

el *Quijote siempre* la alusión "a la herencia cultural aceptada, produce, característicamente, más bien duda que elogio, aun en contextos que llegan más allá del período en que vivió Cervantes" (p. 112). Lo cual no implica que Cervantes aceptase *todas* esas convenciones, ni tampoco que se propusiese jugar con ellas para demostrar la ambigüedad de nuestra existencia. La teoría de Efron, sin embargo, en vez de dejar abierto un espacio donde colocar al hombre Cervantes —escritor de la segunda mitad del siglo XVI, hidalgo pobre, ex soldado, etc.— no nos permite sino una alternativa para no creer en un Cervantes reaccionario y convencional: aceptar, con el crítico, que el autor se proponía expresar en el *Quijote* la metódica revelación de la inanidad de todas nuestras convenciones.

*Don Quixote and the dulcineated world* constituye una nueva dirección en los estudios cervantinos enfocados a partir de la interpretación de la intención fundamental de Cervantes, algo que pocos se han propuesto después de Castro y Casaldueiro. Si a la larga nos deja insatisfechos por lo limitado del análisis creo que por lo menos abre, sin duda alguna, un nuevo camino crítico. Al rechazar radicalmente el perspectivismo como la única interpretación válida del *Quijote*, afirma que no todo es juego y ambigüedad en el libro maestro, sino también ideología y caricatura. Es curioso que la interpretación de Efron se parezca a la de Charles Sorel, un escritor francés de la generación siguiente a la de Cervantes, quien en *Leberger extravagant* (1627), hizo burla —con escándalo de la crítica posterior— de las actitudes de don Quijote, indicando precisamente hasta qué punto eran convencionales y vacías. Es muy posible, pues, que tratar de acercarse al efecto del *Quijote* en los lectores de la primera mitad del XVII, ayude a iluminar su sentido y hasta apoye la nueva teoría.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

State University of New York  
at Binghamton.

DIEGO DE TORRES VILLARROEL, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*. Ed., introd. y notas de Guy Mercadier. Clásicos Castalia, Madrid, 1972; 301 pp.

Por sus contribuciones a la biografía y al texto de la *Vida* de Torres Villarroel y en vista de su excelente edición de *La barca de Aqueronte* (1969), era sin duda alguna Guy Mercadier<sup>1</sup> la persona indicada para esta nueva y tan necesitada edición de la *Vida*.

El segundo centenario de la muerte de Torres dio lugar a que se reimprimieran algunas de sus obras. Pero ya en la década de los años

<sup>1</sup> "¿Cuándo nació Diego de Torres Villarroel?", *Ins*, 1963, núm. 197; "Joseph de Villarreal et Diego de Torres Villarreal: Parenté littéraire et parenté naturelle", *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, t. 2, Paris, 1966, pp. 147-159; "A propos du *Quinto trozo* de la *Vida* de Diego de Torres Villarreal, notes bibliographiques", *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, *BHi*, 64 (1962), 551-558.

sesenta críticos tan respetables como Russell P. Sebold, Juan Marichal y el mismo Mercadier se ocuparon de la obra del escritor. Entre los libros de Villarroel que se reimprimieron, constan dos ediciones de la *Vida*: la de A. CARDONA DE GIBERT y F. DE A. SALES CODERCH (Barcelona, 1968), y la de A. ESPINA (Madrid, 1970). Ninguna de las dos aspira a un rigor crítico. Tenemos pues que remontarnos a la de F. DE ONÍS de Clásicos Castellanos, cuya última reimpresión es de 1954. Basta leer la primera nota al calce de su "Introducción", para darnos cuenta de que de Onís no se molestó en actualizar esta edición; dice ahí que se acaba de enterar de la tesis doctoral de A. GARCÍA BOIZA, *Don Diego de Torres Villarroel. Ensayo biográfico*, obra publicada en Salamanca en 1911. De modo que se podría decir que, en lo que a actualidad editorial respecta, la *Vida* de Torres Villarroel estaba estancada en el año 1912, cuando sale la primera edición de F. de Onís, única digna de mencionarse entre las ediciones modernas según opina Mercadier (p. 38).

A pesar de este estancamiento editorial entre 1912 y 1972, justo sesenta años, la edición de Mercadier reduce el número de notas (unas veinticinco menos) con respecto a la edición de F. de Onís, cosa que no se explica solamente por las diferentes ediciones utilizadas por ambos críticos<sup>2</sup>. Esto se debe quizá no solamente a criterios editoriales sino a que Mercadier tiende más a señalar erratas, a cotejar ediciones y a hacer notas de carácter casi exclusivamente textual. Limitarse a lo textual, eliminando notas críticas no es censurable, menos aún teniendo en cuenta que, aunque no es popular, tampoco pretende ser ésta una edición para eruditos y especialistas, como sí es su edición de *La barca*. Reprochable sería una mezcla inconsistente de ambos tipos de notas. Aquí peligra Mercadier en ciertos momentos, aun cuando no sea siempre fácil distinguir lo crítico de lo textual. La nota 30 por ejemplo puede pasar como textual, ya que el editor sólo alude a la crítica de Sebold para explicar una contradicción del texto; también la primera frase de la 194, donde Mercadier refiere al lector a las *Visiones y visitas* de Torres para apoyar la teoría de una manía persecutoria en Villarroel, de la que el crítico había hablado en la "Introducción" (pp. 27-28). Otro tanto podría decirse de la 246, que no responde al texto, sino más bien al tema que trata Torres en ese momento. Son pocas las excepciones; hubiéramos preferido que en vez de excepción, la nota crítica se hubiese convertido en norma al lado de la textual, ya que creemos que Mercadier pudo haber contribuido mucho en este sentido. Las notas por lo general reflejan la amplitud y profundidad de conocimiento que ya Mercadier reveló en su edición de *La barca*. Hay varias dedicadas a reproducir parcial o totalmente algunos textos que ayudan a completar y precisar cuestiones mencionadas por Villa-

<sup>2</sup> Mercadier se basa en las ediciones de 1743, 1750, 1752 y 1758 (hay que recordar aquí que sus descubrimientos en el ya citado "A propos du *Quinto trozo*" alteran el número de ediciones); usa además la primera edición completa de la *Vida* (1799) y, por supuesto, la de Federico de Onís. En cuanto a las ediciones de 1789 y 1792, que se mencionan también en la p. 38, no vuelven a aparecer citadas después en las notas. De Onís, por otro lado, careciendo del beneficio de esos descubrimientos de Mercadier, se basa en la edición de 1752, cotejada con la de Madrid de 1743, y en la de 1799.

roel (cf. notas 110, 114, 128, 150, 155 y 159). Por lo demás, la edición de Mercadier comparada con la de Onís ofrece la innovación textual de presentar el "trozo" VI como parte integrante de la autobiografía; aclara que de Onís lo consideró apéndice por no tener presente la edición príncipe del "trozo" V (p. 38). Varía también el texto de esta edición porque establece una pausa en cierto momento del "trozo" V, pues, conforme ha descubierto Mercadier, la parte que sigue a la pausa señalada por tres asteriscos y un espacio mayor entre líneas, fue publicada por primera vez en 1752, y no en 1750, como el resto del "trozo". Se explica ahora la falta de continuidad temática entre las dos partes, pues en lo que sigue al intervalo, Torres habla de su jubilación, tema que no había tocado antes. La edición incluye una serie de láminas; entre ellas, una carta autógrafa de Torres y una foto de la casa de don Juan Salazar, donde el escritor solía veranear.

La introducción a esta edición nos resulta demasiado escueta; ya advertimos lo mismo en la reseña que hicimos a su edición de *La barca* en esta misma revista (*NRFH*, 21 (1972) 131-133). Aquí Mercadier vuelve a lanzar una serie de observaciones que, por incompletas, frustran un tanto al lector. Sus observaciones provocan reflexiones que podrían llevarnos al meollo de la autobiografía torresiana, y a la solución de las preguntas y de los problemas fundamentales que nos plantea la *Vida*. No olvidamos que Mercadier se justifica en la nota final de su introducción (pp. 33-34), arguyendo que sólo le interesa por el momento "ofrecer al lector un texto fidedigno, con las aclaraciones que [le] han parecido útiles" (p. 34), tras de haber explicado que continúa trabajando el tema para un futuro estudio. Aun así, no podemos menos que seguir lamentando la brevedad de esa introducción. No significa esto pedirle que anticipe ideas centrales del estudio que promete (tampoco tiene por qué imitar a Sebold, quien en su ya citada edición de las *Visiones* y *visitas* ofrece una extensa introducción que no se limita a tratar esa obra torresiana, sino que es una especie de recopilación de su crítica anterior sobre la *Vida* y la figura literaria e intelectual de Torres en general), pero sí hubiese convenido detenerse más en algunos puntos.

En el primer párrafo de la introducción Mercadier hace una de sus observaciones más interesantes al señalar la complejidad del género a que pertenece la *Vida*. La primera parte de la introducción, dedicada a lo biográfico (pp. 9-21), señala fechas y datos, rectifica en algo la cronología torresiana, destaca sucesos de carácter determinante en la vida de Villarreal, comenta sobre sus polémicas con los ilustrados, etc. La segunda parte (pp. 21-33) encara la obra desde su género. En ella se exponen algunos de los múltiples problemas autobiográficos que todavía debe resolver la crítica sobre la *Vida*: el carácter de confesión y autodefensa que, a su vez, explica el carácter comprobatorio del "trozo" VI (pp. 22-23); la tradicional genealogía autobiográfica, que en Torres cobra matiz de obsesión (pp. 23-24); la manía persecutoria, profunda motivación autobiográfica para Torres, según Mercadier (pp. 27-28); lo teatral de la personalidad torresiana (pp. 28-30); la sinceridad autobiográfica de Torres, sólo comprensible dentro de las peculiaridades del género (pp. 30-33); y finalmente, aunque en un

nivel implícito, las relaciones entre Villarroel y J. J. Rousseau, figura capital, este último del género autobiográfico en su manifestación "moderna" (p. 33, el entrecomillado es nuestro).

Se esbozan, pues, problemas esenciales para una mejor apreciación de la *Vida*. Se alude también a la necesidad de considerar la autobiografía torresiana desde el punto de vista de su género, cosa que no se ha hecho a pesar de las valiosas aportaciones de Sebold y Marichal. Pero no se pasa de ahí. Lo ideal, desde luego, hubiese sido que ese estudio más detallado que prepara Mercadier hubiese acompañado como introducción a esta edición de la *Vida*. Una introducción algo más elaborada, y la inclusión sistemática de notas críticas al lado de las textuales, para seguir despertando el merecido interés en Torres, nos parece que hubiesen mejorado ésta que, de todos modos es una edición escolar concienzuda y muy apreciable de la *Vida*.

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN

Mount Holyoke College.

GIOVANNI CARAVAGGI, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell' intimismo*. Ricardo Pàtron, Bologna, 1969; 235 pp. (*Testi e saggi di letterature moderne*, 14).

La obra de Antonio Machado sigue y seguirá siendo objeto de estudio. Su verso, escrito "para leído de frente / y al sesgo", presenta facetas cuya descripción estimula indagaciones de índole muy diversa. La que realiza Giovanni Caravaggi se basa en un conocimiento exhaustivo del "corpus" poético machadiano, del que hace una personal y meritoria interpretación. Ocasionalmente se apoya en autores como O. Macri, D. Alonso, A. Sánchez Barbudo... , pero no acepta indiscriminadamente sus puntos de vista. Su fuente principal es la obra lírica de Machado, vista a la luz de ciertos principios de la "poética" del propio escritor. En contadas ocasiones acude al dato biográfico y lo maneja de suerte que no estorba, antes favorece la exploración literaria. Su estudio toma en cuenta, sobre todo, la sincronía de la obra que resulta del orden definitivo de los poemas fijado por su autor, pero acude, cuando es necesario, a la visión diacrónica que le facilitan, principalmente, los estudios de Macri. Reduce su análisis a *Soledades...*, *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*, ya que en el *Cancionero apócrifo* las experiencias líricas del poeta, dice, han perdido su autonomía y sirven de soporte a un discurso filosófico.

Las nociones que apoyan básicamente la interpretación de Caravaggi proceden del mismo Machado y son las siguientes: el "intimismo", en el que el poeta se inscribe al esbozar su esquema "Para un estudio de la literatura española"; el "paisaje", que define explicativamente en *Los complementarios* y en otras partes de su obra y que es sujeto constante de su poesía; la "geografía emotiva" que da título a una composición del *Cancionero apócrifo* y que informa también gran parte de su producción y, finalmente, la orientación coral solidaria y cordial del impulso poético, que proclama en múltiples pasajes de su obra en pro-