

ESTUDIOS CERVANTINOS RECIENTES (1937-1947)

La celebración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes ha dado ocasión a una serie de homenajes que van, naturalmente, de lo superficial a lo serio y enjundioso. Por eso es quizá oportuno que nos detengamos a investigar las distintas corrientes y valores de las contribuciones eruditas y críticas que en la última década se han hecho al estudio de Cervantes. Hace precisamente diez años que el profesor F. Courtney Tarr hizo una reseña semejante a ésta, bajo el título de *Recent Trends in Cervantes Studies: An Attempt at Survey and Prognosis*. Este estudio admirable, revisado y completado en los dos años siguientes, se publicó en *RRQ*, xxxi, 1940 (págs. 16-28), después de la muerte de su autor. Me propongo ahora continuar el trabajo a partir del punto en que lo dejó el profesor Tarr, aunque será necesario, a fin de explicar el origen de ciertas fases de la investigación cervantina reciente, que retrocedamos a ciertos estudios notables anteriores a 1937.

Como punto de partida, quizá sea adecuado citar las conclusiones del profesor Tarr. Dice en la pág. 28: "Para resumir diremos que el año de 1916, tricentenario de la muerte de Cervantes, puede tomarse, *grosso modo*, como la culminación de ciertas tendencias en los estudios cervantinos: la biográfica, la lingüística y la textual, en una palabra, la documental. A partir de entonces predomina la tendencia a lo interpretativo: lo psicológico, lo ideológico, lo estético." Esta última corriente general ha continuado, y hemos visto muchos trabajos de alta calidad que siguen una u otra de esas líneas. Sin embargo, antes de entrar en su examen minucioso, hemos de tomar nota del progreso alcanzado por aquella otra crítica más apegada a los hechos y documentos.

No es mi intención tratar aquí de ediciones o traducciones recientes (ya sean nuevas o reimpressiones de otras anteriores) de las obras de Cervantes. Baste decir que no ha habido ninguna edición especialmente notable de Cervantes desde la tercera edición del *Quijote*, revisada, de Rodríguez Marín (Madrid, 1927-28), que sigue siendo la mejor edición anotada de la obra maestra de Cervantes. Puede añadirse, de paso, que en 1941 apareció el cuarto y último tomo del *Quijote* en la edición de Schevill y Bonilla, con lo que se dió feliz término a esta edición crítica de las obras completas de Cervantes, que el profesor Schevill continuó después de la muerte de su colaborador en 1926. En el campo de la bibliografía han aparecido numerosos trabajos desde 1937. El primero fué la continuación de la bibliografía crítica de las ediciones del *Quijote* por Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonbuena, proseguida hasta 1937 por este último y editada por J. D. M. Ford y C. T. Keller. La publicó The Harvard University Press en 1939.¹ En 1941 y 1943 el Institut

¹ Bibliografía crítica de ediciones del *Quijote* impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas por Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonbuena, continuada hasta 1937 por el primero de los

d'Estudis Catalans, de Barcelona, sacó a luz los primeros dos volúmenes de su *Catálogo de la colección cervantina*, editado por Juan Givanel Mas (fallecido no hace mucho), que abarca los años de 1590 a 1854. En 1946 Raymond L. Grismer publicó su *Cervantes: A Bibliography*, con una lista de libros, ensayos, artículos y otros estudios sobre la vida de Cervantes, su obra y sus imitadores. La bibliografía de Grismer ofrece documentos ya incluidos en bibliografías anteriores, como la de los profesores Ford y Lansing, pero es mucho más completa y está más al día en biografías y críticas; se han añadido, además, comentarios eruditos y otros de carácter general. También en 1946 apareció en Madrid la *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, de Givanel Mas, que supera a los trabajos, hoy anticuados, de López Fabra y de Ashbee. A principios de 1947 Juan Sedó Peris-Mencheta publicó en Barcelona su *Ensayo de una biblioteca de miscelánea cervantina*, que anota un número imponente de "comedias, historietas, novelas", etc., basadas en la vida o en las obras de Cervantes, y que se encuentran en la biblioteca de este bien conocido animador de los estudios cervantinos.

Aunque el *Quijote* es el libro más minuciosamente anotado de la literatura española, los eruditos siguen encontrando nuevos pasajes que necesitan ser estudiados o que pueden explicarse de nueva manera. Entre los trabajos así orientados merecen citarse los de Henry Thomas,² Miguel Herrero García,³ Martín de Riquer⁴ y Narciso Alonso Cortés.⁵ El más interesante de estos artículos es quizá el de María Rosa Lida sobre la frase inicial del *Quijote*: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."⁶ Ciertos críticos del pasado trataron infructuosamente de identificar el lugar a que se refiere con Argamasilla de Alba o con algún otro lugar familiar a Cervantes. El profesor Casaldueiro, en su artículo titulado *Explicando la primera frase del Quijote*,⁷ sugiere que las palabras "de cuyo nombre no quiero acordarme" las usó Cervantes para mostrar que no iba a seguir los métodos de las novelas de caballerías, en las que se precisaban cuidadosamente tales detalles. La señorita Lida, aunque acepta la sugestión de Casaldueiro, ve en el uso de esta frase por Cervantes una imitación consciente del estilo de la narración popular y un afán de apartarse de los procedimientos de los libros de caballerías. Además, en la modificación cervantina de la fórmula usual —cambiando "de cuyo nombre no me acuerdo" en "de cuyo nombre no quiero acordarme"— la señorita Lida ve una estilización en armonía con la orientación estética general de Cervantes, y en esto, como se verá más adelante, está de acuerdo con buena parte de los estudios recientes. Finalmente, la misma frase inicial del *Quijote* la estudia el cervantista español ya mencionado, Juan Givanel Mas, quien publicó en 1942 *Una nota para un nuevo comentario al Don Quijote (En un lugar de la Mancha... I, 1)*.⁸ Givanel, que no se refiere a ninguno de los artículos que acabo de mencionar, enfoca el problema desde un ángulo distinto, haciendo hincapié en el hecho, ya conocido, de que "en un lugar de la Mancha" es un verso que se encuentra en el *Romancero* de 1600 y es por tanto anterior al *Quijote*; pero está, en lo fundamental, de acuerdo con Casaldueiro y con la señorita Lida en que la frase no debe interpretarse como referida a ningún pueblo determinado.

citados y ahora redactada por J. D. M. Ford y C. T. Keller (se da el título también en inglés), Cambridge, 1939.

2 What Cervantes Meant by "Gothic Letters", *MLR*, xxxiii (1938), págs. 412-416.

3 Una frase de Cervantes inexplicada, *RFE*, xxvii (1943), págs. 91-92; Nota a Cervantes: "Co-riente y moliente", *ibid.*, págs. 93-94.

4 "Echar a galeras" y el pasaje más oscuro del *Quijote*, *ibid.*, págs. 82-86.

5 Sobre unas notas del *Quijote*, *BBMP*, xxii (1946), págs. 170-176.

6 De cuyo nombre no quiero acordarme..., *RFH*, I (1939), págs. 167-171.

7 *BHi*, xxxiv (1934), págs. 137-148.

8 En *Publicaciones cervantinas patrocinadas por Juan Sedó Peris-Mencheta*, Núm. iv.

El interés que despierta en el extranjero la obra de Cervantes, y su influjo en la literatura de otros países, son temas que reciben continua atención, aunque nada ha aparecido en años recientes comparable en importancia con los estudios de Esther J. Crooks,⁹ M. Bardon¹⁰ y G. Hainsworth.¹¹ El artículo de Harri Meier *Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung*¹² atiende, como lo indica su título, no a los influjos sino al significado del *Quijote* para diferentes países. En su amplio panorama de las diversas actitudes hacia la obra maestra cervantina, no añade mucho a nuestro conocimiento de las interpretaciones inglesas y francesas de los siglos xvii y xviii; pero es valiosísimo por su tratamiento de las interpretaciones alemanas de fines del siglo xviii y principios del xix, pues, exponiendo con mayor claridad que J. J. A. Bertrand¹³ el desarrollo de las reacciones alemanas frente al *Quijote*, descubre nuevos puntos de vista, de tal manera que puede distinguir siete maneras diferentes de acercamiento a la obra cervantina —algunas derivadas del extranjero, y otras, como la manera “idealista”, de origen alemán— en los años comprendidos entre Herder y Heine.

En cuanto a los estudios hechos en torno a países individuales, no conozco ningún trabajo reciente, de importancia, sobre el influjo de Cervantes en Francia. En lo concerniente a la fama y destino de Cervantes en Inglaterra y a las primeras traducciones inglesas del *Quijote*, hemos leído varios artículos de Edwin B. Knowles.¹⁴ Sus investigaciones demuestran entre otras cosas que, contrariamente a la creencia general, el *Quijote* no conquistó rápida popularidad en Inglaterra, especialmente entre los lectores cultos, y que “las grandes cualidades del *Quijote* —su sátira, su humor y su realismo— fueron apreciados por primera vez por los ingleses que vivieron después de la Restauración, no antes”.¹⁵ Francia demostró en este tiempo un interés mayor que el de Inglaterra, como se ve no sólo por el gran número de préstamos de Cervantes en escritores franceses, sino también por las muchas traducciones al francés. En cuanto a Italia, aparentemente el *Quijote* era allí menos conocido en el siglo xvii que en Inglaterra, a juzgar, al menos, por el reducido número de traducciones italianas que se hicieron entonces. De todos modos, nuestro conocimiento de la “fortuna” de Cervantes en Italia es aún fragmentario e incompleto. Como lo hace notar Joseph G. Fucilla en sus *Notes on the Vogue of Cervantes in Italy*: “nadie nos ha proporcionado todavía un estudio amplio y minucioso de la moda de Cervantes en Italia”.¹⁶ Que yo sepa, en los últimos años no se ha hecho tampoco ningún trabajo importante sobre el influjo de Cervantes en Alemania. Sin embargo, la primera traducción alemana del *Quijote* —*Juncker Harnisch aus Fleckenland*, publicada en 1648— ha sido objeto de un cuidadoso estudio de Christian F. Melz.¹⁷ Esta traducción, hecha, según parece, en 1626, como lo demuestra el profesor Melz, aunque incompleta (contiene

⁹ *The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*, Baltimore, 1931.

¹⁰ *Don Quichotte en France au xvii^e et au xviii^e siècle*, Paris, 1931.

¹¹ *Les “Novelas exemplares” de Cervantes en France au xvii^e siècle*, Paris, 1933.

¹² *En RF*, LIV (1940), págs. 227-264.

¹³ *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris, 1914.

¹⁴ *Don Quijote Seen through English Eyes*, *Hispania*, xxiii (1940), págs. 103-115; *The First and Second Editions of Shelton's Don Quixote*, Part I: a Collation and Dating, *HR*, ix (1941), págs. 252-265; *Allusions to Don Quixote before 1660*, *PhQ*, xx (1941), págs. 573-586. Estos artículos se han reunido en un volumen añadiéndoseles un nuevo ensayo, *Don Quixote in England before 1660*, bajo el título de *Four Articles on Don Quixote in England* (New York, 1941). Cf. también, del mismo autor, *Some Textual Peculiarities of the First English Don Quixote*, *Bibliographical Society of America Papers*, xxxvii (1943), págs. 203-214.

¹⁵ *PhQ*, xx (1941), pág. 586.

¹⁶ *En HR*, viii (1940), págs. 161-165. La frase citada está en la pág. 161.

¹⁷ *An Evaluation of the Earliest German Translation of Don Quixote “Juncker Harnisch aus Fleckenland”*, en *University of California Publications in Modern Philology*, vol. xxvii, n^o 5 (1945), págs. 301-342.

aproximadamente una séptima parte del original), es digna de encomio por su fidelidad. El profesor Melz encuentra que el traductor alemán, que ha sido ya definitivamente identificado como un tal Joachim Caesar, de Halle, cometió menos errores que los primeros traductores al inglés y al francés, Thomas Shelton y César Oudin.¹⁸

Tenemos también el problema de los influjos extranjeros en Cervantes. Como es bien sabido, éstos se limitan a autores latinos e italianos. Arturo Marasso, erudito argentino, ha tratado del influjo de Virgilio en Cervantes en su libro *Cervantes y Virgilio* (Buenos Aires, 1937), reeditado y completado bajo el título de *Cervantes - La invención del Quijote* (Buenos Aires, 1943?). El señor Marasso encuentra que el *Quijote* tiene muchos puntos de contacto con la *Eneida* y no duda de que Cervantes planeó ciertos episodios del *Quijote* sobre el modelo de algunos de los del poema de Virgilio. Algunas de estas semejanzas ya habían sido señalada por ciertos críticos y comentadores; por ejemplo, el paralelo del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos y el de Ulises y Eneas al averno. Hay otros paralelos que Marasso ha sido el primero en señalar. No se puede menos de admirar su ingenio e imaginación en ver tantas similitudes —algunas de las cuales se apoyan solamente en un detalle de descripción o en el giro de una frase—, pero el lector se queda con la impresión de que Marasso ha visto alusiones e imitaciones donde con frecuencia no hay sino semejanza fortuita.

En cuanto a las influencias italianas en Cervantes, no conozco nada notable que haya aparecido en el período que estamos analizando, y sin duda es ése un tema que no ha sido analizado con el cuidado que merece. En 1931, es verdad, apareció un libro en rumano, escrito por A. Popescu-Telega, sobre Cervantes e Italia.¹⁹ Sin embargo, tengo la impresión —a base de mi limitado conocimiento del rumano— de que este libro no agota las posibilidades del tema, cosa por demás imposible puesto que el autor trató también de abordar en las 212 páginas de su libro el problema del influjo de Cervantes en Italia. Admitido que todavía no contamos con un estudio satisfactorio sobre el tema, me permitiré, haciendo una breve digresión, considerar el conflicto de opiniones entre los investigadores modernos respecto de la importancia del influjo italiano en Cervantes, y hacer un llamado a fin de que el problema reciba, como ya dije, la atención que merece. Aunque parezca extraño, esta cuestión apenas acaba de ser planteada en nuestros días. Menéndez y Pelayo ni siquiera alude a ella. Aun los críticos italianos anteriores, de quienes podría esperarse que reconocieran la importancia del contacto de Cervantes con la cultura y la vida italianas, fallan en este aspecto. Todavía en 1914 dice el erudito italiano Savj-Lopez, en su libro sobre Cervantes: “Nadie, aún, ha determinado bien la intensidad del influjo italiano en el desenvolvimiento intelectual de Cervantes; muchos hechos particulares son todavía oscuros y muchas derivaciones o influencias generales no están suficientemente estudiadas. Pero, aun cuando se pudiese con nuevas investigaciones multiplicar las fuentes italianas, en substancia este influjo tendría siempre un mínimo interés al lado de lo que el pensamiento y el arte del gran escritor extrajeron de los profundos manantiales

¹⁸ Después de escrito el presente trabajo, se han publicado dos nuevos estudios sobre el influjo y difusión de Cervantes fuera de España: M. F. HEISER, *Cervantes in the United States*, en *HR*, xv (1947), págs. 409-435, y HARRY LEVIN, *Don Quijote y Moby Dick*, en *Realidad*, II, núm. 5 (1947), págs. 254-267. Y acaba de aparecer un volumen de ensayos, *Cervantes across the Centuries*, publicado por Angel Flores y M. J. Benardete (New York, 1948), en el cual se incluyen los siguientes trabajos sobre la difusión de Cervantes en el extranjero: el ya citado de Harry Levin (en inglés) y los de EDWIN B. KNOWLES, *Cervantes and English Literature*; ESTHER J. CROOKS, *French Translations of Cervantes*, LIENHARD BERGEL, *Cervantes in Germany*, y LUDMILA B. TURKEVICH, *Cervantes in Russia*. Cf. págs. 101 y sigs. del presente número de NRFH.

¹⁹ *Cervantes si Italia; studiu de literaturi comparate*, Craiova, 1931.

de su raza.”²⁰ Años después, en 1920, Toffanin adoptaba un punto de vista distinto cuando, en un capítulo de su libro *La fine dell'Umanesimo*, trató de mostrar la estrecha relación que hay entre las doctrinas literarias italianas del siglo XVI y el *Quijote*. Esta idea fué recogida más tarde por Américo Castro en su brillante libro *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925) —libro que hace época en estos estudios—, donde concede al influjo italiano sobre Cervantes una importancia mayor de la que se le había atribuido hasta entonces. “Un hombre como Cervantes”, pregunta Castro, “¿pudo pasar allá año tras año sin hacer otra cosa que jugar a quínoles y vaguitar? Los archivos callan sobre este punto; pero los libros suyos, ¿para qué sirven? La estancia en Italia fué el más trascendental hecho en la carrera espiritual de Cervantes” (pág. 386). La posición de Castro pronto tuvo eco en otros investigadores, como Paul Hazard. El llorado profesor Schevill, el más distinguido cervantista norteamericano, al comentar el libro de Hazard sobre el *Quijote*, dice: “El profesor Hazard nos dice también (sobre Cervantes): *Il connaissait les Italiens*. ¿Se puede probar esto sin lugar a dudas?” y continúa: “Cervantes hace muy raras alusiones a los escritores italianos, mas cuando las hace son bastante claras. Con frecuencia hallamos en él y en sus contemporáneos ideas paralelas; pero tales expresiones significan que estos materiales eran comunes a muchos escritores y que su uso por Cervantes no indica ninguna deuda para con aquéllos. Desde hace mucho se sabe que Cervantes conocía muchas novelas, poemas, crónicas, etc.; pero el intento que se ha hecho de mostrarlo como versado en poética, tratados, o en las diversas disciplinas de los humanistas, proyecta sobre el modesto soldado y novelista el saber de sus mismos críticos. Quizá algún día se demostrará que estas conclusiones mías fueron engendradas por la ignorancia. Yo las ofrezco tan sólo como resultado de lo que, en vista de la amplitud del asunto, debe considerarse como informaciones inadecuadas.”²¹ Estas palabras fueron escritas en 1933. Desgraciadamente para los que no estén de acuerdo con ellas, aún estamos a oscuras en lo que toca a la precisa deuda de Cervantes con la literatura italiana. Ya es lugar común decir que estaba familiarizado con las obras de Ariosto, Boiardo, Boccaccio, Bandello, Sannazaro y otros; pero no conozco ningún estudio exhaustivo de su deuda con cualquiera de estos escritores. Pienso que muchas imitaciones de poca importancia o reflejos de la lectura de autores italianos están por descubrirse en la obra de Cervantes, para no hablar de préstamos más importantes, tales como el germen de un episodio de alguna de las novelas o comedias. Conocemos muchos ejemplos de sisas cometidas por Cervantes en autores españoles y extranjeros —hechas en una época que perdonaba los “préstamos” no muy flagrantes— sin que debámos imaginar que no existen otras fuentes italianas de sus escritos no descubiertas todavía. Aunque escribía humorísticamente en la *Adjunta al Parnaso* “Item, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera...”, estas palabras representan también con toda seriedad su punto de vista y el de sus contemporáneos. Con todo, diré para terminar que cualquiera que sea la fuente, italiana o no, de su obra, podemos estar seguros de una cosa: Cervantes, como gran artista que fué, aparece siempre recreando lo que tomaba prestado. Ya lo dijo Menéndez y Pelayo: “Cervantes no imitaba de esa manera que se confunde con el calco.”

Reanudando nuestra investigación de las obras recientes sobre Cervantes, podemos tratar en seguida las biografías y juicios críticos que han aparecido en la última década. La primera obra, cronológicamente, es el pequeño libro de Jean Cassou *Cervantes*, publicado en París en 1936 y traducido al español en México

²⁰ Cito la traducción del libro hecha por Antonio G. Solalinde (Madrid, 1917). El pasaje mencionado se halla en las págs. 17-18.

²¹ HR, I (1933), pág. 31.

en 1939, en donde se presenta a Cervantes contra el fondo de la España de su tiempo, y se subraya la decadencia política y económica del imperio español. Siguiendo de cerca la tesis de Castro, Cassou muestra a Cervantes imbuído de la cultura renacentista y, al mismo tiempo, bajo el influjo de Erasmo, como uno de aquellos que practicaban la "heroica hipocresía" necesaria bajo las restricciones de la Contrarreforma. No hay nada muy original en esta obra, pero está bien escrita y es un buen ejemplo de esa *haute vulgarisation* que los franceses llevan tan felizmente a la práctica. Un trabajo más estrictamente biográfico que el de Cassou es el titulado *Cervantes - Bosquejo biográfico*, publicado, sin fecha, hace algunos años en México, y cuyo autor es el distinguido novelista y ensayista español Benjamín Jarnés. Es una breve exposición de los hechos salientes de la vida de Cervantes, y como tal puede atraer al lector ordinario; pero para el estudioso de Cervantes su interés principal reside más bien en el ensayo que le sirve de epílogo, titulado *Altisidora (epílogo en 1933)*, en donde, con su acostumbrada delicadeza y penetración psicológica, Jarnés re-crea, como pudiera hacerlo en una de sus novelas, el personaje de la "discreta y desenvuelta" Altisidora, la cual, habiendo servido a sus naturales señores, el duque y la duquesa, con exceso de celo en sus fingidos amores con don Quijote, al irse éste se encuentra con que verdaderamente le ama, siendo después del caballero la primera víctima del "quijotismo".

La primera de las interpretaciones generales recientes de la obra cervantina ha sido el libro de Francesco Delogu, titulado *Cervantes - La tragicomedia de Calisto e Melibea* (Messina-Milano, 1939). La mayor parte del libro trata de Cervantes. Delogu afirma que Cervantes es, antes que nada, un artista —no un filósofo ni un moralista— consciente de la falta de pulcritud de los escritores españoles de su tiempo, a quien sus contactos con la cultura italiana llevaron a una "simplificación y purificación del gusto" que dió a su estilo un tono clásico que Delogu llama "moderna classicità". Este énfasis en el influjo italiano, después de lo que al respecto hemos dicho, nos parece bien, aunque en algunos casos deseáramos que el crítico hubiese fundamentado sus afirmaciones, por ejemplo, cuando dice que la inclusión de la historia de Grisóstomo y Marcela en el *Quijote* tiene su razón de ser en la "architettura poetica" del *Orlando* de Ariosto (cf. pág. 176). De todos modos, su posición ante el problema es en general sensata. Hay que hacer notar, por ejemplo, su resistencia a aceptar la hipótesis de Toffanin de que las teorías literarias italianas intervinieron activamente en la creación del *Quijote* (aunque acepta la idea de que en ocasiones, especialmente en la Segunda Parte, Cervantes las tuvo en cuenta). Son más bien algunos de los otros comentarios de Delogu, en los que juzga la obra de Cervantes, los que nos mueven a hacer ciertas objeciones. Si bien es verdad que estas son cuestiones de gusto y juicio personal, no cuestiones de hecho, ¿cuántos lectores del *Quijote* estarían dispuestos a opinar con Delogu que el *Quijote* no es una novela, aun con la limitación de "nel senso corrente che suol darsi a opera narrativa" (pág. 128); o que los capítulos de la Segunda Parte en que se nos muestra a don Quijote en el palacio de los duques son una equivocación artística; o que, entre las *Novelas ejemplares*, sólo el *Coloquio de los perros* merece llamarse obra maestra? Nuestro crítico niega ese título al *Rinconete* y *Cortadillo* porque, en su opinión, la última parte es inferior al comienzo, lo que se debe en buena parte a la falta de grandeza de Monipodio como carácter perverso, por no ser más que un ladrón vulgar, un *maruolo comune* (cf. pág. 201).

Entre los trabajos que se proponen una valoración general de la obra de Cervantes, el que sigue en fecha al de Delogu es el *Cervantes* de W. J. Entwistle (Oxford, 1940). Después de un capítulo de introducción en que enlaza los puntos salientes de la experiencia de Cervantes con sus distintas obras, sigue un examen

de éstas, principalmente del *Quijote*, como es natural. La exposición es en ocasiones demasiado sucinta, pero los problemas y los valores esenciales son convenientemente destacados. Se acepta la tesis de Castro sobre el influjo de Erasmo, aunque no la "heroica hipocresía"; en general Entwistle sigue las opiniones recientes más autorizadas. Abundan en este trabajo las observaciones agudas y profundas, pero no todas las ideas del profesor Entwistle, originales o derivadas de otras, serán aceptadas por todos los estudiosos de Cervantes. Así, el profesor Schevill, al reseñar la obra de Entwistle, pone reparos a que se llame "literatura de escape", a la novela pastoril, ejemplificada por la *Galatea*, y a las novelas de caballerías. Schevill protestaba también contra la aceptación por Entwistle del punto de vista de Castro sobre el erasmismo del pensamiento de Cervantes; aunque en este punto me imagino que la mayoría de los eruditos estarán de acuerdo con Castro y Entwistle. Mi objeción principal contra el Cervantes que aquí se nos presenta es que Entwistle concibe el genio de Cervantes como genio de "novelista ejemplar" por excelencia, es decir, como autor de relatos breves al modo de las *Novelas ejemplares*. Con excepción del *Quijote*, Cervantes fué menos afortunado —según Entwistle— en sus novelas largas, y aun el *Quijote* "difiere menos en estilo que en amplitud" de las *Novelas ejemplares* (pág. 6). Es de notar también la afirmación de que "Todas sus novelas largas se resuelven en episodios que son novelas ejemplares" (*ibid.*). Me parece que aplicar este criterio al *Quijote* es no ver esta obra como un todo orgánico, con carácter diferente del de la narración breve. En un artículo posterior titulado *Cervantes, the Exemplary Novelist*,²² Entwistle expone nuevamente su idea, que resume así: "En una palabra, todos los ejercicios de Cervantes en el arte de la gran novela pueden reducirse a unidades de la misma naturaleza que sus *Novelas ejemplares*."²³

El más reciente de los trabajos generales sobre Cervantes es el libro de Aubrey F. G. Bell, titulado *Cervantes* (Oklahoma, 1947), que salió a luz hace pocos meses. Este libro no es, como el de Entwistle, un estudio ordenado de las diferentes obras de Cervantes, sino una exposición más amplia, no muy atenta a la cronología, y en la que el arte y el pensamiento de Cervantes son considerados bajo títulos generales como *El tema épico*, *El arte de Cervantes*, *La exploración de la realidad*, *La vena popular*, *La religión de la humanidad*, etc. Bell se mueve con toda libertad entre datos biográficos, ejemplos de las obras de Cervantes, detalles del trasfondo histórico y literario, y a veces se aleja mucho de la España de los siglos XVI y XVII. Si de este libro no surge una concepción muy coherente y completa del arte de Cervantes, nos enteramos por lo menos de la opinión de Bell sobre muchos de sus aspectos. No puede haber discrepancias con su entusiasta e inteligente gusto por Cervantes, y hasta se le puede conceder el derecho de buscar su propia "edad de oro" en una España que nunca ha existido. Pero debemos protestar cuando nos dice que la lección del *Quijote* es "la insensatez de aspirar al bien general" (pág. xvii). Aquí, como en alguna otra parte, Bell ha dejado que sus opiniones políticas influyeran en su criterio estético. También con sus comentarios puramente literarios encontrarán ciertos lectores motivos de discrepancia. Por ejemplo, mientras que defiende más de una vez la unidad artística del *Quijote*, se acerca no obstante a la concepción de Entwistle de que Cervantes es esencialmente un "novelista ejemplar" cuando afirma que el *Quijote* es una maravillosa labor de retacería, "porque, aunque Cervantes prefiere un lienzo de mayores dimensiones, su genio, como el de muchos grandes escritores españoles desde el Arcipreste hasta Pereda, se acomodaba mejor con el rápido boceto, con el entremés y la narración breve" (págs. 105-106).

²² HR, IX (1941), págs. 103-109.

²³ Pág. 103.

Han aparecido recientemente varios estudios críticos que tratan en especial del *Quijote*. El primero, cronológicamente, es *Cervantes - Il Chisciote*, de Mario Casella (Firenze, 1938). Esta extensa obra —comprende dos volúmenes, con un total de 876 páginas— es uno de los más detallados, si no el más detallado, análisis del *Quijote* que se haya emprendido jamás. Es también uno de los más polémicos, porque su autor, para quien, por supuesto, ninguna crítica anterior ha entendido el *Quijote*, sostiene una discusión casi constante, en las notas al pie de página, contra los que considera juicios erróneos de otros eruditos. El propio punto de vista de Casella, bastante original, consiste en que la obra maestra de Cervantes responde a lo que Casella llama “estética platónico-agustiniana y escolástica”, la cual, según él afirma, está en la base de todo el arte cristiano desde la Edad Media hasta fines del Renacimiento, en que fué sustituida por la estética aristotélica, tal como la exponían y la interpretaban (o deformaban) los teóricos de la época. No podemos aquí entrar en detalles sobre lo que Casella entiende por estética medieval. Bastará decir que se supone apoyada principalmente en la concepción del papel del hombre en el universo, de su relación con Dios, de su innato amor de sí mismo (en un plano ideal) y, por tanto, de su amor a Dios. Aplicando estas ideas a la novela de Cervantes y haciendo corresponder conceptos metafísicos a los personajes —don Quijote, por ejemplo, viene a ser el “irrazionale poetico puro”—, Casella intenta explicar el carácter y la conducta de todos los personajes de cierta importancia que figuran en la obra. Podemos dudar de la conveniencia de echar mano a tanta jerga filosófica, y podemos, ciertamente, dudar con Croce²⁴ de que haya habido nunca una específica “estética platónico-agustiniana y escolástica”; pero creo que, a pesar de estas y otras posibles objeciones, la obra de Casella tiene mucho que dar de sí en lo que toca a estimular el comentario y el análisis fructífero de Cervantes. No es el menor de sus méritos la penetración con que el autor percibe la unidad esencial del *Quijote* —su “lógica interna”—, que aquí se destaca, en mi opinión, con mayor nitidez que en ninguna otra crítica anterior.²⁵

Continuando con la crítica sobre el *Quijote*, llegamos ahora al ensayo de Américo Castro *Los prólogos al Quijote*, publicado en 1941.²⁶ En este artículo Castro expone nuevas ideas acerca de la naturaleza y el valor del *Quijote*, sugeridas por una relectura de los prólogos a las dos partes de la novela. Muchas de esas ideas prolongan sin duda otras expresadas en su anterior *Pensamiento de Cervantes*, tales como aquella fundamental observación de que Cervantes era un escritor perfectamente consciente de su arte; pero también hay modificaciones parciales de su posición anterior, especialmente en lo que concierne a la actitud de Cervantes hacia la religión. Ya no habla Castro de la “heroica hipocresía” de Cervantes; ahora encuentra sólo una actitud irónica frente a las flaquezas de frailes, clérigos y ermitaños. Castro da mucha importancia al ímpetu irónico de Cervantes, no sólo en este caso, sino en general. No hay sino dos cosas, dice, que están a salvo de la ironía cervantina: los dogmas religiosos y los fundamentos de la sociedad monárquica de su tiempo. El ímpetu irónico de Cervantes, piensa Castro, fué a veces más lejos de lo que su discreción le trazaba como límite. A este respecto Castro ofrece una ingeniosa explicación de las numerosas frases untuosas de carácter

²⁴ Cf. su reseña de la obra de Casella en *Cr*, xxxvii (1938), págs. 137-139.

²⁵ Cabe recordar también un breve artículo de Benedetto Croce, el decimoséptimo en su serie de *Studie su poesie antiche e moderne*, titulado *Cervantes: in torno al “Don Quijote”*, en *Cr*, xxxvii, 1939, págs. 161-167. El tema principal de Croce es aquí el cambio de actitud hacia el *Quijote* desde la época romántica, y dos tendencias de la crítica moderna del *Quijote* a las cuales pone Croce sus reparos: 1) hacer pie en la obra de Cervantes para lanzarse a *fantasticherie* moralistas, nacionalistas, etc., y 2) atribuir a Cervantes ciertas posiciones filosóficas. Ejemplo de la segunda tendencia es, para Croce, como hemos visto, la obra de Casella.

²⁶ *RFH*, iii (1941), págs. 313-338.

moral y religioso, viéndolas como una compensación de Cervantes a su tono normal y espontáneamente irónico, aunque Castro se apresura a añadir —cosa que no hubiera admitido en su primer libro— que, por ejemplo, no tenemos razón para dudar de la sinceridad de Cervantes en estas protestas de fervor religioso y moral. El otro punto en que Castro hace hincapié en su artículo es la importancia de la novela pastoril, o, como él prefiere llamarla, “la erótica pastoril”, en el desarrollo del arte de Cervantes en el *Quijote*. En el relato pastoril, dice Castro, por primera vez se muestra el personaje literario como una singularidad estrictamente humana, como expresión de un “dentro de sí”. De las diversas formas literarias de la época, sólo lo pastoril, en palabras de Castro, “había mantenido vivos, y ampliado considerablemente, los gémenes de lo humano como coincidencia irreductible”. “Así se comprende”, continúa, “por qué Cervantes llevó lo pastoril al *Quijote*... Ahora también se comprende por qué Cervantes no ironiza lo pastoril, ni lo toma a broma en el *Quijote*, aunque bien fácil le hubiera sido proyectar cualquier penumbra sobre Marcela —un alma de armiño presuntuosa de su albura”.²⁷ Pero Cervantes sobrepasó con mucho lo pastoril en su concepción y tratamiento del personaje, y es esta grandeza del *Quijote*, con su vitalismo y su angustia, con su actitud crítica y su fe, lo que Castro examina con observaciones que hemos de contar, sin duda, entre las más penetrantes que se hayan hecho sobre el *Quijote*. El presente ensayo deja al lector con tanto mayor deseo de conocer el libro que anuncia Castro, en el que desarrollará las ideas aquí expuestas.

Mientras que las críticas consideradas hasta ahora han seguido en general las tendencias del historiador de la literatura o del historiador de las ideas, quedan por mencionar algunos estudios que destacan o sólo examinan el estilo y la forma de una u otra de las obras de Cervantes. La inclinación a estos estudios parece haber nacido principalmente en el movimiento antipositivista, “idealista”, en crítica literaria, que se desarrolló en Alemania bajo la guía de Karl Vossler. El primer intento de estudiar seriamente el estilo de Cervantes en relación con la totalidad de su arte —esto es, la relación entre forma y contenido— fué el libro de Helmut Hatzfeld *Don Quijote als Wortkunstwerk* (1927), estudio de los diferentes medios estilísticos empleados en el *Quijote*. En 1931 se publicó el artículo de Leo Spitzer *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle*,²⁸ en que se estudia el sentido arquitectónico del *Celoso extremeño* a la luz de un análisis estilístico. A este artículo siguió en 1937 el titulado *Personenhandlung und Geschehen in Cervantes “Gitanilla”*, de Harri Meier.²⁹ Como el profesor Tarr no menciona este trabajo, lo comentaré brevemente. Partiendo de la premisa de que hay una explicación psicológica para la elección del orden normal o invertido de sujeto y predicado —premisa válida para el español como para otras lenguas— Meier rastrea el uso de ambos órdenes, el normal y el invertido, a través de las páginas de *La Gitanilla*, y llega a los siguientes resultados: 1) el orden invertido, verbo-sujeto, predomina en el primer tercio de la historia, en que los incidentes se presentan como sucediendo y no como dependientes de la voluntad de los personajes; 2) a medida que los personajes intervienen en la acción y se van definiendo, se usa el orden normal de sujeto-verbo; y 3) a medida que la historia se aproxima al fin y se vuelve a insistir en la corriente de los sucesos más que en la acción personal, vuelve también a prevalecer el orden invertido, predicado-sujeto. Este mismo principio se prueba después con muchos pasajes tomados de otras *Novelas ejemplares* de Cervantes, y se concluye que también a éstas es aplicable. La nitidez de los resultados es hasta cierto punto sorprendente, y se pregunta uno si no variarían en mayor o menor me-

²⁷ *Ibid.*, pág. 325.

²⁸ *ZRPh*, LI (1931), págs. 194-225.

²⁹ *RF*, LI (1937), págs. 125-186.

dida de ser otros los investigadores. De cualquier manera, poco es lo que se nos revela acerca de Cervantes. Por muy original que haya sido Cervantes en otros aspectos, al menos en éste fué siempre fiel al genio de su idioma.

En tres estudios de Joaquín Casalduero nos encontramos con un punto de vista diferente sobre la forma y el significado del arte de Cervantes. El profesor Casalduero no se interesa tanto en los caracteres específicos del estilo como en la estructura general de la obra. Parte del supuesto de que las obras de Cervantes tienen un carácter barroco, lo que no debe perderse de vista al tratar de comprender su significado y su forma. (Hay que anotar, incidentalmente, que Casalduero es, que yo sepa, el primer crítico que estudia la obra de Cervantes desde el ángulo del barroquismo, y es sorprendente que no se le haya adelantado algún hispanista alemán, puesto que fué en Alemania, según observación reciente del profesor Wellek, donde el concepto de lo barroco se aplicó por primera vez al estudio de la literatura europea.³⁰ El artículo de Meier sobre *La Gitanilla*, por ejemplo, no menciona el barroco. Es verdad que la idea del carácter barroco del *Quijote* había aparecido ya en la crítica alemana, en el libro de Hatzfeld *Don Quijote als Wortkunstwerk*, pág. 287; también su carácter antibarroco había sido afirmado por Pfandl en su *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, pág. 231, pero no se había intentado ningún análisis detallado como el de Casalduero. El barroquismo de Calderón sí había sido estudiado ya por un erudito alemán, Michels, en 1929).

El primero de los estudios de Casalduero, el artículo titulado *La composición de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se publicó en 1940.³¹ En él rechaza la opinión, tan difundida, de que el *Quijote* es un libro más o menos desordenado e informe, e insiste en su unidad y claridad de propósito. Si se le ve como una obra barroca, dice, se reconocerán su plan y su unidad. Hay unas palabras del capítulo 50 de la Primera Parte que Casalduero cita para demostrar que bajo el desorden aparente de la estructura barroca hay orden deliberado. (Las palabras claves del pasaje citado son "orden desordenada".) En verdad no presenta el mismo equilibrio de elementos formales que se encuentra en el arte clásico o renacentista. En el barroco hay un desequilibrio, una excentricidad que da por resultado un mayor dinamismo. Casalduero muestra cómo la estructura de la Primera Parte del *Quijote* sigue esta estructura del barroco. Hace hincapié en lo que llama "desplazamiento barroco del eje", o sea el hecho de que en el arte del barroco el centro mecánico no coincide con el centro verdadero o, como él lo llama, con el centro espiritual. Pero hay también un equilibrio de fuerzas, que Casalduero persigue a través de la Primera Parte del *Quijote*. Tenemos la división —hecha por el propio Cervantes— de la Primera Parte en cuatro libros o partes, de las cuales la 1ª y la 2ª contrabalancean a la 3ª, y la 1ª, 2ª y 3ª equilibran a la 4ª. Tenemos también el equilibrio de las cinco aventuras de don Quijote en cada una de las tres primeras partes. En este uso del número cinco Casalduero ve un significado especial y un rasgo distintivo del barroco, aunque no indica qué es lo que ello nos dice del arte de Cervantes. En su detallado análisis de los temas, personajes y episodios del *Quijote* y de la manera como se contraponen unos a otros, Casalduero logra demostrar la eficacia con que Cervantes usa el equilibrio y el contraste, y cómo cada parte se ajusta dentro del todo. Y como la forma barroca es la expresión de la actitud y perspectiva de la edad barroca, Casalduero se afana a través de su estudio por explicar este espíritu barroco tal como lo ve revelado en uno u otro aspecto del *Quijote*.

No faltarán lectores de ese artículo que estarán de acuerdo conmigo en que,

³⁰ *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v (1946), págs. 77-109. Cf. especialmente págs. 80-81.

³¹ *NRFH*, II (1940), págs. 323-369.

no habiéndose aún establecido con claridad qué es el barroco, resulta prematuro definir el arte de Cervantes con tan exclusivo apoyo en este concepto. Pero es innegable que el estudio de Casaldueiro contribuye a la comprensión del barroco, así como ayuda a apreciar la unidad esencial del *Quijote*.

En su segundo estudio sobre Cervantes, el libro titulado *Sentido y forma de las Novelas ejemplares* (Buenos Aires, 1943), el profesor Casaldueiro vuelve a tomar el barroco como referencia. El mundo tal como está expuesto en las *Novelas ejemplares*, dice Casaldueiro, es el mundo barroco con su insistencia en la polaridad de materia-espíritu, y añade que es necesario tenerlo presente a fin de aprehender el significado de las narraciones. El propio Casaldueiro lo tiene presente en todo el libro y hace, de paso, muchas observaciones sobre lo que él considera que es el barroco. Una vez más, como al estudiar el *Quijote*, analiza la estructura de las narraciones, haciendo resaltar sus características barrocas, y volviendo a encontrar pruebas de barroquismo en el uso de lo que llama "ritmos binarios, ternarios y cuaternarios" (es decir, la presentación de los materiales en grupos de dos, tres o cuatro elementos). Pero es más: cree que el orden mismo en que aparecen las narraciones es esencial para su justa comprensión. "Sólo si nos damos cuenta", escribe (págs. 17-18), "de que la colección es un organismo en el cual cada novela tiene su función, podremos penetrar en la esencia de cada una en particular". De acuerdo con este punto de vista, las doce *Novelas* se dividen en cuatro grupos, de la manera siguiente: grupo 1, compuesto por las cuatro primeras narraciones, que representa el mundo ideal; grupo 2, compuesto por las dos narraciones siguientes, que representa el pecado original; grupo 3, compuesto por las dos *Novelas* que siguen, que representa la virtud y la libertad; y grupo 4, compuesto por las cuatro últimas narraciones, que representa el mundo de lo social. De estos cuatro grupos, el primero y el cuarto se contrapesan, así como el segundo y el tercero. Dentro de cada grupo hay también contrastes y equilibrios. El esquema total está resuelto ingeniosamente y detalladamente —de hecho es la base de la presentación que hace Casaldueiro de la forma y significado de las *Novelas ejemplares*—; pero por desgracia es difícil seguir la lógica de un plan tan rígido, o creer que Cervantes tuviera en cuenta semejante plan. A fin de hacer que ciertas narraciones encajen en el plan, se las interpreta de una manera muy original, aunque poco convincente, como cuando el árbol mencionado al principio del *Licenciado Vidriera* se convierte para Casaldueiro en el símbolo del Árbol de la Ciencia, y se busca la clave de la novela en la doctrina del pecado original. No hay duda de que el significado del arte de Cervantes difícilmente podrá revelársenos de esta manera, y yo, al menos, hallo más convincente a Casaldueiro cuando abandona las espesuras de un supuesto simbolismo o plan barroco y trata de explicarnos el espíritu que animaba al arte barroco. Algunos de estos comentarios, sin duda fruto de hondas meditaciones, son lo mejor que he leído sobre el barroco español.

En el tercero y más reciente de los estudios cervantinos del profesor Casaldueiro, *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Buenos Aires, 1947), también se interpreta la última novela de Cervantes, claro está, como una obra barroca. Una vez más, como al tratar del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, Casaldueiro destaca la forma y la estructura, e insiste en que solamente cuando se ha establecido con claridad la relación entre sus diferentes episodios podremos apreciar el significado de la novela en su integridad. Trata de que el lector tenga presente que el *Persiles* es la novela bizantina adaptada a las creencias y perspectivas de la España contrarreformista del siglo xvii. Como tal, el mejor modo de comprender sus personajes y sus variadas experiencias será a la luz de la organización religiosa y social de la España de Cervantes. Se nos dice que ese relato es, en sus lineamientos generales, "la historia de la humanidad y del hombre vivida en el presente" (o sea, en la época en que el libro fué escrito). El sentido de la novela se des-

cribe así: "En medio del dolor y de las tentaciones del mundo, guiados por la virtud, depurar nuestra fe para alcanzar el triunfo de la paz, para llegar al puerto seguro. La victoria es la paz" (pág. 281). A fin de hacer resaltar este significado y propósito, Casaldüero nos lleva por toda la obra, capítulo por capítulo, haciendo notar el simbolismo de los personajes, lugares y acciones: Persiles y Sigismunda representan al hombre y a la mujer, cuyo amor y fe deben ser purificados por el sufrimiento antes de que lleguen a unirse en el santo sacramento del matrimonio; Rutilio, Rosamunda, Cenotia representan la lascivia; Manuel el portugués, el amor místico; Clodio, la calumnia; la "isla bárbara" es "la isla de la ambición luciferina"; el fuego que estalla en la isla simboliza también la ambición, mientras que el del palacio de Policarpo representa la lascivia; etc., etc. A lo largo de su análisis del *Persiles*, Casaldüero introduce abundantes comentarios sobre los aspectos formales de la obra, tales como el uso del principio de contraste, que es tan evidente (las islas septentrionales frente a las meridionales; las islas de los primeros dos libros, los templos de los dos últimos; etc., etc.) y que lleva a la muy frecuente disposición del material en parejas de elementos contrapuestos. Sin embargo, dice Casaldüero, esta "división bimembre" no es rígidamente mecánica, sino que "se mantiene dentro de una orgánica libertad" (pág. 282). También se anotan otros aspectos externos del barroco en el *Persiles*; por ejemplo, el énfasis sobre los efectos teatrales o pictóricos. Considerando en su totalidad el estudio de Casaldüero, le haría yo el mismo reparo que a los dos trabajos anteriores, es decir, que sigue siendo demasiado doctrinario en algunas de sus explicaciones del significado y la forma de las obras de Cervantes. Así, mientras que por una parte está bien que señale el simbolismo más o menos obvio de los personajes, es difícil ver qué se gana con imponer una interpretación alegórica a la historia de Feliciano de la Voz, de la cual escribe Casaldüero: "La huida de Feliciano de la Voz y de su amante, es la expulsión del Paraíso, el accidentado nacimiento del niño es la tragedia de la vida" (pág. 186). O ¿por qué atribuye un significado especial al hecho de que Mauricio avisa tres veces, cuando el mismo Cervantes no da ninguna indicación de tal significado? (Dice Casaldüero, pág. 80: "Por tercera vez, sujeto al misticismo del número, da Mauricio el prudente la voz de alarma.") Aún está por demostrarse que lo que Casaldüero llamaría "la división trimembre" tiene más importancia para una obra barroca que para una obra de otro período cualquiera. Sin embargo, hay menos interpretaciones arbitrarias en este estudio que en los dos primeros, y así es como Casaldüero logra, en mi opinión, revelar más felizmente el sentido y la forma de la obra cervantina.

Estos últimos estudios de que hemos venido tratando cumplen en cierto modo con la predicción del profesor Tarr de que el punto de vista estético sobre Cervantes llegaría a tener mayor importancia en el futuro. De todas maneras, hubiera sido de desear que la predicción se cumpliera mejor que en la pasada década. ¡Cuánto mejor comprenderíamos el arte de Cervantes si maestros del análisis literario como Amado Alonso, Dámaso Alonso, Américo Castro y Leo Spitzer se ocuparan de sus cualidades estéticas! El profesor Tarr indicó algo de lo que se puede hacer a este respecto, y anunció que él mismo se proponía un estudio sobre los juegos verbales de Cervantes en el *Quijote* (de los cuales incluyó un ejemplo interesante en su artículo, págs. 26-28); seguramente ese estudio hubiera sido una notable contribución, en vista de sus grandes dotes críticas y lingüísticas, de la que nos hemos visto privados por su tan lamentada muerte. Por mi parte, en mis relecturas de Cervantes he llegado a notar en su estilo la existencia de ciertos modos de expresión que parecen reflejar algunos de los aspectos dominantes de su pensamiento y su personalidad. Por ejemplo, el uso, tan frecuente, del verbo *parecer* en el *Quijote* —¡cuántas veces lo emplea ahí donde pudo sustituirlo el más directo *ser*!— ¿no es un reflejo

estilístico, quizá inconsciente en su mayor parte, del problema de la realidad frente a la ilusión? En verdad, *parecer* toma en ocasiones resonancias humorísticas o irónicas, como en la réplica del ventero al famélico Sancho, “dos uñas de vaca que parecen manos de ternera, o dos manos de ternera que parecen uñas de vaca” (II, 59); pero el uso serio predomina, y creo que es ése el de mayor interés, pues revela la actitud fundamental de Cervantes. Tenemos también, en Cervantes, el uso de tal cual palabra o frase con que se logra suavizar una censura o restringir una generalización u opinión. (Alguna vez he comparado esta actitud con la más espontánea y popular de Lope de Vega.) Pienso en casos como aquel en que don Quijote habla del “casi común engaño” para caracterizar la general incredulidad en la realidad de los libros de caballerías y en los caballeros andantes, o cuando Renato, en el *Persiles*, llama al vulgo “casi siempre engañado”, o cuando don Quijote discurre sobre las “promesas de enamorado, las cuales, *por la mayor parte*, son ligeras de prometer y muy pesadas de cumplir”, o cuando Sancho observa que “sin saber yo *las más* veces lo que me digo, hago reír a cuantos me escuchan”. Mucho queda por estudiar del estilo de Cervantes, tanto desde el punto de vista histórico como desde el estético, y quizá entre las más importantes e interesantes tareas que quedan por hacer esté un examen más minucioso de sus obras en busca de reflejos de su temperamento artístico.

Resumiendo, nuestra reseña de la erudición cervantina en los últimos diez años nos muestra que se ha avanzado en varias direcciones —en la bibliografía, en el estudio de la acogida e influjo de Cervantes en el extranjero, en interpretaciones del texto, en críticas generales de su obra, en el análisis de obras individuales, especialmente del *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*, y finalmente en el estudio de la forma y significado de las obras antes mencionadas, con atención especial a su relación con lo barroco. En el período que hemos revisado no ha aparecido ningún trabajo comparable en importancia a *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, el cual, a pesar de las necesarias rectificaciones que han apuntado tanto el propio autor como otros eruditos, sigue siendo un verdadero jalón en los estudios cervantinos. Con todo, ya ha cumplido su propósito: destruir el mito de Cervantes “ingenio lego”, y destacar la calidad y el contenido del pensamiento cervantino. Lo que se necesita para el futuro es una mayor comprensión de Cervantes como escritor y como artista, y es en esto donde podemos esperar las contribuciones más señaladas.³²

WILLIAM L. FICHTER

Brown University, octubre de 1947.

³² No me cabe duda de que la presente reseña está lejos de ser completa. Seguramente muchos trabajos no han llegado a mi conocimiento, y me han sido inaccesibles algunos que sólo conozco por sus títulos. De todos modos, mi propósito no ha sido analizar, ni siquiera mencionar, todos los libros y artículos sobre Cervantes publicados en los diez últimos años, sino destacar los que me parecían de mayor interés para el desarrollo de los estudios cervantinos. He omitido, pues, cierto número de trabajos que bien hubieran podido entrar en una reseña de otro tipo. Así, por ejemplo, el artículo de M. A. Buchanan, *The Works of Cervantes and their Dates of Composition* (en *Transactions of the Royal Society of Canada, Third Series, Section II*, vol. xxxiii, 1938, págs. 23-39), útil por su ordenación cronológica —de acuerdo con hechos conocidos o con hipótesis— de las obras de Cervantes, incluidas las obras menores, poemas individuales, etc.

Quiero señalar, en fin, que buen número de artículos, algunos de ellos muy interesantes y valiosos, aparecieron después de terminado el presente trabajo. Me refiero en especial a algunos de los publicados en los números de homenaje a Cervantes (en ocasión del cuarto centenario de su nacimiento) de *Realidad* (v. supra, n. 18), *Hispania* (agosto de 1947) y el *BSS* (octubre de 1947), y también un artículo de la *HR*, octubre de 1947 (v. n. 18). El examen de estos y otros estudios publicados a raíz del cuarto centenario debe quedar confiado a una futura reseña de estudios cervantinos.