repulsiva. "El cuerpo sin la honra y las virtudes, que son el adorno del alma, aunque sea hermoso no debe parecerlo", sino que ha de mostrarse de un modo "grotescamente repugnante" (p. 98). Recuérdese que en la novela de 1605 escribe Cervantes que a Don Quijote le parecía tener en sus brazos a "la diosa de la hermosura". "Ahora se comprenderá —dice Casaldueño— la complacencia de ese trastrueque de valores, tan característico de la época. Las superficies que están invitando al tacto con su suavidad y morbidez se convierten al tocarlas en ásperas y groseras. Los sentidos son engañados y engañan; por eso se podrá llegar naturalmente a la imagen de que la Hermosura se transforma en la Muerte en los brazos del amado" (p. 98). También al analizar la aventura de los galeotes ha hecho Casaldueño otro hallazgo importante. En el estudiante hablador y gentil latino (según palabras del guarda), percibe el crítico la figura de Don Juan: "Yo voy aquí porque me burlé demasiado con dos primas hermanas mías, y con otras dos hermanas que no lo eran mías; finalmente tanto me burlé con todas..." (*Quijote*, 1605, cap. 22). Él es quien golpea al caballero cuando éste yace en el suelo a consecuencia de las pedradas que le dan los que acaba de liberar. Y Casaldueño explica: "Don Quijote, el protector de las doncellas, es vapuleado por el hombre que vive entregado a la vida, por el burlador, incapaz de traspasar los límites de lo relativo y lo temporal" (p. 120). Los aciertos se repiten en cada uno de los personajes estudiados, ya sean figuras literarias, como en los ejemplos anteriores, ya alusiones personales, como en el Cautivo que cuenta su historia ("autobiografía espiritual de Cervantes", p. 44), ya alusiones sociales, como en Diego Miranda, cuyo tipo de vida, nuevo para la época, representa el triunfo de "la burguesía más que medianamente rica" (p. 262).

Unas últimas palabras sobre la interpretación de los temas de las dos novelas. En 1605 hay tres temas principales: el caballeresco, el amoroso y el literario, y "el conflicto incesante nace de la confrontación del pasado con el presente" (p. 26); el mundo es presentado como una "experiencia histórico-metafísica" (p. 222), y la coherencia de los tres temas da lugar a la unidad de acción (p. 26). En 1615 el mundo es

presentado como una experiencia político-social (p. 222), y los temas de la primera novela se transforman o reducen a esta nueva función; "el tema literario ya no consiste en la discusión de los libros de caballería y de la novela pastoril; esa enorme masa literaria queda reducida al primer *Quijote* (al principio), y en posición paralela y antitética (al final) el falso *Quijote*" (p. 218). Lo que se destaca en el segundo *Quijote* son los motivos que acompañan a la acción única: la representación, la casa, el dinero, los animales, los consejos. En 1605 toda la corriente metafísica va a dar a la aventura de los batanes; en 1615, todo el sentido social cristaliza en la aventura de Clavileño (p. 317).

He tratado de presentar la orientación del libro de Casaldueiro. Quedan por señalar muchos de los aspectos que lo hacen indispensable para el lector de Cervantes y para el estudioso del Barroco español, por ejemplo el análisis de las ideas del novelista sobre la literatura pastoril según se reflejan en el *Quijote*, o la caracterización del estilo tan importante en el Siglo de Oro. Lo que se necesita ahora es hacer accesible este progreso en la lectura del *Quijote*, incorporar este avance a una nueva edición crítica de su texto. Es importante leer ambas novelas teniendo en cuenta todas las referencias que hay en ellas: "El arte de Cervantes no es un arte simbólico, como lo son, por ejemplo, los autos sacramentales; pero el arte de su época, el arte barroco, puede ser gozado en su plenitud únicamente al darnos cuenta del sistema de referencias que lo mantiene" (p. 272).

RAQUEL KERSTEN

The University of Montana.

RICARDO GULLÓN, *Direcciones del modernismo*. Gredos, Madrid, 1963; 242 pp. (*Campo abierto*, 12).

Ricardo Gullón ha reunido en este volumen varios ensayos cuyo tema central es el modernismo literario, considerado como una época y no como un movimiento o una escuela. Basándose por una parte en las ideas de Juan Ramón Jiménez, y por otra en la ausencia de un manifiesto o programa del modernismo, considera que éste no es homogéneo. Los escritores modernistas —dice— siguen diferentes corrientes ideológicas y mantienen posiciones distintas, cuando no opuestas. Lo que hay es un fenómeno "epocal", hecho de voluntad de estilo y de exotismo, que se sitúa entre 1880 y 1940 aproximadamente, y que incluye a Díaz Mirón, Casal, Darío, Machado, Silva, Juan Ramón, Martí y Unamuno. Sostiene Gullón que la esencia del modernismo no reside en la utilización de elementos lujosos o exóticos, como tanto se ha repetido, sino en el modo de utilizarlos, es decir, en las particularidades de una voluntad artística que fue fruto de una nueva sensibilidad. Estos elementos, símbolos de la belleza, representaban una protesta contra la imagen de la realidad que se les imponía a los artistas. "La rosa o el cisne sirven para que el hombre viva humanamente, y a veces pueden alzarse como enseña de rebeldía. En la edad de oro del capitalismo, cuando nada parecía tener sentido si no pro-