

ALDO RUFFINATTO

DEDICADO A CERVANTES



*Prosa
Barroca*

SIAL Ediciones

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
PROCEDENCIA DE LOS CAPÍTULOS.....	13
I. EVASIONES (IM)PROBABLES.....	15
I.1. Fugas de Argel.....	17
II. RIVALES EN LA COMEDIA.....	41
II.1. Arte Viejo vs Arte Nuevo de hacer comedias.....	43
II.2. Entre cautivos encadenados (Lope desenmascarado).....	56
III. CUATRO CALAS EN LA GALAXIA <i>QUIJOTE</i>	77
III.1. En el texto del <i>Quijote</i>	79
III.2. Sonadas, soñadas invenciones (La cueva de Montesinos).....	104
III.3. Angélica muere en un lugar de la Mancha.....	117
III.4. Don Quijote y Mr. Bloom.....	142
IV. EN EL MUNDO DE LAS <i>NOVELAS EJEMPLARES</i>	157
IV.1. Doce Novelas Ejemplares nunca «impresas».....	159
IV.2. Tan lejanos, tan cercanos: Boccaccio y Cervantes.....	184
V. REALIDAD VIRTUAL E INTERTEXTUAL EN EL <i>PERSILES</i>	199
V.1. La ficción más allá de la muerte.....	201
V.2. El <i>Persiles</i> y su doble lectura.....	221
V.3. Historia de un valentón entre Fondi y Lisboa.....	226
BIBLIOGRAFÍA.....	243
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	262

INTRODUCCIÓN

Con el propósito, no exento de audacia, de rendir homenaje a Miguel de Cervantes en el IV centenario de la publicación del segundo *Quijote* (1615), reúno aquí, en un conjunto que aspira a ser orgánico, una serie de artículos (éditos e inéditos) que escribí en el arco de tres lustros, entre el 2002 y el presente 2015. La calidad de orgánico del conjunto reside en el hecho de que estos ejercicios críticos abarcan casi por entero y en orden cronológico la producción literaria cervantina desde su experiencia teatral hasta los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, ofreciéndole especial cuidado al *Quijote*, como es natural, y a las *Novelas Ejemplares*.

A decir verdad, el primero de los cinco capítulos que componen este libro no concierne directamente a ninguna de las obras oficiales del alcaáino, sino más bien a un aspecto de su actividad escritural que se relaciona con experiencias de vida: en particular, con algunas experiencias realizadas durante el cautiverio argelino que Cervantes nos comunicó (o, mejor dicho, comunicó en 1580 a los Inquisidores de España) a través de un documento conocido como la *Información de Argel*. La intención que aquí persigo es la de dar una respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué ocurrió realmente en Argel? ¿De verdad el héroe de Lepanto manifestó también en esta ciudad norteafricana y a lo largo de sus cinco años de cautiverio el arrojo y la entereza que sin duda había demostrado «en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» (Lepanto)? Y, finalmente, ¿por qué a Cervantes, que por su misma confesión fue el responsable principal de varios intentos de fuga, Hasán Bajá (rey de Argel) le perdonó la vida y a otros no? En mi opinión, la respuesta más concluyente y persuasiva a todas estas preguntas reside en una correcta valoración de las categorías opositivas: *realidad/ficción*, *historia/fábula* y, en último término, la de *verdad/mentira*.

Con el segundo capítulo, en cambio, pretendo hacer frente a un aspecto concreto de la producción literaria cervantina, el de la creación teatral, reflexionando, en un primer apartado (II.1), sobre la sentencia negativa que los empresarios de su época emitieron respecto al segundo momento de su labor teatral, y sobre la sensación de fracaso que esta condena «al perpetuo silencio» en las tablas áureas de España suscitó en el mismo Cervantes; sensación expresada mediante la

famosa metáfora de los pájaros («no hallé pájaros en los nidos de antaño»), que sobrentendía la transmigración de todos ellos hacia los nidos «monstruosos» de Lope de Vega.

A continuación, en un segundo apartado (II.2) y a través de un atento examen de la cadena teatral configurada por las dos comedias de cautivos argelinos de Cervantes (*Trato y Baños de Argel*) y una incursión de Lope en el mismo tema (*Los cautivos de Argel*), lo que me propongo es sacar conclusiones definitivas tanto por lo que atañe al problema de las prioridades redaccionales (es decir, si la historia del cautivo de los *Baños* –que se repite con sorprendente analogía en algunas partes del relato del cautivo del *Quijote*– antecede a esta última o se sitúa después de ella), como en lo referente a las implicaciones extra-textuales que el cautivo de los *Baños* logra establecer merced a sus rasgos distintivos, hasta tal punto que en la red armada por todos estos artificios se inclina a caer el mismísimo Lope de Vega.

El tercer capítulo, orientado hacia algunos de los principales aspectos del *Quijote*, consagra su primer apartado (III.1) a un interrogante de carácter filológico-textual, es decir: cuando nos acercamos a una edición moderna del *Quijote*, ¿estamos del todo seguros de que la letra del texto que tal edición nos ofrece corresponde a la voluntad, o última instancia semántica del autor? Puede conseguirse una respuesta a este interrogante tomando en consideración algunas variantes que la segunda edición Cuesta de 1605 (y la tercera de 1608) presenta con respecto a la edición anterior (la primera edición Cuesta, o *princeps*), y examinando el comportamiento de los editores modernos a la hora de valorar la autoría y por consiguiente la calidad de dichas variantes. Se supone que al considerarlas auténticas los editores modernos deberían atenerse a las consecuencias ecdóticas de esta conducta, pero no siempre es así...

El segundo apartado, que en su propio título (*Sonadas, soñadas invenciones*) remite a una cuestión de variantes y parece situarse por consiguiente en la misma línea que el anterior, se aleja en realidad de esta perspectiva crítica para enfrentarse con otros aspectos del *Quijote* y, en particular, con la función de los sueños en la relación de los hechos ocurridos en la cueva de Montesinos que propone el héroe de la Mancha.

En el apartado siguiente (III.3), en cambio, es Angélica (la heroína de Boiardo y Ariosto) la que sale al escenario manifestando sus distintas edades y recorriendo así el camino que desde su primera edad (la de los poetas italianos) y a través de otras etapas (marcadas por los poetas épicos españoles), llega a su última edad, es decir, a la muerte que le proporciona el mismo don Quijote con sus tajantes palabras: «Esa Angélica –respondió don Quijote–, señor cura, fue una doncella destráida, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentose con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo». La muerte (simbólica) de Angélica se acerca mucho a la muerte, igualmente simbólica

de don Quijote, justificando por esta vía el título en apariencia peregrino de este apartado: *Angélica muere en un lugar de la Mancha*.

El cuarto y último apartado de este capítulo (III.4), en cambio, relaciona al héroe de la Mancha con Mr. Bloom (el protagonista del *Ulises* de Joyce), tomando como punto de partida las costumbres alimenticias de los dos personajes. Traducidos a metáforas, estos detalles nos permiten llegar a la conclusión de que el autor del *Quijote* y con él el lector (empírico) no están autorizados a entrar en el mundo de don Quijote; pueden leerlo, criticarlo e incluso derribarlo, si quieren, pero actuando desde el exterior y sin ninguna posibilidad de alterar su arquitectura interna. Es muy distinta, en cambio, la relación autor-lector en la novela joyceana, debido al hecho de que no hay barreras anti-invasión que puedan custodiar el mundo posible de Stephen-Telémaco, Leopold-Ulises, Molly-Penélope; lo que está dentro se abre al quehacer del autor (y del lector) permitiéndole reescribir (y releer) el mundo posible de su creación, comprometerse con los individuos que pueblan este mundo e involucrar al lector (empírico) en su magnífica obsesión.

El arte cervantino de hacer novelas constituye el asunto específico del cuarto capítulo, cuyo primer apartado (IV.1) concierne a una lectura de las *Novelas ejemplares* basada en los juegos de la intertextualidad y de la experimentación. De ahí la sensación de que cada una de las doce novelas transmita el intento de construir mundos nuevos por medio de una mezcla de géneros, de la misma manera que el *bricoleur* construye objetos nuevos utilizando las piezas viejas de otros objetos. Obviamente, las *Ejemplares* cervantinas no tienen nada que ver con los principios reguladores de la así denominada novela posmoderna, pero sí tienen mucho que ver con las estrategias de creación de los mundos posibles. Mientras que, por otro lado, la «ejemplaridad» deja de ser un principio ético-didascálico para convertirse en un artificio meramente estructural.

El segundo apartado de este capítulo (IV.2), dedicado a la deuda posible contraída por Cervantes novelista con el inventor de la *novella* (Boccaccio), pretende demostrar cuál es la consistencia efectiva del diálogo intertextual entre Cervantes y Boccaccio, no simplemente en las *Novelas ejemplares* (donde, por lo demás, se hace también referencia a otros ejercicios narrativos de Boccaccio extraños al *Decameron*), sino también en la *Galatea*, en el teatro, en el *Persiles* y, finalmente, en el *Quijote*. Y es precisamente la obra maestra de Cervantes la que muestra cómo el mismo Boccaccio, que en aquel entonces y merced al *Decameron* llevaba a cuestas la pesada carga de la censura inquisitorial, y que, por lo menos en apariencia, resultaba expulsado de entre los modelos aprovechables para componer ejercicios narrativos; este mismo Boccaccio, pese a todas las prohibiciones, encuentra puntuales y a veces inesperados caminos de acercamiento a los mundos posibles de Cervantes.

Finalmente, el capítulo quinto en sus primeros dos apartados (V.1. y V.2.), por medio de un cuidadoso examen de las relaciones que establecen cuatro distintos actantes de la comunicación narrativa (1. narrador-autor o narrador de primer

grado, 2. narrador-personaje o narrador de segundo grado, 3. lector o narratario de primer grado y 4. personaje-narratario o narratario de segundo grado), indica que el *Persiles* admite y requiere por lo menos dos lecturas: una segmental, que se fija principalmente en el desarrollo de los varios acontecimientos, en la calidad de las aventuras y de los trabajos experimentados por los personajes, en las expectativas engendradas por la tensión narrativa, etcétera; y otra lectura, suprasedgmental, dispuesta para captar los matices paródicos diseminados con abundancia a lo largo del curso narrativo, y preparada para disfrutar totalmente de los intensos mensajes que el autor lanza a un público entendido comprometiéndolo conceptualmente en una relación de amenísima complicidad.

Por último, el apartado V.3. quiere poner de manifiesto el hecho de que Cervantes, al intercalar en el *Persiles* (III.6) la primera parte de la historia del polaco Ortel Banedre, pretende desarrollar un nuevo diálogo intertextual con el humanista ferrarense Giraldi Cinthio basado en una de las *novelle* de los *Hecatommithi* (la sexta de la Deca sexta). En ésta se muestran secuencias narrativas paralelas a las que ofrece la historia de Ortel Banedre en su primera aparición a lo largo de la última narración cervantina. Tras examinar el juego triangular creado por: a) narrador primero, b) narrador segundo y c) narratario en los dos textos, se llega aquí a descubrir las causas profundas, generadoras de los efectos visibles en la estructura superficial del relato metadieético. El triángulo cerrado de Cinthio con su orientación del narratario hacia el narrador primero (que de tal forma garantiza la confiabilidad de lo narrado por el narrador segundo) determina y certifica la configuración ejemplar de la historia de perdón en la versión del novelista italiano. El triángulo abierto de Cervantes, en cambio, con su falta de conexión entre narratario y narrador primero (que de tal forma deja por entero la responsabilidad de lo narrado al narrador segundo) acredita y genera las profundas modificaciones que afectan a la misma historia en la reelaboración cervantina.

Con este último paseo por el jardín bizantino (cargado de aventuras) del *Persiles* termina el homenaje que me atrevo a ofrecer a don Miguel de Cervantes Saavedra en la ocasión del centenario arriba mencionado. No sé si he logrado el objetivo establecido, pero puedo asegurar que me he comprometido con todas mis fuerzas en esta empresa. De cualquier modo, «tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más».