

Jean Canavaggio. *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. 253 pp. ISBN: 84-88333-41-2.

El Centro de Estudios Cervantinos acaba de publicar un interesante libro de Jean Canavaggio, *Cervantes entre vida y creación*. No estamos ante un volumen que recoja trabajos inéditos: todos sus capítulos han sido publicados anteriormente por el autor: “Los diecinueve trabajos aquí reunidos se publican en su estado original, con la única excepción del primero, cuyo título—‘La nueva biografía de Cervantes’—sustituye el que tenía inicialmente” (9). El artículo más antiguo, “Un compañero de cautiverio de Cervantes: don Fernando de Ormaza,” es de 1966. El más reciente, “Aproximación al proceso Ezpeleta” (en la nota 1 del libro leemos, quizá por error, “Expeleta”),¹ procede del homenaje de la Asociación de Cervantistas a José María Casasayas, hace algo más de cinco años. El autor ha agrupado los artículos seleccionados en tres grupos, relativos a la biografía, al teatro y a la narrativa de Cervantes. Nos parece de especial interés la recuperación de los textos referidos a la vida del autor de *Don Quijote*, y al estudio de su teatro. Lamentablemente este último apartado parece seguir despertando entre los estudiosos menos interés que otros, al menos si tenemos en cuenta que el libro de Canavaggio *Cervantes dramaturge, une théâtre à naître*, de 1977, apenas ha sido objeto de traducciones, salvo

¹ Son numerosas las erratas que el lector se encuentra a lo largo del texto: *Cervantes dramaturge* por *Cervantes dramaturge* (11), *henos de creer* por *hemos de creer* (58), *respecto a las normas* por *respeto a las normas* (68), *dedicatorio* por *dedicatario* (68), *asejna* por *ajena* (72), 197 por el año 1977 (72), *Le pacte autobiographique* por *Le pacte autobiographique* al referirse a la obra de Lejeune (75 n. 10), a lo largo de las págs. 73–83 se utiliza alternativamente *Caporali* y *Caporale*, *los Morisco* por *los Moriscos* (91), es frecuente el uso del término *economía* (quizá por influencia del francés *économie*) con el sentido de “estructura” (110, 111, 114 y 234); *oir* por *oír* (118), *otros destino* por *otros destinos* (125), *su compañeros* por *sus compañeros* (126), *las pastoral* por *la pastoral* (126), *...histórico*, *En...* por *...histórico*, *En...* (131), *itaiana* por *italiana* (132), *terra incognita* por *terra incognita* (132), una referencia bibliográfica del propio Canavaggio mal citada (132), *suelen gozan* por *suelen gozar* (138), *este manera* por *esta manera* (139), *angedutet* por el participio *angedeutet* en una cita alemana sobre Brecht (166), *los mueble* por *los muebles* (169), *Zwischenpiele* por *Zwischenspiele* (170), falta puntuación en las dos primeras líneas del último párrafo de la pág. 171, *los convencionalismo* por *los convencionalismos* (172), *del mimo modo* por *del mismo modo* (172), errada transcripción del verso *por la rnisrna muerte* (*por la misma muerte*, 192), *critica* por *crítica* (207), *los interrogantes del rector* por *los interrogantes del lector* (217), *se acompaña* por *se acompaña* (223), *cada más por cada vez más* (232), etc.

algunos fragmentos al italiano y al español, mientras que su biografía cervantina, publicada en Francia en 1986, ha sido traducida a cuatro idiomas hasta el momento.

Canavaggio subraya ante todo la intención de diferenciar sus propios trabajos biográficos sobre Cervantes de los estudios tradicionales. Así, advierte: "Me he lanzado en una aventura totalmente nueva para mí: no la de explicar a Cervantes, sino la de contar a Cervantes o, más bien, como diría Paul Veyne, la de contarle mejor" (17). Tras referirse a algunos de los estudios tradicionales sobre la vida de Cervantes, especialmente los de Mayáns, Vicente de los Ríos, Pellicer, José María Asensio, Pérez Pastor y Rodríguez Marín, concluye en que "ninguno de estos beneméritos investigadores ha intentado reconstruir la concatenación de unos acontecimientos cuyo interés, para nosotros, depende de cómo se incorporan a la misma sustancia del vivir cervantino" (20). Tal es el objetivo de Canavaggio: el rigor de los datos, el emplazamiento en el contexto y en la época del escritor y, como él mismo confiesa, "un último objetivo, pero no de poca monta: ir al encuentro de Cervantes" (24).

De nuevo es cuestión de referencia la ascendencia judía y la homosexualidad atribuidas a Cervantes: "Rosa Rossi, desde un enfoque metodológico más amplio, nos propone una explicación más ambiciosa del 'caso' Cervantes, en el cruce del análisis semiológico y de la antropología cultural. Esta explicación, huelga decirlo, ha suscitado varios reparos y, personalmente, no la puedo hacer mía por tres razones que considero fundamentales. En primer lugar, el conjunto de datos en el que trata de fundamentar su tesis no me parece suficientemente establecido. Las mil presunciones que tenemos de la supuesta 'raza' de Cervantes—empezando por lo que se sabe de la estirpe cordobesa de los Torreblanca, de donde procedía su abuela materna—no equivalen a una auténtica prueba, la cual, hasta la fecha, no se ha encontrado. Tampoco queda comprobada la homosexualidad de quien no nos ha dejado un solo escrito de carácter íntimo, y sobre el cual escasean los testimonios directos" (27). Las conclusiones de Canavaggio respecto a los estudios biográficos cervantinos son muy prudentes, y se limitan con frecuencia a reconocer las dificultades reales de "ir más allá." De la vida de Cervantes apenas se conservan "proyecciones objetivadas y mediatizadas por una escritura." Reservas y reticencias determinan por el momento la labor de sus biógrafos.

Con "Cervantes en primera persona" (65–72), el autor encabeza una serie de capítulos destinados a indagar en la presencia formal de Cervantes en sus textos literarios. Las referencias a la teoría literaria resultan aquí muy frecuentes, y quizá hubiera sido necesario actualizar algunos datos, al menos los de una bibliografía que, sobre la cuestión relativa al ' = autor en el texto, ha avanzado mucho a lo largo de los últimos años, dentro

y fuera del cervantismo. La referencia bibliográfica más reciente que aquí se cita es la de John J. Allen ("The Narrator, The Reader, and *Don Quixote*"), que data de 1976. Desde entonces a nuestros días han sido numerosos los autores, entre ellos nombres de primera fila, que se han ocupado de esta cuestión.² El análisis de Canavaggio, que data de 1977, se limita esencialmente a los prólogos de las obras cervantinas, insistiendo sobre todo en los de *Don Quijote*, *La Galatea* y *Persiles y Sigismunda*. Temas afines han sido abordados por Heinz-Peter Endress por lo menos desde 1979.³ En definitiva es cuestión ésta que requeriría una actualización de ideas y de bibliografía. La conclusión final del capítulo no deja de ser sencilla: "Cervantes en primera persona no es una persona real y verdadera. Es un ser imaginario: elaborado, claro está, con elementos sacados de la experiencia del manco de Lepanto, pero engendrado por un 'decir' específico y establecido como tal por la mirada del lector" (70).

En "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*" (73-83), Canavaggio establece interesantes contrastes y analogías entre el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y el *Viaggio in Parnaso* (1582) de Cesare Caporali, de nuevo afloran de forma recurrente conceptos de teoría literaria, desde los que se trata de proponer una lectura del *viaje* cervantino como una autobiografía, a partir de los criterios establecidos por Philippe Lejeune en 1975 en *Le pacte autobiographique*. De nuevo el paso del tiempo hace mella en

² Vid. al respecto, entre otros, Ruth El Saffar, "Voces marginales y la visión del ser cervantino," *Anthropos* 88-89 (1989): 59-63; Santiago Fernández Mosquera, "Los autores ficticios del *Quijote*," *Anales Cervantinos* 24 (1986): 47-65; R. M. Flores, "The Rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*," *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982): 3-13; R. M. Ford, "Narración y discurso en el *Quijote*," *Cuadernos Hispanoamericanos* 430 (1986): 5-16; George Haley, "The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice," *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984), 173-83; José Manuel Martín Morán, "La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615," *Anales Cervantinos* 30 (1992): 9-65; Colbert I. Nepaulsingh, "La aventura de los narradores del *Quijote*," *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (Toronto: Dept. of Spanish and Portuguese, U. Toronto, 1980), 515-18; James A. Parr, *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988); Fernando Romo Feito, "Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: Perspectivas," *Anales Cervantinos* 33 (1997): 117-31; Laura Rosana Scarano, "La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes," *Anales Cervantinos* 24 (1986): 47-65 y 123-36; y F. de Toro, "Función del yo narrativo y del autor implícito. *Don Quijote* como deconstrucción de modelos narrativos," *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1981), 635-51.

³ "Rhetorik und Reden im *Don Quijote*," en *Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag* (Heidelberg: Groos, 1979), 302-27.

algunas observaciones.⁴ Las cuestiones relativas a la pragmática literaria han evolucionado mucho en las dos últimas décadas, y en relación con la obra de Cervantes de manera singular. Es terreno muy resbaladizo la cuestión del narrador en las obras cervantinas. El autor del *Quijote* también se sirve en el *Viaje del Parnaso* de recursos muy sofisticados para construir en la ficción literaria un personaje que el lector del poema identifica inmediatamente con el autor. Los metalenguajes teóricos han derrochado un sinnúmero de términos para tratar de poner orden en este juego de papeles entre autor, narrador y personaje, con poco éxito, francamente, y además han confundido con demasiada frecuencia la autenticidad de la vida real con las formas estéticas—y lúdicas—de la ficción. A partir de la autonominación cervantina en el texto del *Viaje*, y siempre en referencia a Cesare Caporali, Canavaggio habla de “autobiografía,” y advierte que “reivindicando sin rodeos la paternidad del autodiscurso, el autonarrador, si bien no llega a deshacer el esquema heredado de Caporali, va alterando, de manera sistemática, el código elaborado por su inspirador” (76). En verdad, el recurso del autor que se personaliza ficcionalmente con su propio nombre (si se sirviera de uno ajeno estaríamos ante un heterónimo) en la fábula literaria, como sabemos, está introducido por Dante desde su viaje imaginario por los reinos de ultratumba. Es indudable que la literatura no contiene nada que no haya sido vivido, pero tampoco nada que necesariamente haya sido vivido tal y como se vivió. Acaso el propio Canavaggio parece equilibrar el alcance de sus propios argumentos, de forma un tanto confusa, sin embargo, al afirmar que “la obliteración episódica del autodiscurso [*sic*] resulta tanto más insidiosa cuanto que el *yo* que asume existencialmente el vivir cervantino no es, hablando con propiedad, el sujeto exclusivo del discurso” (80).

En el capítulo titulado “El desenlace de *La Numancia*: tradición y originalidad” (97–108), Canavaggio contrasta algunas de las fuentes históricas que han podido influir en Cervantes a la hora de configurar la fábula de la tragedia *Numancia*, especialmente en relación con el episodio del suicidio del joven Bariato. Canavaggio considera que, en este episodio,

⁴ El propio Canavaggio reconoce en otro lugar la conveniencia de actualizar algunas páginas. Así, por ejemplo, a propósito del capítulo titulado “La España del *Quijote*” (85–93), confiesa en nota final que “este estudio parte de un estado de la cuestión que convendría actualizar” (93, nota 21). En otros lugares, por ejemplo, se afirma que “el teatro cervantino nos ofrece una imagen atractiva que, hasta el presente, no ha retenido la atención de la crítica” (156). En efecto, una afirmación de este tipo sin duda podría ser válida en 1972, cuando se escribió por vez primera, pero probablemente hoy día deba ser objeto de consideración, dada la renovación que los estudios cervantinos han experimentado durante los últimos veinte años.

Cervantes “se aleja deliberadamente de la tradición consagrada por la historiografía clásica, según la cual, al penetrar en la ciudad al final de un largo asedio, Escipión no encontró a ningún superviviente.... El episodio de Bariato constituye pues una infidelidad cometida *in extremis* por un poeta preocupado por seguir con exactitud al historiador escrupuloso al que había toma como guía” (97). La documentación y los datos que Canavaggio aporta en este artículo, que data de 1979, es sin duda de gran valor, pero algunas ideas acusan inevitablemente el paso de algo más de dos décadas.

Si la escritura de la historia da lugar a un discurso verificable en la realidad de los hechos, la invención literaria no es, francamente, un discurso verificable en la escritura de las fuentes históricas. La composición de la *fábula* literaria, desde luego, no debe serlo. La literatura es un discurso formalmente explicable y semánticamente abierto, pero nunca verificable o falseable en la realidad histórica. La descripción historiográfica de las fuentes, necesaria y útil, no debe inducirnos a considerar la escritura cervantina como un discurso verificable en la tradición histórica, del mismo modo que no es posible estudiar de forma imparcial el teatro de Cervantes si supeditamos sus posibles aciertos y fracasos a una relación de afinidad o adecuación a la fórmula teatral de la comedia lopesca.

Por otro lado, afirmar hoy día que “Cervantes no dudó, como buen discípulo de Aristóteles, en distanciarse del desenlace impuesto por la historiografía oficial” (104) es afirmación que requiere explicaciones demoradas. En primer lugar, por las diferencias esenciales entre literatura e historia, a las que acabamos de referirnos. Y en segundo lugar, porque hoy por hoy resulta mucho más discutible que en cualquier época pasada el hecho de que Cervantes pueda ser considerado *sin más* como un “buen discípulo de Aristóteles.” Las mejores obras de Cervantes están escritas al margen de la preceptiva aristotélica. Los escritos del filósofo griego son insuficientes—lo eran ya en el siglo XVI—para comprender el alcance y el significado de la literatura cervantina. *La Numancia* es superior e irreductible a la *Poética* de Aristóteles y a la teoría helénica de la tragedia. El *Quijote*—y una vez más *La Numancia*—son obras que requieren para su interpretación una teoría literaria moderna, que poco o nada tienen que ver con la aristotélica, hecha y rehecha para la percepción e interpretación de un mundo antiguo, que en absoluto es el mundo al que se refiere Cervantes. Sólo con la difusión de la obra de G. E. Lessing (*Laokoon*, 1766), a fines de la Ilustración europea, comienza a configurarse con cierta solidez una nueva interpretación de la poética aristotélica, que la Edad Contemporánea ha tomado con frecuencia como referente.

“La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*” (109–21) es quizá uno de los capítulos más estimables del volumen. Estudia aquí

Canavaggio la construcción en las comedias cervantinas del personaje de la esclava cristiana cautiva de los berberiscos. Se centra en *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel* de Cervantes, y en *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega. Acierta especialmente Canavaggio al describir la estética del teatro cervantino como una expresión verosímil de la complejidad de la vida real. El virtuosismo de Cervantes consiste precisamente el alcanzar estos logros a través de una literatura en cierto modo, y paradójicamente, idealista, como es casi toda la literatura de la España aurisecular, tal como la consideraba Karl Vossler en su ensayo de 1930, "Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa."⁵ Sostenía allí el romanista alemán que la literatura española de los Siglos de Oro era una literatura esencialmente idealista, a través de cuyas intensas fisuras y grietas emanaban, incontenibles, fuertes expresiones de realismo. En palabras de Canavaggio, en relación con el prototipo de personaje aquí estudiado, "esta incorporación progresiva de toques de realidad en el seno de una ficción de corte tradicional responde, por lo visto, a una finalidad precisa: contribuye a completar y corregir la primera impresión producida por una heroína cuya función en el seno de la acción no consigue informar el conjunto de los rasgos distintivos, modelando así una imagen variopinta de la cautiva cristiana" (114).

En "Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria" (123–36), se ocupa Canavaggio de las formas de la pastoral en la creación literaria cervantina, concretamente en *La Galatea*, "El coloquio de los perros," *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *Los baños de Argel*. Sostiene Canavaggio que Cervantes experimenta una evolución en el tratamiento de los temas pastoriles, observable desde sus obras tempranas, como *La Galatea*, hasta sus piezas dramáticas de 1615: "No extraña, por tanto, que esta pastoral impura llegue a disolverse en una fábula caballeresca también tratada de modo irónico, pero que, a pesar de todo, conserva hasta el desenlace una mayor *vis comica*" (127). Canavaggio apunta aquí hacia una inversión del mito pastoril, o mejor, hacia una disolución en la prosa del siglo XVII de las utopías renacentistas. El tratamiento de que es objeto la pastoral en obras como "El coloquio de los perros" o *La casa de los celos* revela que el público ya no se deleita en la contemplación de un mundo bucólico que se ha vuelto pura fantasía. Creo que Canavaggio acierta al advertir la distancia que separa a Cervantes de Lope, una vez más, en el tratamiento de la pastoral en el teatro. En relación con este "rival a quien [Cervantes] no quiso nunca imitar," Canavaggio advierte que el

⁵ *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 8 (1930): 33–60. Reed. en *Südliche Romania*. Munich: Oldenbourg, 1940. 402–17. Trad. española de Carlos Clavería: "Trascendencia europea de la cultura española." *Algunos caracteres de la cultura española*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1962. 89–151.

autor del *Quijote* jamás asimiló influencia alguna de obras lopescas como *Belardo el furioso*, *El verdadero amante* o *La pastoral de Jacinto*, piezas que llevaron a las tablas temas bucólicos tratados con un discreto verismo.

En "Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*" (136–45), Canavaggio estudia el supuesto personaje cómico en el teatro de Cervantes. Canavaggio demuestra que las manifestaciones de la comicidad encarnadas en determinados personajes del teatro cervantino son tan ajenas a las gracias del bobo renacentista como a los "donaires del gracioso lopesco." Sugiere incluso que el personaje cómico característico del teatro de Cervantes constituye en sí mismo un paradigma que no puede agotarse en las explicaciones de un teatro meramente experimental. Tristán en *Los baños de Argel* y Madrigal en *La gran sultana* constituyen los ejemplos más genuinos: "cautivos cristianos los dos, ni son señalados como bufones en el reparto de figuras, ni llevan, por supuesto, los atributos tradicionales del loco de corte.... Con sus correspondencias temáticas, sus registros contrapuestos y sus varios niveles de comicidad, semejante perspectivismo no podía incorporar al bobo renacentista, encasillado en secuencias episódicas y comportamientos predefinidos, ni al gracioso lopesco, confidente y consejero de un galán con quien el bufón cervantino, atento a preservar su autonomía, no se resuelve nunca a unir su destino" (138 y 145).

Respecto a las tentativas metateatrales cervantinas, considera Canavaggio que "inscriben efectivamente el teatro en el teatro: *Los baños de Argel*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*," además de "El retablo de las maravillas." También sería posible identificar este recurso en algunos momentos de "El viejo celoso" y *El rufián dichoso*, así como en varios episodios de *Don Quijote* y, sobre todo, en el cuadro segundo de la jornada segunda de *La Numancia*, donde tiene lugar la escena de los augurios, que puede considerarse vivamente como ejemplo de teatro en el teatro. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia (*Numancia*, II, vv. 789 y ss.). Creo que Canavaggio acierta cuando afirma que "se reconocerá aquí sin esfuerzo el motivo clásico del teatro del mundo. Si Calderón le dará más tarde la amplitud que conocemos, Cervantes, antes que él, ya había percibido su interés: prueba de ello un episodio bien conocido del *Quijote*" (158), la aventura del carro o carreta de Las Cortes de la Muerte. Parece seguro que Cervantes es el primer autor español que utiliza consciente-

mente en su dramaturgia el procedimiento del metateatro como un recurso estético.

Jesús G. Maestro
Avda. García Barbón 48-B
Portal 4, Piso 3º K
36201 Vigo
jesus_maestro@hotmail.com