

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

TESIS:

DOS ANOTADORES DEL *QUIJOTE*

PRESENTA: JUAN CASAS ÁVILA

ASESORA: MTRA. LAURA CÁZARES  
HERNÁNDEZ

LECTORAS: DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN  
MTRA. ALMA MEJÍA GONZÁLEZ

<b>Índice</b>	<b>Página</b>
Introducción	2
El proceso editorial del <i>Quijote</i>	5
Presupuestos Teóricos; la Estética de la Recepción	28
Diego de Clemencín: El horizonte normativo	36
Francisco Rodríguez Marín: El horizonte historicista	63
Conclusiones	78

*Y así es mi historia, que tendrá necesidad de  
comento para entenderla.*

*(II, 3)*

## Introducción

Aun quienes no han leído a Cervantes saben que una de las aventuras más celebres, quizá la más conocida de todas, del caballero de la Mancha es aquella en la que embiste contra los molinos de viento, los cuales cree son gigantes. La razón por la que esta aventura se ha destacado será siempre un misterio. Quizá sea porque este gesto descabellado y tan desproporcionado ilustre mejor que ningún otro la naturaleza exacta de la locura de nuestro caballero.

Por mi parte aventuro una explicación. La escena mencionada contiene en sí misma el espíritu de la novela. Es el choque violento entre la realidad prosaica y el ámbito de la fantasía. El choque entre dos visiones del mundo completamente irreconciliables.

Algo análogo sucede con la acogida, con la recepción, del *Quijote*. Sucede que en su peculiar prólogo, el autor habla de la gestación del prólogo y en él desliza una idea que atribuye a un amigo y que, por lo tanto, es posterior a la creación del *Quijote*. Es evidente el carácter irónico del prólogo y es evidente también que no puede ser tomado muy en serio. “Descuidado lector,” parecía vaticinar el padre de la novela moderna. Y muchos, demasiados, creyeron que, efectivamente, el libro de Cervantes había sido escrito para conjurar “la peste” de los libros de Caballería. Los tales libros no eran peste alguna para cuando Cervantes puso el punto final a la Primera Parte del Quijote. No eran gigantes, eran simples molinos con aspas de tela.

El pasaje de los molinos parece afirmar que sin temeridad no hay aventura, que sólo un hiperbólico afán puede dar la dimensión idónea al héroe y que sin una desmedida temeridad no hay ni héroe ni aventura. Si definiéramos lo quijotesco como toda empresa que es llevada a cabo en forma desproporcionada, y que casi seguramente está condenada a

fracasar, como el enfrentamiento irresponsable con lo desmesurado, el conocer el verdadero tamaño del objeto, conocer su naturaleza real, nos llevaría a cejar en la aventura. Lo quijotesco no mira la realidad, mira aquello que le conviene a sus fines.

Traemos esto a colación porque al elaborar el presente trabajo, que versa sobre dos comentaristas del *Quijote*, percibimos que la gran mayoría de sensibilidades que se han acercado al libro lo hace como poseída de ese espíritu de aventura, de empresa descomunal, de labor que sobrepasa los recursos con los que se cuenta. Específicamente, nuestros dos anotadores manifiestan que realizaban su labor de manera heroica, en el exilio, uno de ellos, y el otro presa de una enfermedad. Ambos también aseguran que la suya es una empresa de carácter justiciero, que busca erradicar los errores descomunales que han agraviado a una de las obras más notables y, por consiguiente, la memoria del más grande de los escritores que ha nacido en España.

Quizá nosotros también hemos sido contagiados con ese ciego afán justiciero y la finalidad de estas páginas no sea otra que contribuir a la justa valoración de los que son, indudablemente, los mejores comentarios que del Quijote se han hecho. Sin los cuales, el libro de Cervantes no podría ser apreciado plenamente.

Hemos confeccionado nuestro trabajo del siguiente modo: primero, elaboraremos un recorrido por las distintas ediciones y comentarios del libro de Cervantes. En el trazo de este periplo sólo atenderemos algunas generalidades que nos den una idea de tan accidentado proceso; rescatando, en lo posible, las peculiaridades de las ediciones más notables. De este modo, entenderemos cuál es el lugar que ocupan nuestros dos anotadores en el contexto del panorama editorial cervantino. Acto seguido, proporcionamos algunos elementos teóricos de la llamada estética de la recepción, fundamentalmente siguiendo a Gadamer, y a Hans Robert Jauss. El primero para tratar de entender cuál es el principal

aporte de este punto de vista a partir de la teoría de la hermenéutica. Del segundo nos interesa la noción de horizonte de expectativas, para intentar reconstruir los dos horizontes y las lecturas realizadas a partir de ellos, por dos lectores que, consideramos, son fieles representantes de dos paradigmas específicos. Al horizonte del siglo XVIII lo denominamos Horizonte Neoclásico; al que surge en el siglo XIX lo llamaremos Horizonte Historicista. Al denominarlas de este modo, quizá simplificamos de manera arbitraria dos formas de percibir la realidad, mucho más complejas que aquello que la etiqueta señala. Sin embargo, para facilitar nuestra exposición consideramos que bien vale la pena correr el riesgo. Después de describir ambos modos de actuar frente a un texto, realizaremos una comparación en la que destacaremos las principales diferencias de los dos horizontes y, por consiguiente, de las dos lecturas del más grande de los libros que se hayan escrito en nuestra lengua.

## El proceso editorial del Quijote

*No sería exagerado afirmar que si los libros de caballerías enloquecieron a don Quijote, el Quijote ha enloquecido a los cervantistas.*

Vicente Gaos

Son realmente escasos aquellos que aprecian las detalladas fatigas de los anotadores o editores de textos. Sus afanes, en el mejor de los casos, sólo son considerados por especialistas y estudiantes. Aunque estos acercamientos tan sólo consideran la meticulosa labor de la ciencia ecdótica para sustentar alguna postura ajena a la labor de los comentaristas. Recurren a los anotadores para aclarar algún punto que sirva de soporte a una teoría. Pero, como objeto de estudio en sí mismo, son pocos los que se han aproximado al trabajo de estos especialistas.

Para algunos, el editor tiene un poco de inquisidor porque somete el trabajo del escritor a esquemas rígidos, fríos; para otros, se trata de un erudito, con vocación de inquisidor y tendencia a la ociosidad que se entusiasma buscando -y encontrando- datos inútiles que informan acerca del texto, pero que, en última instancia, poco afectan o aportan al resultado conseguido por el artista. “Minucias” dicen con deferencia.<sup>1</sup>

Desde que surgió la posibilidad de fijar mensajes sobre materiales de diversa índole, la palabra escrita ha sido amenazada por las contingencias del tiempo y la naturaleza y por los errores de los intermediarios del mensaje. Sin hablar de los intérpretes que, a lo largo de los siglos, se han dedicado a manipular la información, ya que la palabra escrita ha sido

---

<sup>1</sup> Una excepción notable la constituye el trabajo de la crítica murciana Ana Luisa Baquero Escudero, sobre Diego de Clemencín, uno de los anotadores objeto de este estudio.

generalmente el patrimonio de unos cuantos. Tal estado de cosas no se modificó sustancialmente con la aparición de la imprenta; las alteraciones a los textos cambiaron de modalidad pero no disminuyeron. El filólogo o profesional de la crítica textual no es otra cosa que un restaurador que se encarga de iluminar las partes oscurecidas -por contingencias del medio o por el simple paso del tiempo- de las obras.

Por todo esto, resulta peculiar el que muy pocos se hayan ocupado, con un afán de estudio, al trabajo que realizan los anotadores de textos. La escasa bibliografía que aborda el tema lo hace sólo con una intención meramente informativa o de divulgación. Pero son escasos los que se han ocupado de las implicaciones subyacentes en el proceder de un erudito dentro del comentario de un texto. Casi nadie ha visto en estos laboriosos restauradores a individuos de una época concreta, miembros de una sociedad precisa, esto es, cargados de una ideología y de una cultura -con todos sus prejuicios y valores.

Desde nuestro punto de vista, un editor es también un lector excepcional, es alguien que prácticamente ha habitado dentro del texto por un tiempo considerable, lo cual significa que conoce perfectamente cada uno de sus relieves, sus pasadizos y recámaras. Conoce sus compuertas y sus vacíos. Él, más que nadie, sabe que cada muro y cada grieta tienen su razón de ser dentro de la construcción que escruta y, quizá, aquello que parece accidentado no lo sea tanto. En Cervantes, por ejemplo, son frecuentes los casos de errores que, después de una larga discusión, han terminado convirtiéndose en rasgos estilísticos del escritor.

Quien ejerce la crítica textual, es preciso decirlo, se acerca al texto con amor y devoción, pues cada coma, cada signo y cada letra deben ser sometidos a un riguroso escrutinio. Para un editor de textos, ninguna posibilidad debe ser desechada apriorísticamente por descabellada que parezca, ningún dato resultará superfluo para él.

Todo tipo de información que arroje un poco de luz sobre la época en que el autor vivió tendrá un valor inapreciable.

Desde la perspectiva del presente estudio, en el proceder de un anotador, es decir, en la forma en que se acerca al texto (los aspectos que atrapan su atención y los que merecen su indiferencia; los pasajes en los que se detiene largamente y aquellos que apenas nombra; en la forma en la que, digamos, justifica y defiende su proceder) están las claves de una lectura. Es por ello que llama la atención el hecho de que prácticamente nadie se haya ocupado de realizar un estudio de estos modos de apropiación de la obra.

Lo primero que salta a la vista al contemplar el panorama editorial del *Quijote*, es la vasta lista de anotadores que se han ocupado de comentar el texto cervantino. Inmediatamente surgen interrogantes diversas. ¿Por qué la necesidad de seguir actualizando un texto? ¿Es necesario que cada época aporte sus propias ediciones? ¿Acaso aquello que ahora es transparente se tornará oscuro con el paso de los años? ¿Qué tan grandes pueden ser las diferencias entre la edición más representativa de una época y la de una época distinta? ¿Será posible que cada estudioso, como representante de una época, busque cosas distintas en una obra? ¿Cuáles serían las semejanzas entre la más vieja de las ediciones y la última, la más reciente? Estas y otras cuestiones nos salieron al paso, cuando comenzamos a armar la presente investigación. El recorrido por las distintas ediciones del libro es un trayecto un tanto accidentado y azaroso del que no se excluyen las anécdotas curiosas, incluso chuscas. Veamos.

Desde sus inicios, la historia de la publicación del *Quijote* está llena de vicisitudes. De hecho, el mismo año de la edición príncipe, la de Cuesta, está en entredicho por más de uno, hay quienes aseguran que la impresión se llevó a cabo en diciembre, la nochebuena, de

1604, pero el editor prefirió colocar el año en que saldría a la venta. Pero eso no es más que un elemento anecdótico que traemos a colación tan solo para ilustrar nuestro aserto inicial.

Daremos por sentado que la célebre edición príncipe del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* apareció en 1605. Apenas sale a la luz el libro, inicia ya sus fatigas por la accidentada ruta de su recepción. Y es que uno de los factores que más ha contribuido a las infinitas discusiones de cervantistas, de viejo y nuevo cuño, se debe a la naturaleza misma del texto, es decir, a la forma en que salió a la luz. Su composición e impresión eran muy defectuosas, y ya de entrada el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es reducido a *El ingenioso hidalgo de la Mancha* en la tasa y en el privilegio real.

La estirpe lengua de cervantistas ha encontrado materia abundante para mantener viva la polémica. Año con año se discute acaloradamente sobre alguna postura ideológica a través de la cual se lee a Cervantes. Se polemiza con verdadera fruición en torno a una palabra cuyo uso sea ambiguo o se encuentre en entredicho. Año con año, en los diversos congresos de cervantistas, se debaten acaloradamente las más diversas posturas y se interpreta el libro desde los puntos de vista más descabellados. Un carácter que modifique el sentido de una palabra y, por ende, el de una oración, puede causar una catarata de papel y tinta entre dos o más especialistas. Seguramente no ha transcurrido algún año sin que un erudito deplora la labor del impresor Juan de la Cuesta por un supuesto yerro; ningún libro ha vuelto célebres a los cajistas que lo urdieron -a destajo en tiempo record, según se sabe- como sí lo ha hecho el *Quijote* con sus tipógrafos.

Otros argumentan, con sobrada razón, que con Cervantes nunca se sabe y que pudo haber actuado con igual malicia que cuando armaba su novela y que lo que se consideraba un yerro no constituye errata alguna sino una de las ambigüedades, o giros, que tanto

gustaban al escritor, concluyen. En algunos casos resulta verdaderamente imposible tomar partido en una polémica en la que los dos frentes parecen tener la razón, pues ambos presentan pruebas más o menos contundentes.

Para aumentar la confusión, existen, no se sabe a ciencia cierta, cuántos ejemplares de la edición príncipe del *Quijote*. Lo que es cierto, de acuerdo con Daniel Eisenberg, es que existen “acaso no más de 18”,<sup>2</sup> y hay tantas diferencias tipográficas entre los pocos ejemplares que nos han llegado, que no son pocos los que piensan que se trata de ediciones diferentes; aunque por lo general se acepta que se trata sólo de una edición con más de una impresión, en la que las cuatro parejas de cajistas que armaron las planas dejaron constancia de su propio estilo. Actualmente sabemos que aun cuando el autor estaba consciente de algunos errores ya avanzada la impresión, no se corregían los ejemplares que ya habían salido, pues resultaba definitivamente incosteable por lo que dentro de una misma edición encontramos variantes significativas. De hecho, de acuerdo con Daniel Eisenberg, se desconoce a ciencia cierta cuáles son las diferencias y variantes que presentan todos los volúmenes existentes de Cervantes, pues los ejemplares de la edición príncipe del *Quijote* que se conservan no han sido cotejados, algo que sí se ha hecho con Shakespeare, por ejemplo.<sup>3</sup>

Las razones que se han esgrimido para explicar lo accidentado del proceso de recepción del libro son de lo más variado. Se trata de correcciones introducidas en las planchas, entre tirada y tirada, a medida que los cajistas, que mencionábamos arriba, notaban alguna errata real cometida por ellos mismos (o por tipos deteriorados); o, quizás,

---

<sup>2</sup> Daniel Eisenberg, “Que nos (hace) falta una edición crítica del Quijote”, en *Palabra crítica (Estudios en homenaje a José Amezcua)*, ed. Serafín González García y Lillian von der Walde, México, Universidad Autónoma Metropolitana y Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 304.

cuando se creían con la capacidad y autoridad para actuar por su cuenta en lo que creían haber leído mal en el manuscrito del autor.

De algún modo, los cajistas son los primeros lectores del libro y quizá sean los primeros que murieron sin alcanzar a comprender la magnitud de la obra que transcurría por sus dedos.

Por si todo esto no bastara para armar una leyenda rica en accidentes y desatinos, existe, incluso, una versión bien documentada de que la mayor parte de la edición príncipe partió hacia América, aunque hasta la fecha no se ha hallado un solo ejemplar de esa edición en suelo americano.

### **Las ediciones**

En este rápido recorrido, seguimos de cerca a José M. Casasayas autor de un bello artículo sobre el tema y a don Vicente Gaos, editor de una de las mejores ediciones del *Quijote*, quizá sean ellos las voces más autorizadas en el tema de la historia de la publicación del *Quijote*.

Aún no estaba seca la tinta de los pliegos en que se imprimió la primera edición del *Quijote*, cuando ya corre la especie de que en Lisboa se publicaban dos ediciones más de esa primera parte del libro, naturalmente sin la autorización del autor. Esto obliga a Cervantes a tomar cartas en el asunto y decide obtener una licencia para imprimir la obra en Portugal y entabla una demanda contra los editores de Lisboa. Además la noticia de ediciones irregulares lo anima a sacar, en el acto, una segunda edición, haciendo uso del mismo privilegio que sirvió para la primera, más otra para Portugal, idéntica a la de 1605 de Cuesta. La edición portuguesa contiene, incluso, el mismo sello de la edición príncipe y

---

<sup>3</sup> *Loc. cit.*.

sólo añade el privilegio para Portugal, en portugués, del 9 de febrero de 1605. También lleva la misma foliación a pesar de la inclusión de los pasajes del robo y de la recuperación del rucio de Sancho, omitidos en la edición anterior, para lo cual tuvieron que hacerse reajustes de composición en los folios afectados pero con la inclusión de los pasajes dedicados al burro. Del mismo modo, es lanzada otra edición en Valencia utilizando el mismo sello, aunque no se menciona en el volumen.

Con estos datos a la mano sería difícil cuestionar el éxito casi instantáneo que suscitó el *Quijote*. Según Casasayas, ya en esos primeros ejemplares nos encontramos con las siguientes inconsistencias:

No sólo una ortografía descuidada, propia de la época, sino manifiestamente falta de pulcritud y pródiga en erratas de imprenta continuas, impropias de toda época; una variación constante de las grafías pertenecientes a las mismas palabras, lo que ha abonado la tesis de la intervención de varios cajistas en la composición de las planchas.<sup>4</sup>

Por si esto no bastara, tenemos, además, que en todo el proceso hubo un cambio constante de criterios, no sólo ortográficos, sino interpretativos de textos, los cuales ocasionan que en cada una de las por lo menos cinco ediciones de 1605 se lean, a veces, palabras y frases de diferentes formas, del mismo modo que se perciben supresiones y añadidos que figuran en una edición y no en otra del mismo álgido año de 1605.

El afán corrector, y corruptor, de los editores aumentará con el éxito de la novela. Aún no ha pasado un año de su aparición y se carece por completo de un criterio de unidad

---

<sup>4</sup> José M. Casasayas, "La edición definitiva de las obras de Cervantes", en *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, Greensboro, 1986, p. 147.

en torno a las ediciones. Hay ya una completa inseguridad en lo que a la edición príncipe se refiere, debido a las propias correcciones impuestas por el primer editor y a las múltiples ediciones del mismo año.

Así, llegamos a 1615, año en que sale a la luz la segunda parte de las aventuras de don Quijote, en edición no mejor cuidada que la primera del mismo impresor y con una prisa evidente en su composición, al decir de los críticos; acaso trabajaban espoleados por el afán de contrarrestar el efecto producido por la aparición del *Quijote* apócrifo el año anterior.

En este punto, como si no fuese suficiente con los conflictos que acarreará la primera parte por sí sola, los especialistas han encontrado los siguientes elementos introducidos por el propio Cervantes:

Primero, coloca el título de "Segunda parte" cuando ya la de 1605 incluía una "segunda parte" entre las cuatro en que estaba dividida la obra; el "hidalgo" del título de la primera parte se transmuta en "caballero" y, sobre todo, parece que debió controlar en cierta medida la composición del texto a fin de que se imprimiera más de acuerdo con sus preferencias, en lugar de las de los cajistas de la primera parte.

Esta segunda parte aumenta el éxito de la primera, y se imprime separadamente, aunque la vida que tendrán como obras independientes apenas sumará dos años, pues en 1617 aparece la obra íntegra, con una característica que será constante a lo largo de toda la historia de las ediciones del *Quijote*: numerosas variantes, incluso en el nombre de los impresores, seguramente para mejor llamar la atención del público respecto al éxito universal de la obra.

Impera el caos más desconcertante en cuanto a variantes textuales, muchas de las cuales, con toda probabilidad, son ajenas a cualquier intervención del autor.

Después de la publicación de las dos partes del libro, consideradas como un todo, tenemos que durante 20 años no sucedió absolutamente nada. Hasta que en 1635 aparece la edición del impresor Martínez, quien introduce varias enmiendas en el texto, entonces aparece de manera titubeante, tímida, la noción de lo que debe ser un texto fiel a su original. Un tenue ejercicio de rigor, los cambios o enmiendas introducidas por Martínez seguirán conservándose en algunas de las ediciones posteriores.

En 1662, en Bruselas, aparece otra edición confeccionada por el editor Mommarte quien, fiel al naciente espíritu editorial cervantista -que será prolijo en disparates y caprichos-, cambia el título y añade un nuevo comienzo. *Vida y hechos del ingenioso caballero...*, será el inicio del título de la edición. En ninguna parte del mismo aparece ya el castizo *hidalgo*; Casasayas sugiere que dicho cambio supone ya una clara noción de la proyección internacional del libro y que, al no encontrarse un equivalente a la idea tan hispana de la hidalguía en el resto de las lenguas europeas, se opta por el título de caballero, más universal que aquél.<sup>5</sup> Otra modificación introducida por Mommarte es la división de la *Segunda Parte* en cuatro (buscando cierta armonía en la unidad constituida por las dos partes de la obra), al igual que la primera del *Quijote* original. Estos nuevos usos perdurarán más de un siglo, y serán adoptados incluso por ediciones elaboradas con supuesto “rigor crítico”; ya en pleno siglo XIX encontraremos aún ediciones con el *Vida y hechos* del título que acuñara el editor de Bruselas.

La primera edición del *Quijote* del siglo XVIII verá la luz en Barcelona y se debe a la labor del impresor Gelabert en 1704; éste mantiene los dos volúmenes divididos en cuatro partes cada uno, pero las entrelaza al colocar la numeración de manera consecutiva, como si se tratara de un sólo volumen de ocho partes.

En 1738, el editor Tonson publica en Londres la primera edición con supuestas pretensiones científicas, una edición que causa cierto revuelo por su lujosa presentación. Esa versión del 38 inaugura un uso que tendrá una serie de imitadores: colocar una biografía de Cervantes como apéndice. La de esta edición fue escrita por don Gregorio Mayans i Siscar, aunque había aparecido en 1736, dos años antes. Toda la obra consta de cuatro volúmenes. Por supuesto, conserva el "Vida y hechos" en el título, mantiene además la subdivisión en 8 partes del total de la obra.

Este editor londinense, armado de ese supuesto afán rigorista, cree que ha llegado el momento de hacer el mayor número de enmiendas posible. El método con el que trabaja es de lo más sencillo y le garantizará una gran cantidad de yerros. Comienza por dejar de lado la edición príncipe, fundamentalmente en la primera parte del *Quijote*, y decide apoyarse en subsiguientes ediciones del mismo editor de la princeps.<sup>6</sup> Este editor londinense de altas pretensiones científicas, establece el primer record en cuanto a los desatinos cometidos al momento de editar su *Quijote*. Las bellas ilustraciones que acompañan los volúmenes, no conseguirán evitar que pronto quede en el olvido y la memoria que de él se tiene es la de uno de los grandes desvirtuadores del cervantismo. De tal modo que los posteriores editores del *Quijote* preferirán remontarse hasta el texto de 1637 del editor Martínez. Los accidentados impresores de Londres y Bruselas consiguieron despertar en los críticos españoles la conciencia de la necesidad de contar con una edición propia que hiciese justicia a la figura de Cervantes. La primera edición que buscará atender este imperativo será, precisamente, la de la Real Academia

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>6</sup> Casasayas resalta el hecho de que no se hubiese descubierto en la época en la que aparece esta edición la existencia de dos ediciones de Cuesta de 1605. Fue Bowle quien,

Pero antes aparecieron, en menos de veinte años, dos ediciones en Madrid. Primero, en 1765, la de la casa Martín. Esta edición nos hace reparar en el hecho de que cada editor contribuye con un pequeño aporte, por muy modesto que sea, en la configuración de la leyenda; la contribución del editor Martín es la modernización de la ortografía de "Quixote," que pasa a "*Quijote*".

En 1771 aparece la del editor Ibarra, quien decide numerar los capítulos de la obra como si se tratara de un solo volumen; dicha versión presenta un total de 126 capítulos.

Y es en 1780 cuando la Real Academia Española saca a la luz su propia edición como, decíamos arriba, una réplica a la edición inglesa de Tonson. La edición de la Academia constituye una bella pieza de museo, con una enorme calidad de papel y tipos. Cambia la biografía de Cervantes escrita por Mayans por la de Vicente de los Ríos. Incluye, además, un estudio de la novela y un plan cronológico; restituye al libro su título original y *El ingenioso hidalgo* vuelve a aparecer en la portada, aunque en esta ocasión<sup>7</sup> hace extensivo el uso de hidalgo también para la Segunda Parte para cuyo título no acepta el "caballero". El asunto no es baladí, pues la Real Academia aplica de manera inversa el criterio que usara el editor Mommarte al trucar el "hidalgo" por "caballero", lo que implica una marcada tendencia a destacar el carácter netamente hispano del libro. La edición de la Academia mantiene la división en cuatro partes sólo en la primera del *Quijote*. Para el establecimiento del texto de la primera parte no sigue la edición príncipe, sino la siguiente

---

probablemente, descubrió el hecho en 1776 y así lo manifestó en su edición de 1781, que veremos más adelante.

<sup>7</sup> Como veíamos al inicio del presente trabajo, uno de los rasgos más comunes entre aquellos que comentan el *Quijote*, es el hecho de que la primera intención con que entran al libro es la de justicieros, la de aquellos que llegan a restituir lo que otro modificó; pero indistintamente, después de restituir lo que ha sido desvirtuado por sus predecesores, no se quedan ahí, sino que ellos mismos proceden a realizar sus propias modificaciones (en sentido inverso), no siempre muy afortunadas.

de Cuesta, y con ánimo justiciero enmienda gran cantidad de los errores de Tonson, pero fiel al disparatado espíritu de los anotadores comete también algunos yerros.

Casasayas asegura que la Real Academia desconocía la existencia de dos ediciones de Cuesta de 1605, por lo que se apegó a la segunda, creyendo que seguía la primera edición del *Quijote*.

Casi al mismo tiempo que la Real Academia Española, el reverendo Bowle, en Inglaterra, trabajaba de manera solitaria y sin aspavientos. Su figura reviste especial interés, porque de algún modo prefigura lo que será el anotador “serio” del *Quijote*, es decir, aquel que trabaja devotamente y de manera aislada, sin reconocimiento alguno. No es un profesional en el sentido que damos al término el día de hoy, pero sí es un infatigable trabajador sin más aliciente que el puro entusiasmo por la obra de Cervantes y, debemos decirlo, este hecho lo hermana con los dos anotadores objeto de este estudio. Casasayas asegura que el interés original de Bowle era tan sólo “denunciar la duplicidad de ediciones de Cuesta en 1605”<sup>8</sup> y terminó dando a la imprenta una edición producto de sus fatigas. Salisbury, el nombre del editor, Londres, la ciudad. Estamos ya en pleno siglo XVIII, en la segunda mitad, las Luces están en su apogeo en toda Europa. El título que encabeza la edición del inglés es el siguiente: *Historia del famoso caballero don Quijote de la Mancha*. El título traiciona al texto, pero no a la realidad, don Quijote para ese entonces es ya el personaje literario más famoso del mundo entero. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la edición de Bowle es la primera que encara el texto con plena objetividad; hasta el momento que ve la luz, constituye el intento más solvente de acercamiento al texto cervantino, y en este punto constituye la primera edición con un enfoque científico. La de Bowle es también la primera edición que presenta notas

aclaratorias, lista de variantes y su examen correspondiente, trata de explicar algunas alusiones ya oscurecidas por el tiempo transcurrido e intenta modernizar algunos aspectos del texto. Don Vicente Gaos, en su útil repaso del proceso editorial del *Quijote*, inicia su periplo con Bowle, dejando de lado siglo y medio de trabajo editorial, como consignando, de manera implícita, que el primer trabajo editorial en torno al *Quijote* que merece el calificativo de “crítico” es el del inglés. Gaos no desconoce las ediciones anteriores a la de Bowle, según ha dejado constancia en las notas de su edición, sin embargo, es ilustrativa la opinión que le merece el comentador inglés:

El primero que respondió a esta necesidad [la de comentar *El Quijote*] es el inglés John Bowle –como la primera traducción había sido la inglesa de Shelton–. No parece casual esta procedencia de Inglaterra en la lectura e intelección del *Quijote*. El comentario de Bowle, pastor protestante, data de 1781. Históricamente considerado fue una empresa hazañosa, sobre todo para un precursor y un extranjero, aunque hoy tenga poco más que un valor arqueológico: todavía existen puntos del *Quijote* que Bowle se adelantó a ver y sobre los cuales los comentaristas posteriores no han podido en todo caso sino ampliar detalles.<sup>9</sup>

Sin embargo, la edición del reverendo tampoco está libre de errores. Al establecer el texto de la primera parte del *Quijote*, prefiere utilizar la edición de Cuesta de 1608. Y sus observaciones no son del todo atinadas. La obra del reverendo Bowle se difundió apenas en la patria de Cervantes, por lo que los editores siguientes apenas repararon en su trabajo, imposibilitado para enfrentar, desde su insularidad londinense, el prestigio de la Real Academia Española y su lujosa edición con los fastos correspondientes. Sin embargo, las

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 152.

ediciones subsiguientes (de la Real Academia 1782, Ibarra; 1787, también de Ibarra; 1819, Imprenta Real) tuvieron que dejar constancia de algunas lecturas acertadas de Bowle. Fundamentalmente en lo que se refiere al cotejo de variantes entre algunas ediciones de 1605, hecho por el inglés.

Acaso sea el *Quijote* el único libro que ha engendrado una pléyade entera de justicieros, y el editor que sigue, Pellicer, se erigió en una suerte de enmendador de enmendadores, que dio a luz su edición en 1798 por la casa editorial Sancha. “Su comentario sigue prestando alguna utilidad”,<sup>10</sup> consigna escuetamente Gaos. Pellicer cuenta ya con una visión más clara del lector, percibe de mejor manera el comentario del texto tiene en última instancia una finalidad de orden práctico, es decir, auxiliar al lector en su recorrido por el texto.

Como podemos ver hasta aquí, la edición de un texto nunca parte de cero, todos los comentaristas que se precien de seriedad deben revisar a sus precursores; en algunas ocasiones se valen de sus aciertos dejando constancia de ello en sus notas y citando la fuente respectiva, en otras, simplemente plagian el dato sin dejar constancia de ello. Una edición verdaderamente crítica siempre tendrá dentro de sí una suerte de núcleo, formado a partir de los elementos tomados de sus antecesores; de este modo, en el alma de todas las ediciones modernas que se presuman como críticas, se encontraran los modestos, pero significativos, aportes de Bowle y Pellicer, por ejemplo. De hecho, no existe una sola edición seria que no consigne estos dos nombres en sus fuentes.

En 1819 la Imprenta Real publica la cuarta edición de la Real Academia Española, en esta versión, la grafía x es sustituida de modo definitivo por la j en el nombre del

---

<sup>9</sup> Vicente Gaos, Introducción a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Gredos, Madrid, 1987, p. IX.

protagonista. La academia reconoce a su vez lo que preveía Bowle, sobre la existencia de dos ediciones de Cuesta de 1605. Introduce varias enmiendas a las lecturas de sus ediciones anteriores. Esta obra consta de cuatro volúmenes, más un quinto libro con la *Vida de Cervantes* escrita ahora por Martín Fernández de Navarrete.

Al cerrar el siglo XVIII la incertidumbre en torno al *Quijote*, los frecuentes yerros, la manipulación y modificaciones del sinnúmero de editores no podría provocar mayor desorden. Quien quisiera en ese entonces acercarse al libro de Cervantes podía echar mano de por lo menos tres ediciones “autorizadas”: la de la Real Academia Española, y las de los editores que mencionábamos arriba, Bowle y Pellicer

El resto de los editores, digamos menores, ante la falta de un criterio que pudiese establecer cuál de las tres era la más fiel al espíritu de Cervantes, optaron casi al azar por la que estuviera a la mano, o incluso a una combinación de las tres ediciones más importantes.

¿Tendrá algo que ver la naturaleza del libro? Es decir, la facilidad con que nos envuelve, sus divertidos pasajes. ¿Influirán en algo los disparates del caballero de la Mancha en la actitud con que se acercan aquellos que pretenden explicarlo, acercarlo a los demás, volverlo claro?

Mejor sigamos nuestro recorrido. En 1808 el reverendo Felipe Fernández imprime su edición en Londres, incluye una *Vida de Cervantes* escrita por Manuel José Quintana y Lorenzo, los textos de esta edición se atribuyen a la Real Academia Española y añade algunas correcciones hechas ¡por el propio Cervantes!<sup>11</sup>

Pero el asunto está muy lejos de concluir; en 1826, García Arrieta imprime en París (Bosange, el editor) una edición que es célebre tan sólo por sus desatinos y por sus notas

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>11</sup> Casasayas, *op. cit.*, p. 153.

que han sido calificadas una y otra vez como fantásticas, por decir lo menos. Arrieta se permitió incluso suprimir las novelas intercaladas aduciendo que distraían la atención de la historia principal (pensar que hay críticos que reclaman a Clemencín por atreverse a afirmar que entorpecían la acción).

En 1832 aparece la edición del impresor barcelonés Gorchs, en ella anuncia notas que no aparecerán sino hasta dos años después, extraídas de las ediciones que mencionábamos arriba como las más serias entonces, la de la Real Academia Española, la de Bowle y la de Pellicer.

Es en este contexto, que aparecen, en 1833, como una corriente renovadora, los primeros afanes de don Diego de Clemencín. El estudioso murciano se propone llenar el gran vacío que, según él, existía en nuestra literatura, consistente en la carencia de un comentario a fondo sobre el *Quijote*, adecuado a la calidad de la obra; comentario que iría paulatinamente elaborando, con la ayuda de una erudición que nos asombra hoy día, y que dio como resultado una obra tan extensa que sus proporciones son análogas, o mayores incluso, a las del propio libro comentado.

Al tratarse de uno de los comentarios objeto de este estudio, sólo mencionaremos algunas generalidades. Cabe reiterar, en este punto, que la utilidad de este repaso no es otra que la de permitirnos contrastar de mejor modo la visión que encarna el anotador del periodo ilustrado, el cambio de perspectiva que representa y los notables resultados que su labor arroja. Además, estaremos en posición de apreciar mejor la profunda huella que dejó en los estudios cervantinos.

En 1833 Clemencín inicia la publicación de su edición en Madrid, Aguado es el impresor, y desde el establecimiento del texto se percibe el cariz que tendrá su edición. Gramática en mano, busca aquellas ediciones que se apeguen, no al espíritu de Cervantes,

sino a su preceptiva, esto es, la preceptiva neoclásica. Y es este el mayor reparo que el resto de comentaristas han inflingido a DC;<sup>12</sup>

una muestra significativa de la percepción que de nuestro comentador tienen sus detractores es la opinión de don Juan Valera, en pleno siglo XIX:

Clemencín no le perdona a Cervantes una cita errada, o el atribuir a Horacio un verso de Virgilio, como tampoco ciertas faltas de concordancia que se encuentran en todos los autores de su época, y que a veces son simples modos de ser, elegancias o libertad de nuestro idioma. [...] Clemencín exige a menudo a Cervantes una exactitud tal en los términos, una precisión tan rigurosa y una dialéctica tan severa, que nunca o rara vez fueron prendas de los poetas inspirados, sino de los filósofos de estilo frío y erizado de fórmulas.<sup>13</sup>

Aunque esta opinión es del siglo XIX, don Diego sigue causando, a la fecha, si no polémica, sí algún prurito. Clemencín, por supuesto, cierra el primer gran período de crítica cervantina y constituye el punto más alto de una tradición de poco más de dos siglos.

Pero no debemos olvidar otras ediciones, menos polémicas y también menos meritorias.

Francisco Sales, Boston-1836, esta edición es presentada como: "Nueva edición crítica". Las notas que acompañan la novela provienen aún de Bowle y Pellicer. Es probable que, al no contar con el comentario completo de Clemencín, tuviera que contentarse con las notas de aquellos.

---

<sup>12</sup> En lo subsiguiente alternaremos los nombres de los anotadores objeto de este estudio con sus abreviaturas correspondientes. FRM, para Francisco Rodríguez Marín; DC, para Diego de Clemencín.

<sup>13</sup> Citado por Carlos E. Mesa, *Cervantismos y Quijoterías*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1985, p. 165.

En 1840 aparecerá en Madrid una edición que presume en su portada la leyenda siguiente: "Última edición completísima conforme al original primitivo".

En una rápida sucesión aparecen la siguientes ediciones. En 1844 la del impresor parisino Carlos Hingray, aunque los editores aseguran que la suya es una edición corregida y anotada por don Eugenio de Ochoa. Casasayas sostiene que "no es más que un resumen de comentarios mal escogidos de ediciones anteriores".<sup>14</sup>

En 1854 aparece, en Madrid, la edición de Calderón, "Cervantes vindicado en ciento y quince pasajes del texto del ingenioso", compuesto por el editor Alegría, impregnado también por cierto espíritu justiciero vindica las lecturas príncipes del *Quijote*.

En 1862, en Madrid, aparece la edición de Morán, Imprenta Nacional, dice ajustarse estrictamente al texto de la edición de la Real Academia Española de 1819, uno de los rasgos destacables de esta edición lo constituye la modernización de la ortografía según las últimas normas de la misma Academia.

En 1863 aparece una de las ediciones más célebres por la polémica que desató su aparición, la de Hartzenbusch. "El aparatoso Hartzenbusch", como lo llama Casasayas, quizá por lo ambicioso de su proyecto: la edición de las *Obras Completas* de Cervantes en la Biblioteca de Clásicos Españoles de Rivadeneyra, Argamasilla, 1863, incluye una nueva vida de Cervantes, añade investigaciones de Cayetano Alberto de la Barrera con profusión de notas aclaratorias. Gaos es implacable al momento de opinar sobre la edición de Hartzenbusch:

---

<sup>14</sup> Casasayas, *op. cit.*, p. 154.

En fecha tan tardía como 1863, Hartzenbusch revela unas concepciones estéticas y un sentido del lenguaje aún más rígidos y académicos que los de Clemencín, lo que, si en éste tenía perfecta explicación, en su seguidor resulta del todo anacrónico. Lo único “romántico” de Hartzenbusch es el libérrimo capricho con que trata – maltrata- el texto de Cervantes. Pero las licencias que se toma, más que audaces son tímidas: patentizan el encogimiento del retrasado y pálido “romanticismo” español.<sup>15</sup>

La imagen de un Hartzenbusch inmerso en otros quehaceres literarios posrománticos, ha dañado su imagen de crítico, a decir de Casasayas. Más tarde completará su labor, por lo que se refiere al *Quijote*, con su edición de 1871, de la cual López Fabra, es el editor. Esta edición consta de cuatro volúmenes, dos para la reproducción en facsímil (la primera hasta entonces) del *Quijote* en sus dos partes, un volumen más para las 1633 páginas que constituyen el comentario y las notas, y un cuarto tomo para la "Iconografía del *Quijote*."

Algunos años después, en 1876, la casa editorial La Mercantil saca a la luz su edición en Cádiz, preparada por Ramón León Máinez. Incluye también una vida de Cervantes y un texto injustamente olvidado por los críticos posteriores, pues fue uno de los editores que más se obstinó en acercarse al texto primitivo de las ediciones príncipes de ambas partes del *Quijote*.

Díaz de Benjumea, de 1880 (Muntaner y Simón, el editor), trabajó más en las anotaciones que en el texto. Presentó ideas nuevas e interpretaciones sugestivas que

---

<sup>15</sup> Gaos, *op. cit.*, p. XII.

hicieron pronto escuela, a pesar de su fantasía, y “consagraron el camino de interpretación esotérica del *Quijote*”.<sup>16</sup>

Los últimos veinte años del siglo XIX fueron prolijos en ediciones y el panorama no podía ser menos incierto y la confusión mayor, hay alrededor de un centenar de ediciones disponibles, “para todos los gustos” consigna el historiador:

El *Quijote* podía leerse en su texto príncipe (ediciones facsímiles) o según los criterios de editores tan dispares como Tonson, la Real Academia Española, Bowle, Pellicer, Hartzenbusch. Hasta el fantástico Díaz de Benjumea, a los que algunos editores innominados añadían por su cuenta y riesgo pasajes con nuevas lecturas. Thebussem (Pardo de Figueroa), Asensio, R. León Máinez, Janer y otros más, empezaron a levantar, con sus escritos y polémicas, una inmensa polvareda en torno a la urgencia de ediciones autorizadas de las obras de Cervantes, siempre puesta la vista en una mayor gloria de las letras hispanas: pero luego todo ello se traducía no más que en proliferación de sociedades cervantinas, amigos de Cervantes, amigos de los amigos de Cervantes, literatura baratesca, nombramientos de caballeros y creación de quijotescas órdenes caballerescas.<sup>17</sup>

Las interpretaciones personales sobre el personaje don *Quijote* y su significación inundaban las librerías, y seguirían inundándolas hasta muy entrado el siglo XX.

Y es en medio de esta proliferación de versiones del *Quijote* que aparece la edición de Fitzmaurice-Kelly y Ormsby en Edimburgo en 1899, de la que Constable es el editor; con pretensiones de seguir el texto de la edición príncipe, pero así y todo sin poder resistirse a la tentación de enmendar supuestos errores de Cuesta. No obstante haber sido

---

<sup>16</sup> Casasayas, *op. cit.*, p. 154.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 156.

muy discutida la presentación del texto en esta edición por parte de los críticos de la época; esta edición será la que iniciará un nuevo estilo que servirá de modelo para las que se harán en el siglo XX.

En este siglo, contrariamente a lo que podía esperarse, la situación está muy lejos de aclararse. Al arrancar el siglo, y actuando como catalizador la celebración del centenario del *Quijote* en 1905, aparecen tres grandes comentaristas: Cortejón, Rodríguez Marín, **Schevill y Bonilla**.

Cortejón preparó y publicó su edición en 1913, en la Casa de Suárez, con anuncio de tanto aparato crítico como jamás podía sospecharse. Cotejo de 26 ediciones diferentes, listas de variantes y abundantes notas, pero, afirma Casasayas:

Jamás el fracaso fue tan total. La animadversión directa hacia Clemencín y otros comentaristas llevó a Cortejón a forzar lecturas realmente sin justificación alguna, sus comentarios resultan largos y muchas veces extemporáneos. Además, dejó de explicar muchos de los cambios introducidos y de justificar lecturas modernizadas. Por todas estas razones y otras que no mencionamos por razones de espacio, la edición de Cortejón hoy ha perdido casi todo el crédito que despertó en un principio y la lectura de sus comentarios “resulta insoportable”.<sup>18</sup>

Finalmente llegamos a nuestro segundo comentador, Francisco Roríguez Marín, el Bachiller de Osuna, como le gustaba llamarse. Su trabajo de investigador tiene proporciones monumentales y abarca varios campos. El catálogo de sus obras completas cuenta con ciento cincuenta obras. De entre las que destacan, por supuesto, sus

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 157.

publicaciones cervantinas: 3 ediciones críticas del *Quijote* y sus comentarios a las *Novelas ejemplares*. Elaboró infinidad de colecciones de cantos y refranes españoles. Fue biógrafo, además, de Pedro de Espinosa, Luis Barahona de Soto y Mateo Alemán.

La edición de Francisco Rodríguez Marín aparece en 1911, en la colección de Clásicos Castellanos de Espasa Calpe. FRM ha sido llamado por sus contemporáneos, quizá de modo exagerado, “el más grande cervantista de todos los tiempos”.<sup>19</sup>

Como dijimos arriba, nació en la ciudad de Osuna, ubicada en el oriente de la provincia de Sevilla. Este acontecimiento adquirirá una gran relevancia en el desarrollo de su trabajo cervantista.

FRM carecía de formación filológica, en el sentido que tiene ésta dentro de la ciencia ecdótica, es decir, carecía por completo del concepto de rigor preconizado por los filólogos tradicionales y no comulgaba con la fidelidad a ultranza que se debe profesar por el texto original. Esto no le impidió, sin embargo, fungir como Director de la Biblioteca Nacional y como Presidente de la Real Academia Española.

Si la edición de DC develó toda una serie de elementos culturales y bibliográficos, FRM aportó, por decirlo de algún modo, la otra parte del rompecabezas. Sus conocimientos lingüísticos, sin contar su impresionante labor en archivos de la época, fueron de inestimable valor a la hora de explicar, por ejemplo, algún vocablo o giro en desuso (fue él, si no nos equivocamos, quien reveló en qué consistían los “duelos y quebrantos” del primer capítulo de la novela). Del mismo modo son inapreciables sus explicaciones en torno a la

---

<sup>19</sup> Daniel Eisenberg, “Balance del cervantismo de Francisco Rodríguez Marín”, en *Actas del coloquio “Cervantes en Andalucía”*, Sevilla, 1999, p. 54.

sociedad y geografía de la época, a libros raros, a costumbres en desuso, a vocablos oscuros, a giros lingüísticos, etc.

## **Presupuestos teóricos; la estética de la recepción**

Si en el apartado anterior hicimos un recorrido por las diversas ediciones del Quijote, fue tan sólo para tener una mirada de conjunto del proceso que ha vivido el libro como materia editorial. Desde nuestra perspectiva, se mira una superficie uniforme, de una uniformidad accidentada quizá, pero uniforme al fin. De este panorama peculiarísimo surgen, como dos enormes picos, las dos ediciones objeto de este estudio. La perspectiva con la que nos acercaremos a ambas será más detallada, y con la finalidad de obtener, a partir de la información que de la edición y del anotador tenemos, los dos horizontes que nos interesa contraponer.

Antes de analizar la información correspondiente a la edición de don Diego de Clemencín, expondremos sucintamente aquellos aspectos de la teoría de la recepción que nos serán de utilidad en nuestro análisis.

Para la Estética de la recepción no existe la noción lector como una categoría aislada y desprovista de cualidades, no le interesa un lector abstracto y ahistórico. Para la llamada Escuela de Constanza el lector es, por fuerza, un elemento que colabora activamente con el acto de recepción de la obra, un lector, digamos, coadyuvante en la fijación de un horizonte estético-literario, con sus experiencias de lectura y, dado el caso, con su actividad crítica.

De este modo, la historia de la obra literaria se va configurando a partir de la intervención de los distintos lectores que a lo largo de la historia se han acercado a la misma. Y, en ese sentido, podemos afirmar que la historia del Quijote no es otra cosa que la crónica de sus lecturas. Pero antes de la aparición de la Estética de la recepción, la historia literaria era la historia de la producción del texto literario.

La teoría literaria centrada en el lector, de algún modo ha liberado a la obra de una larga tiranía ejercida por el autor durante siglos, o, para ser justos, por aquellos que se acercaban a la obra desde el punto de vista de la producción.

Por fortuna, el panorama ha cambiado y la obra, incluso, ha sido independizada de la intención con que fue elaborada, para ser vista a partir de los diversos comportamientos que en diferentes momentos de la historia han asumido los distintos públicos y grupos sociales en relación con ella. Sin que revista especial relevancia el que la intención del autor, al realizar la obra, coincida o no con las intenciones del público al momento de descifrarla.

La Estética de la recepción desarrolla su propia teoría del texto y entiende la obra como una unidad estructural, una estructura significativa o de sentido, sin soslayar el papel fundamental que desempeña lector. Así, la estructura significativa, la obra, se manifiesta en dos momentos bien diferenciados: en primer lugar, como una estructura de signos puramente material y desprovista de sentido hasta no haber llegado al lector, estructura a la que el estructuralismo checo ha denominado *artefacto* y, en segundo lugar, como una estructura que al ser asumida en su calidad de *artefacto* por el lector, se ha convertido en estructura significativa, que los checos han denominado, a su vez, objeto estético.<sup>20</sup> Podría afirmarse en consecuencia que el texto sólo consigue la categoría de estructura significativa a partir de la recepción que del mismo lleva a cabo el lector.

Pero la recepción no existe así, en abstracto, sino que es un complejo proceso que involucra toda una serie de factores; pues como bien apunta Luis Acosta:

---

<sup>20</sup>Felix Vodicka, "La Estética de la recepción de las obras literarias", en: Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

El medio en el que el lector desarrolla su actividad receptiva y el contexto de aparición de la obra pueden fijar la estructura de significado de una manera distinta a como lo fijaría el contexto de aparición en que se mueve otro lector en otro momento histórico. El código inicial de signos puede perderse al entrar en juego un nuevo medio.<sup>21</sup>

Con lo esbozado hasta aquí podemos afirmar que el estudio del *Quijote*, desde el punto de vista de la Estética de la recepción implica, antes que nada, considerar la obra de Cervantes –y al hecho literario en general– como una entidad autónoma que no adquiere calidad de obra acabada hasta que no es pulsada por el lector, lector que se encuentra inserto en un medio específico y está provisto de toda una serie de nociones y prejuicios.

De acuerdo con Gadamer, estar en disposición de un horizonte presupone tener la capacidad de penetrar en el objeto a fin de poder entenderlo. Ahora bien, este horizonte o perspectiva, necesario para poder observar desde un ángulo de mira más amplio y no tener que limitarse a la observación de lo más próximo, no consiste en algo que se pueda explicar a partir del sujeto, como tampoco en algo que determine la comprensión del sujeto a partir exclusivamente de aquél; este horizonte no es tampoco una abstracción de un horizonte aislado y cerrado; es, más bien, algo que está condicionado por el hecho de que el individuo nunca lo es tal de una manera independiente, sino que su situación se caracteriza por estar siempre con los demás, por estar con alguien con quien puede entenderse y con quien forma el horizonte real en que se encuentra todo sujeto conocedor. Gadamer explica su complejidad haciendo la observación de que, aunque en última instancia se trata de un único horizonte, sin embargo, al menos desde un punto de vista formal, explica la existencia de dos, siguiendo con ello para el círculo metódico la misma base teórica que se

---

<sup>21</sup> Luis Acosta Gómez, *El lector y la obra*, p. 22.

había seguido para el de la historicidad, es decir, de un lado el horizonte del presente y del otro el del pasado:

En realidad el horizonte del presente hay que concebirlo en proceso constante de formación en la medida en que hemos de poner siempre a prueba nuestros prejuicios, forma parte de esa prueba nuestro encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que venimos. El horizonte del presente no se forma pues prescindiendo del pasado. No hay un horizonte histórico en sí ni hay un horizonte histórico que ganar. *Comprender es el proceso de función de tales supuestos horizontes entre sí.* Conocemos bien la fuerza de tal fusión por la relación ingenua que los viejos tiempos guardaban consigo mismos y con su origen. Tal fusión tiene lugar constantemente en el seno de la tradición, pues en ella crecen juntos lo viejo y lo nuevo hacia un valor vivo, sin que lo uno ni lo otro se destaquen explícitamente.<sup>22</sup>

Jauss, por su parte, considera que se hace necesario relacionar de una manera directa la estructura preexistente del texto, el aspecto puramente significante, en el momento en que se convierte en objeto estético; operación que tiene lugar cuando el lector realiza el acto de recepción o concretización. Hasta tal punto ello es así, que llegar a entender el significado y sentido de una obra, sólo es posible a partir de la convergencia del texto con la recepción del mismo.

La actividad que desarrolla el lector no puede estar orientada de una manera caprichosa; su papel consiste en una adaptación a las sugerencias procedentes de la obra,

---

<sup>22</sup> Hans Geog Gadamer, "Historia de efectos y aplicación", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1992, p. 22.

para de acuerdo con las mismas actualizar aspectos que, a su vez, desempeñan una función importante en su experiencia estética.

La obra literaria puede ofrecer también esa posibilidad de un cambio de percepción, siempre y cuando lo realice por medio de la forma; una forma de peculiaridades distintas a las que configuraba el horizonte de expectativas anterior, es decir, el momento anterior.

La noción que nos será de suma utilidad en el presente trabajo será aquella que Hans Robert Jauss denomina horizonte de expectativa y que tiene su origen en lo que Kuhn denominaba paradigma. Por paradigma entiende Kuhn “todo método nuevo, cuya fundamentación preside conocimientos revolucionarios, tiene un carácter sistemático y proporciona a una comunidad de expertos, durante un cierto tiempo, modelos y soluciones”.<sup>23</sup>

Cuando sobreviene un cambio de paradigma, afirma Kuhn, sobreviene algo así como una revolución científica que al mismo tiempo responde a la necesidad de resolver las anomalías que trae consigo la observación de fenómenos *que sobrepasa las expectativas comunes* (los subrayados son nuestros).<sup>24</sup> Un cambio de paradigma tiene lugar a través de un largo proceso que se inicia a partir del surgimiento de una crisis que se supera con la transformación de los procedimientos utilizados hasta entonces y la aparición de una nueva tradición.

No es casual que el choque entre las dos lecturas de la novela de Cervantes que aquí analizamos, se da precisamente en el punto en el que el primer paradigma –el de la Ilustración– es ya insuficiente para aprehender el texto, y el nuevo paradigma ya se ha gestado de manera plena. Las diferencias que se dan entre las dos ediciones no es una

---

<sup>23</sup> T.S. Kuhn, *Las estructuras de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 91.

simple discrepancia por puntos de vista encontrados, es un choque frontal entre dos paradigmas u horizontes que se enfrentan.

Tampoco es casual que Hans Robert Jauss reconozca la existencia de tres paradigmas de que se ha servido la crítica literaria y que a continuación enumeramos:

- 1) El surgido del humanismo renacentista.
- 2) El de la explicación histórica.
- 3) El que desarrolla la estilística con todas sus escuelas y variantes correspondientes.

El primero de ellos, según Jauss, “se basa en las aportaciones realizadas por la Antigüedad;”<sup>25</sup> entendida como modelo y sistema de normas, como método y procedimiento de trabajo consiste en la elaboración de una crítica de peculiaridades *siempre normativas, fundamentada en la poética clásica* además de encontrar en ella su justificación. Aunque muy breve, la descripción del paradigma hecha por Jauss se ajusta perfectamente al horizonte representado por la primera edición de la que se ocupará este estudio. Por el momento, aunque adelante volveremos a él con mayor detalle y con ejemplos de la obra que ilustren perfectamente los rasgos pertenecientes al paradigma.

Destacaremos los dos elementos que consideramos, constituirán las directrices que orientarán el trabajo de nuestro anotador decimonónico, y por consiguiente el desarrollo del presente trabajo, pues serán estos dos rasgos los que regirán el análisis de la edición de DC que realizaremos.

- a) Se basa en las aportaciones de *la antigüedad*.
- b) Entendida como un modelo y *sistema de normas*.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 114.

Y es el mismo Jauss quien asegura –como refiriéndose a la pugna entre nuestros dos anotadores- que el primer paradigma de la crítica literaria es un paradigma “cuya validez es puesta en tela de juicio a raíz de los grandes cambios que el movimiento historicista trajo consigo desde premisas establecidas por el romanticismo”.<sup>26</sup>

El resultado es la aparición del segundo gran paradigma, cuya líneas fundamentales de acción convergen en el estudio de los aspectos de la obra literaria que “pueden explicarse, tanto según las coordenadas de espacio y de tiempo, como según el medio en que aquella [la obra o, en este caso, la recepción de la misma] ha hecho su aparición”. Si en el paradigma de la antigüedad el modelo de referencia era los autores clásicos, se trata en este caso de los modelos aportados por autores mas modernos. Huelga decir que *El Quijote* del siglo XIX<sup>27</sup> se ajusta perfectamente a este segundo paradigma. En el análisis de la edición de Rodríguez Marín podremos observar lo fundamental que resultan para él, tanto el lugar y la época en que se escribió la obra.

El último paradigma del que se ocupa Jauss es el de la estilística, el cual mencionaremos para redondear la propuesta de nuestro teórico. Este paradigma surge a principios del siglo XX y su peculiaridad fundamental, según Jauss, consiste en la observación de la obra literaria “en cuanto sistema constituido por los elementos lengua, estilo y composición”. Los ejemplos traídos a colación aquí y allá como representativos de este procedimiento de estudios son, además de la nueva crítica americana “New Criticism”, la teoría y practica desarrolladas por el formalismo ruso.

---

<sup>25</sup> H.R. Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México, 1987. p. 61.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*.

La historia de la literatura no puede pensarse sin la participación del lector; es él quien hace que la obra entre en el horizonte, no perenne sino transformable y cambiante, de una continuidad, en el que se consuma el cambio permanente de una simple recepción, en una comprensión crítica; el cambio de una recepción pasiva en otra de naturaleza activa; el cambio de normas estéticas conocidas y reconocidas en una producción, cuyo ámbito van más allá de la frontera de la misma.

En este tenor es significativa la opinión de Luis Acosta:

En la historia de la literatura se presupone una relación dialógica entre obra, público y nuevas obra; una relación que puede ser captada tanto en la referencia de la comunicación con el público receptor como en la pregunta y respuesta, problema y solución. Una historia estético-literaria exige, frente al positivismo, la formación de un nuevo canon, y frente a la tradición, una revisión crítica y si fuera necesario hasta una destrucción del canon literario heredado.<sup>28</sup>

Al pasar de una historia de las recepciones a una historia de los acontecimientos literarios, se puede ver que la literatura se manifiesta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en una recepción activa, al tiempo que, por parte del autor, en una recepción nueva; o como un proceso en el que la obra siguiente puede dar soluciones a los problemas formales o morales que la última obra dejó tras de sí, al mismo tiempo que plantear otros nuevos<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Aunque publicado ya en el siglo XX, *El Quijote* de FRM está inserto dentro del espíritu del siglo XIX, como veremos adelante.

<sup>28</sup> Luis Acosta, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>29</sup> T. S. Kuhn, *Op. cit.*, p. 115.

## **Diego de Clemencín: el horizonte normativo**

Por la naturaleza del presente trabajo, y por su extensión, nos resultaría imposible pasar revista al infinito número de notas que elaborara el anotador correspondiente al presente horizonte. Por ello, optamos por revisar los puntos que en el paradigma más reciente, es decir, el correspondiente a la visión del siglo XIX, mostraran algún conflicto, algún desacuerdo con el horizonte anterior. Preguntas que el antiguo horizonte hubiese dejado sin respuesta, o cuyas respuestas no fuesen satisfactorias, desde el punto de vista de la nueva perspectiva.

Fueron de gran utilidad para la composición de esta parte de la investigación, las opiniones de algunos críticos, dentro de las que destacan, las de Ana Luisa Baquero Escudero para el comentario de Clemencín y su filiación neoclásica, fundamentalmente en lo que respecta a las preceptivas de cuño aristotélico-horaciano. También fue de enorme utilidad la edición de don Vicente Gaos, quien con una gran objetividad supo reconocer el valor del comentario de DC y supo, además, percibir el talante polémico del mismo. Un crítico que también fue de inestimable utilidad para esta confrontación de perspectivas fue don Juan Valera, un hombre del siglo XIX, lo suficientemente longevo, y curioso, como para estar familiarizado con la perspectiva del siglo XVIII y que además prefigura de manera clara las posturas que asumirá FRM.

### **Diego de Clemencín**

En su libro dedicado a Jovellanos,<sup>30</sup> Julián Marías propone cuatro cortes generacionales que abarcan a todos los ilustrados españoles; su clasificación –que él

---

<sup>30</sup> Julián Marías, *Jovellanos: concordia y discordia de España, Obras VII*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, pp. 26-27.

califica como provisional– ha corrido con gran fortuna pues, con ligeras variantes, se reproduce aquí y allá.

La primera de las generaciones propuesta por Marías es la de 1721, es decir, la de “los hombres significativos del antiguo régimen: Aranda (1718-1799), Campomanes (1732-1802); Floridablanca (1728-1808).

“A la segunda generación , la de 1736, pertenecen hombres de muy diversa contextura:”<sup>31</sup> Clavijo, Lampillas, Hervás, Juan Andrés, Cadalso y Capmany. Son –con la excepción de Cadalso, quien ya es portador de rasgos prerrománticos–, dice Marías, eruditos “todavía auténticos”, llenos de esa pasión por las cosas y las noticias que fue tan sincera y necesaria en el siglo XVIII, y “que había de volverse después inerte manía por los datos”.<sup>32</sup>

La tercera generación es la de Jovellanos y Goya, “su epónimo” según Marías. En esta generación están los nacidos alrededor de 1751.

---

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> Este reparo de Marías es de lo más significativo, la generación a la que alude, como veremos adelante, es la última, precisamente la de DC, y más que una opinión personal se trata de una postura generalizada. 70 años antes que Marías, ya Valera se indignaba ante la fría erudición de Clemencín, ésta es la tradición a la que pertenece FRM.

Son los “ilustrados” por excelencia, los que lo son como una minoría actuante, como “fermento decisivo de la sociedad española”.<sup>33</sup> Los que reciben plenamente el impacto del acontecimiento más importante del siglo, la Revolución Francesa; y, sobre todo, los que reciben la hostilidad unánime, que antes se había producido sólo de forma incidental.

La generación siguiente, la de 1766 -DC nace en 1765-, es la menos célebre, aunque es la más relevante para el objeto del presente trabajo.

La generación de 1766 –dice el citado filósofo- “se sale ya del siglo XVIII; no es la que padece sino la que realiza la crisis histórica en que se pasa de una España a otra; la que preludia el romanticismo”.<sup>34</sup> Los congéneres de nuestro comentador son Moratín, el Conde de Noroña, Mor de Fuentes, Conde, Godoy, Marchena, Flores Estrada, Böhl de Faber, López Ballesteros, Hermosilla, Quintana y Vicente López.

A caballo entre el XVIII y el XIX hay que situar el espíritu de Clemencín, plenamente en la mentalidad neoclásica, y es sólo partiendo de este hecho que podremos comprender y estudiar su extensísimo e importante comentario.

Don Vicente Gaos afirma que se pasó treinta de sus setenta y tres años trabajando en su edición, de la cual sólo vio publicados cuatro volúmenes en vida, de los seis que la compondrían. Abominaba, como el Cervantes que habla en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, los libros de caballería, y a pesar de ello se hizo especialista en el tema; es altamente probable que en su época nadie supiera tanto sobre tales libros como él. Incluso escribió un opúsculo, prácticamente inencontrable, sobre la andante caballería.

---

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

De todos los defectos que se achacan a Clemencín, el más frecuente es su falta de sentido histórico. Para sus detractores resulta inaceptable que el erudito se propusiera corregir a Cervantes utilizando las preceptivas vigentes en el siglo XVIII, dice Gaos:

Cierto que tiene muchos defectos, pero todos pueden resumirse en uno: su falta de sentido histórico. No podía tenerlo, por la rígida formación neoclásica de su tiempo (no lo hubo hasta el romanticismo). De ahí su manía de corregir –o, al menos, de censurar- con implacable minuciosidad la lengua cervantina conforme a los usos académicos y la gramática lógica del siglo XVIII; [...] La gravedad de Clemencín le hizo también caer en ingenuidades y pasar por alto algunas ironías de Cervantes. Pero estos defectos y el tono dogmático con que a menudo ajusta cuentas al autor, y que despierta la irritación de quien lee su comentario, son meras lagunas en un trabajo que, en conjunto, no ha sido jamás superado.<sup>35</sup>

La edición de Clemencín ha recibido innumerables críticas que, asegura Gaos, “casi han hecho olvidar que se trata del comentario más admirable hecho hasta la fecha”.<sup>36</sup>

En el mismo texto, Gaos sostiene que los méritos de la edición de DC son dos. Primero, el vasto conocimiento que poseía de los libros de caballerías; esto le permite al lector contemporáneo, que ya no lee libros de caballerías, vislumbrar el trasfondo paródico del *Quijote*, uno de sus aspectos fundamentales. La imagen usada por Gaos para ilustrar este aspecto es muy elocuente: “y mostrándole los hilos de ese tapiz al revés en que originalmente consiste la novela de Cervantes”.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Vicente Gaos, Op. cit. p. XI.

<sup>36</sup> *Loc. cit.*

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

Según Gaos, el segundo acierto de nuestro anotador, y el más importante, es el de constituir “el primer *esfuerzo total de interpretación* estética y filosófica”<sup>38</sup> (el subrayado es nuestro), además de ofrecer un vasto repertorio de datos históricos y lingüísticos:

La parcial incompreensión de Clemencín, su racionalismo, producto de la época, no le impidió tener grandes intuiciones. [...] El cargo más grave que puede hacersele es el de haber supuesto que Cervantes redactó el *Quijote* inconscientemente, sin plan ni concierto. [...] Con todo, el hecho de que ¡todavía! sea necesario acudir a él, aunque sólo fuera para contradecirle, muestra la vigencia que de algún modo conservan sus puntos de vista, con los que muchas veces coincido. Clemencín, muy inteligente y dotado de gran poder de observación, auténtico “curioso impertinente” al que no escapaba detalle, es quien, fuera de Cervantes mismo, más sugerencias hondas y fértiles ha brindado para la comprensión del texto cervantino.<sup>39</sup>

Por las características del presente trabajo, el cual no es otra cosa que una confrontación, revisaremos fundamentalmente aquellas cuestiones que indican la existencia de algún conflicto, de una discusión.

Desde nuestro punto de vista, la mejor diatriba que se ha esgrimido en contra del comentario de DC (sin contar, claro está, la edición de FRM que es en sí misma una diatriba contra DC), es una larga disquisición titulada “Sobre *El Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle”, texto leído por el propio Valera el 25 de septiembre de 1864 en una reunión celebrada en la Real Academia Española, para celebrar un aniversario de su fundación. Valera, a decir de Julián Marías, constituye un hombre

---

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

representativo del siglo XIX: “Si se quiere entender la vida española durante el siglo XIX – y es condición inexcusable para entender la de nuestro tiempo-, yo aconsejaría leer detenidamente a don Juan Valera”.<sup>40</sup> Para nosotros, Valera encarna ya el paradigma decimonónico, que se opondrá de manera directa, al paradigma anterior. Sus puntos de vista ya están completamente inmersos dentro del horizonte historicista.<sup>41</sup>

De este modo, tenemos que las objeciones de Valera en contra de DC, resumen los puntos de conflicto de ambos paradigmas. Cuando lleguemos al análisis del comentario de FRM, veremos que, con 40 años de diferencia, son representantes del horizonte que prevalecerá en el siglo XIX y parte del XX.

En su discurso a la Academia, Valera arma una síntesis del modo en que la perspectiva neoclásica encara la obra literaria:

Se ha de tener en cuenta que en el último siglo se cifraba todo el valor de una obra literaria en el atildamiento, en la corrección escrupulosa, *en la regularidad y simetría de las partes* y en el primor de la estructura, *subordinando la poesía a un fin* extraño, a un propósito subalterno, *a una lección moral*, a la demostración de una tesis. Todo poema, cualesquiera que fuesen sus dimensiones, sus formas y su género, tendía a quedar reducido a un apólogo o a una parábola.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, Gredos, Madrid, 1959, p. 16.

<sup>40</sup> Julián Marías, *El tiempo que ni vuelve ni tropieza*, EDHASA, Barcelona, 1964, p. 153.

<sup>41</sup> Un dato curioso que no podemos dejar de mencionar es el hecho de que tanto Valera como FRM son andaluces, y ambos consideran el *Quijote* como el más andaluz de los libros de Cervantes.

<sup>42</sup> Juan Valera, “Sobre *El Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo” *Obras completas, Vol. III*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 1049.

Un poco más adelante Valera se va tornando más directo y al grado que se permite llamar al comentador por su nombre:

Por cierto que el prolijo comentador [Clemencín], con su buen juicio, con su amor a la gloria de la patria y con su facultad crítica, perspicaz y sensible a la hermosura, no pudo menos de pasmarse y enamorarse de la del *Quijote*; pero le despedaza, como las Bacantes a Orfeo. Las incorrecciones y distracciones, las faltas de gramática, los barbarismos, las citas equivocadas, fruto de una lectura vaga y somera, todo esto, sacado despiadadamente a la vergüenza por Clemencín, forma la mayor parte del comentario.<sup>43</sup>

Los aspectos que ya no entran de manera definitiva en la perspectiva de don Juan Valera, son aquellos que la poética neoclásica denominaba *unidad*, siguiendo, por supuesto, a Aristóteles, aunque los neoclásicos lo bebieron a través de Luzán y de los preceptistas franceses.

El otro punto que causa escozor en Valera es el afán tan desmedido de DC de convertir la novela de Cervantes en una obra de carácter moral, una obra que siga fielmente el imperativo horaciano *docere delectare*. Finalmente, Valera afila su arma contra la actitud correctiva del comentador murciano. Este afán se debe, como bien apuntaba Gaos, a que DC parte del supuesto de que Cervantes trabajaba con descuido y de manera improvisada, aunque este hecho por sí solo no basta. Clemencín tenía en su erudición los elementos necesarios para llenar los enormes huecos que él creía colmaban el *Quijote*.

---

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

### **El Quijote un libro clásico**

La poética de Aristóteles, la *Epístola ad Pisones* de Horacio, *Las Instituciones* de Quintiliano, y posteriormente, el *Tratado sobre lo sublime* atribuido a Longino, son esos textos fundamentales a donde acudirán los preceptistas europeos, de forma que en los siglos XVI y XVII se sucederá toda una tradición neoaristotélica y horaciana, horizonte que llegará hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

El neoclasicismo resulta, pues, en palabras de Wellek, “una especial fusión de Aristóteles y Horacio, un verdadero restablecimiento de sus principios que solo sufriría cambios menores a lo largo de casi tres siglos”.<sup>44</sup>

De entre las ideas fundamentales que dominarán la crítica literaria dieciochesca, no podemos dejar de recordar la importancia fundamental que durante estos años adquirirá uno de los dos términos de la famosa dualidad horaciana, concerniente al fin que debe perseguir toda obra literaria. Frente a la finalidad lúdica y de entretenimiento, el neoclasicismo subrayará especialmente la importancia de lo provechoso, de lo didáctico,

---

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

como objetivo primordial al que debía aspirar el poeta.<sup>45</sup>

Asimismo, junto a este principio, en el periodo neoclásico se mantendrá viva la antigua cuestión referida a la obra literaria como imitación de la naturaleza; problema que, como ha estudiado Wellek, presenta varias corrientes interpretativas en la crítica neoclásica. Normalmente este periodo interpretó naturaleza en el sentido realista, de ahí el mantenimiento de los argumentos naturalistas concernientes a las tres unidades, de forma que otro de los principios básicos entre los preceptistas, la verosimilitud, venía a reforzar dichos patrones naturalistas. Lo verosímil se usará en la crítica neoclásica para reducir el arte a la realidad cotidiana, para excluir lo maravilloso y lo sobrenatural. Por la misma época en que se publicó la edición de DC, José Marchena se quejaba del canon imperante hasta ese entonces; no menciona al crítico murciano, pero sus objeciones están dirigidas contra una forma de concebir la literatura que comenzaba, ya entonces, a generar serias disconformidades:

Reflejan aun los sectarios de una nueva oscurísima escolástica con nombre de estética que, calificando de romántico novelesco cuanto desatino la cabeza de un orate imaginarse pueda, se esfuerzan en hacer el idioma y la literatura germánica tan desproporcionados monstruos que, comparado con ellos, fuera un dechado de arreglo el que en su arte poética nos describe Horacio. [...] Señala como un defecto general de nuestros escritos incurrir en cacharreros y juglares, cuando aspiran ser chistosos y ni el ilustre autor de Don Quijote está siempre

---

<sup>45</sup> Y esto es perfectamente acorde, no sólo con una perspectiva estética sino, que va más allá, tiene que ver con un modo de vida, con una moral (la moral ilustrada; la misma que preconiza el establecimiento de saberes útiles) en el sentido de “forma de vida colectivo”, como la denomina el filósofo español J. Luis Aranguren.

impune de esta labe.<sup>46</sup>

Pero, por otro lado, se entendió naturaleza en el sentido de naturaleza general, universal, lo cual según apunta el mismo Wellek, dio base a la doctrina del decoro, de importancia capital asimismo en la crítica neoclásica.

Principios como la unidad de acción, la relación entre episodios y acción principal, el mantenimiento de lo verosímil, la pintura natural de los caracteres, así como la teoría de los estilos y la doble finalidad que la obra de arte debía perseguir, revelan su clara ascendencia clásica. Valiéndose de todos estos elementos se acercarán muchos críticos neoclásicos a la obra cervantina para intentar corroborar que la obra se ajusta a su preceptiva.

En su prólogo al comentario de DC, incluido en la edición del mismo, Alberto Lista resume de manera precisa el carácter del trabajo del anotador dieciochesco:

Clemencín no abandona un punto a su autor. Examina la fábula y los caracteres; nota los descuidos y anacronismos que la precipitación con que trabajaba hizo cometer a Cervantes; manifiesta el mérito de la invención, la maestría del pincel más rico y variado que ha conocido el Parnaso, las gracias del estilo, la perfección del plan, la habilidad de la ejecución, la coordinación oportuna de los incidentes, y en fin, el objeto constante que se propuso en su obra de desterrar del mundo los libros de caballería.(p. 993)<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Pedro Sainz Rodríguez, *Historia de la crítica literaria en España*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 158-159.

<sup>47</sup> Diego de Clemencín, Introducción y notas al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Editorial Alfredo Ortells, Valencia, 1998. (En lo subsiguiente citamos esta edición del comentario de DC, y sólo indicaremos el número de la página de esta edición.

*El Quijote* constituye un fenómeno sin precedentes en el panorama de la literatura universal, y, siglo y medio después de su aparición, imponía problemas serios a los críticos del siglo XVIII, contemporáneos de nuestro anotador decimonónico. ¿Cómo distanciar el texto de Cervantes de un género con tan poco prestigio como lo era la novela? ¿Y de qué modo reconocer su filiación con los disparates y absurdas situaciones de las novelas de caballerías?

La novela llega al XVIII desprestigiada, contaba con un amplio público pero tenía una fuerte filiación con el mundo medieval, se le consideraba confusa, exagerada y larga. Para que un género tuviese dignidad debía tener cabida en la preceptiva de cuño clásico, y la novela, género desarrollado al margen de ésta, no podía de ninguna forma ser considerada a la misma altura de los otros géneros clásicos.

Para poder inscribir el libro de Cervantes en aquella literatura que era digna de ser considerada como tal, debía exhibirse alguna relación de este género literario (el de la novela) con los géneros y cánones establecidos por las preceptivas.

Como decíamos arriba, la preceptiva no consideraba el género, y alguna de las más representativas voces de la época, como Boileau, si bien parece transigir en sus opiniones acerca del mismo, lo considerará en realidad un pasatiempo superficial, es decir, una actividad poco provechosa, poco útil. Tan sólo existía una posible vía de salvación para este nuevo género, y ésta era su relación con el poema épico, relación de la que Cervantes no fue ajeno.

Pero la novela no sólo era un frívolo pasatiempo del que no podía extraerse ninguna enseñanza, sino que atentaba también contra la moral.

Dos, por lo tanto, van a ser, fundamentalmente, las acusaciones que los neoclásicos españoles van a lanzar contra el género: su falsedad, su esencia misma de pura fruslería y sus perniciosos, por ello mismo, efectos contra la moralidad.

En este sentido la obra maestra de Cervantes va a ser objeto de una peculiar interpretación, adecuada al concreto enfoque neoclásico. El nombre de Cervantes será elogiado, pero aquí reside la particular visión dieciochesca, lo será por sus denodados esfuerzos por atacar la novela. Por su declarado afán de pulverizar el género caballeresco. Así, Cervantes se convierte para los neoclásicos en un verdadero detractor implacable de un género tan deleznable, como la novela caballeresca. La obra cervantina se opondrá, por lo tanto, a toda esa mala literatura tenazmente perseguida por la crítica neoclásica, pese a su enorme arraigo en el gusto de un enorme público lector.

Entonces tenemos que, por una parte, se condena de manera contundente a todas aquellas obras relegadas al confuso género de la novela; pero, por otra, se intenta la redención de aquellas otras que se consideran buenas, mediante ese enlace con la literatura noble, aquella que más fielmente se acerca a sus normas.

Torres Villarroel, insigne poeta y crítico neoclásico, clamaba con enjundia:

En el linaje de la epopeya ridícula no se encuentra invención que pueda igualarse al donaire de esta historia, ni se puede inventar contra las necedades caballerescas invectiva más agria.<sup>48</sup>

Llama la atención que tan ilustre crítico se cuide de utilizar el término novela para referirse al *Quijote*, prefiere acuñar su propio término: “epopeya ridícula”. De hecho, insuflado por el mismo espíritu, Clemencín acuña a su vez el suyo:

¿Cuáles deberán ser las reglas que rijan en un argumento de la naturaleza del Quijote? ¿Cuáles son los cánones de la *fábula satírico-festiva* que para el entretenimiento y enseñanza de quien la lee, dicta la esencia de su objeto? (p.995)

DC no tiene empacho alguno en insertar arbitrariamente *El Quijote* en su peculiar categoría, que, sin embargo, vincula la novela de Cervantes con la tradición que él consideraba como literatura “seria”. Otro aspecto que de paso deseamos resaltar, y que no debe desestimarse, es la noción que Clemencín posee de estar enfrentando algo nuevo, que cuenta con escasos referentes en la historia literaria:

Cervantes al escribir su Quijote entraba en una carrera enteramente nueva y desconocida. Halló el molde de su héroe en la naturaleza hermoseaada por su fecunda y feliz imaginación: creó un nuevo género de composición para el que no había reglas establecidas, y no siguió otras que las que le sugería naturalmente y sin esfuerzo su propio discurso. (p. 995)

Esta noción imprimirá un sello peculiar al comentario de DC, pues aunque actúa generalmente en concordancia con lo que dictan las preceptivas de su época, no pocas veces valorará el libro a partir de sus propias intuiciones, sin que ello implique traicionar su credo neoclásico. Si utilizó el instrumental que le proveía la doctrina clásica fue porque simplemente no existía otra herramienta idónea para abarcar todos los aspectos del libro, según era su intención al emprender el comentario. Tan consciente era de la naturaleza del *Quijote* que en el mismo prólogo de su edición declara:

---

<sup>48</sup> Pedro Sainz Rodríguez, op. cit., p. 160.

Las composiciones de género nuevo más deben juzgarse por el efecto que produce su lectura que por su comparación con otros de géneros anteriores, cuyas reglas no son enteramente aplicables al nuevo. Enhorabuena que el juicio formado por las primeras impresiones se traiga después al examen circunspecto y severo de la filosofía; que se ascienda a consideraciones sobre las fuentes de lo bello en las artes de imitación; que se explique la doctrina de las unidades [...]: el resultado será siempre el mismo, y los fallos del lector atento y juicioso, tanto sobre las bellezas como sobre los defectos de la obra, se hallarán constantemente conformes con la razón. ( p. 995)

Pero sigamos con nuestro análisis.

Clemencín partirá, y muy conforme con los criterios neoclásicos, del valor moral contenido en la obra cervantina, que lejos de constituirse como una mera ficción alegre y festiva, contiene en sí el laudable propósito de “desterrar para siempre” los perjudiciales libros caballerescos. La antigua dualidad horaciana *docere-delactare*, referida a la finalidad de la obra artística, se constituirá, pues, en uno de los hitos fundamentales de las ideas de DC sobre el *Quijote*. Si el autor murciano nunca duda del carácter cómico y alegre del libro, siempre ratificará su opinión de que dicha comicidad no se resuelve en el puro gozo estéril, sino que persigue una finalidad provechosa.

Clemencín rehuye, pues, el término epopeya y se decide por el tan poco comprometedor de fábula, a la que atribuye la condición de satírica.

La fábula cervantina no exige las mismas reglas que eran necesarias a los otros géneros; entre esa no necesidad de los diversos principios exigibles a otras composiciones, comentará Clemencín: “Tampoco le conviene el sesgo tenor de la historia, el cual la

privaría de muchas ventajas, y la reduciría á la condición de una novela ordinaria, mas ó menos recomendable”. (p. 996)

Es como consecuencia de esta última declaración que Clemencín pasa a examinar las cualidades y principios que deben tener las novelas. Si son breves apenas admitirán otros artificios que los del orden, claridad, pureza del lenguaje y conveniencia del estilo; pero si, por el contrario, se trata de novelas largas, podrán tener una mayor extensión y adquirir una disposición distinta, de forma que los episodios se subordinen a la acción principal y mantengan la curiosidad y el placer en los lectores:

Si escoge un objeto primario á que se dirijan las partes subalternas de la obra; si limita la acción por medio de una exposición oportuna que excuse largos preámbulos; si esfuerza y realza el intento principal con los episodios y si después de excitar el interés hasta donde permita la naturaleza del asunto, sabe poner fin verosímil y oportuno á la acción, este tal ha llenado todos los números, y merece un puesto de honor entre los fabulistas. (p. 996)

Acto seguido, nuestro editor pasa directamente a la crítica de la novela de Cervantes, con sus cualidades y defectos. Entre estos, y pese a que la inventiva y genialidad cervantina supliera dicha falta, Clemencín insiste en la ausencia de un plan meditado en la composición del *Quijote*.

Cervantes, según él, obró “menos por reflexión que por instinto”. De hecho, esta será otra noción que correrá las notas del comentario, que persistirá más allá de la época de Clemencín, la de un Cervantes inferior o inconsciente ante la grandeza de su obra.

Acto seguido, DC comienza ya a darnos las directrices teóricas que regirán gran parte de las notas de sus comentarios, al estudiar la obra desde unos muy particulares

enfoques: su fábula, la disposición de la misma, el desarrollo del elemento temporal y cronológico y los caracteres.

Por razones de espacio, aquí sólo nos ocuparemos de lo que DC entendía por fábula, siendo este aspecto el que más atrajo la atención de nuestro anotador, y es en el que más se traslucen sus posturas teóricas.

Respecto a la fábula, DC elogiará, fiel a su credo, el inicio y desarrollo de la acción: la existencia de un principio, un medio y un fin, necesarios en toda obra poética. Resulta evidente que dicha concepción sobre la unidad y desarrollo de la fábula se remonta a Aristóteles, quien refiriéndose a la tragedia diría que la misma debe ser “imitación de un acción completa y entera, de cierta magnitud [...] Es entero lo que tiene principio, medio y fin”.<sup>49</sup>

Para Clemencín el inicio de la acción es correcta porque, según él, se circunscribe a narrar los efectos de la locura de don Quijote: “Y este es el principio que le convino á la fábula para abreviar su duración y reducirla a menor espacio”. (p. 996)

Los problemas comienzan cuando DC examina la unidad de la fábula. Debería haber sido una y no tres las salidas del Quijote, afirma el estudioso murciano, ya que esto podría interpretarse como ruptura de una única acción, así como debería haber existido una trabazón y enlace que sabiamente uniese las dos partes de la fábula. Además no todos los episodios, especialmente en la primera parte, presentan la necesaria conexión con la acción principal; tales defectos son producto del descuido y de la falta de un plan:

La escribió dejando correr la vena de su ingénio, sin seguir regla ni imponerse sujeción alguna. La ausencia de una lima cuidadosa, de una

---

<sup>49</sup> Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, p. 152.

consciente y cuidada previsión en el plan de la obra, es evidente, y su autor únicamente siguió lo que le dictaba su lozana y viva inventiva. (p.995)

### **La disposición**

Por disposición entendemos aquí, sin entrar en las implicaciones más profundas que supone la utilización de este término retórico, algo tan sumamente amplio como la organización del material que va a constituir la obra. Evidentemente existen a este respecto una serie de ideas básicas que articulan la concepción teórica que sobre tal punto tenía Clemencín y, de una forma más amplia, la preceptiva neoclásica.

Recordemos cómo, en la más pura línea clásica, la unidad de la obra literaria se erigía como principio básico al que debía atenerse todo autor. Pese a la mayor magnitud que, frente al drama, pudiera poseer el poema épico y especies narrativas más extensas, como es el caso de nuestra novela, nunca debía perderse de vista la concepción unitaria de la obra. Esta debía estar configurada de acuerdo con un progresivo proceso que, partiendo de un principio, pasase por el medio y desarrollo del nudo, para culminar en un concluyente final. En el cuerpo mismo de la obra debían insertarse episodios capaces de producir la variedad que trae consigo el deleite y la ruptura con lo uniforme y monótono, aunque esta ruptura nunca debía atentar de manera radical contra la unidad.

De tal modo que DC exige la claridad y lo explícito en la fábula. Nada puede quedar velado o equívoco; en la fábula, advierte él, existen momentos cuya presencia en la obra no está justificada, así como en algunas ocasiones no existe ese atar cabos que se requiere para el perfecto redondeamiento de la obra. Obviamente, y como iremos comprobando, un

espíritu dieciochesco no podía comprender, desde su estrecha mirilla, la genial ambigüedad característica de la gran novela de Cervantes.

A pesar de todo, DC es capaz de apreciar (gracias a la noción de novedad a que aludíamos arriba) las diferencias notables que presenta el relato cervantino en relación con las novelas de caballerías:

Aquí es donde empieza la acción de la fábula. El capítulo primero contiene solo su exposición: presenta las circunstancias y carácter del personaje principal, anuncia su proyecto de resucitar el ejercicio de la andante caballería, y bosqueja con pinceladas ligeras y fáciles algunos de los personajes que han de ocupar el segundo término del cuadro. La relación de las causas que produjeron el extravío de la razón de D. Quijote, y de los trámites por donde vino á consumarse su locura, está hecha con propiedad y gracia. El lector se entera de todo sin fatiga, y al fin del capítulo se encuentra con cuanto necesita para pasar á la acción. No trató Cervantes de referir desde sus principios la historia de D. Quijote, según se acostumbra en los libros caballerescos, y según indica el título de *Vida y hechos de D. Quijote*, que editores vulgares é indoctos dieron al *Ingenioso Hidalgo*; sino que con arreglo á lo que se debe en toda obra de invención, anticipó solo lo preciso para que conocido suficientemente el héroe, se pasase á describir una acción suya, la cual por única concentrase la atención y el interés del lector, que por su proporcionada duración no le fatigase, y que por la variedad de sus incidentes y episodios alimentase su placer, y lo mantuviese hasta el desenlace o fin de la fábula. (I, 2; p. 1022)

Nuestro comentarista alude, desde el inicio, al principio de unidad y variedad que considera debe ser imprescindible a toda fábula. Para DC, la primera aventura o suceso con que se inicia la obra, en la que don Quijote es armado caballero por el ventero, “está en su lugar y era necesariamente el primero de la fábula. ¿Qué cosa más natural que empezar por

armarse caballero el que sin esta circunstancia no podía ejercitar la caballería” (I, 3; p. 1040).

La llegada a la venta, el encuentro con Juan Haldudo y su mozo y la contienda con los mercaderes toledanos, son los tres sucesos que, según DC, constituyen la primera salida de don Quijote:

En los tres domina lo burlesco, según pide la naturaleza de la fábula, cuyo objeto es ridiculizar la profesión del héroe. En los dos primeros, Don Quijote entonado y hueco con el buen suceso, se confirma más y más en su locura y propósito: en el último, no pudiendo dejar de confesar su desgracia se consolaba a estilo andantesco con que la culpa había sido de su caballo. Esto en cuanto a D. Quijote el lector se halla en una posición del todo distinta, y para él es materia de risa todo cuanto sucede al pobre caballero, tanto lo próspero como lo adverso. (I, 5; 1054)

Observemos cómo, además de subrayar de nuevo el objeto de la fábula, DC constata una de las que denomina principales fuentes de placer en la lectura de la obra, y uno de los recursos fundamentales usados por el autor para producir el efecto cómico, como es el desajuste entre lo que el personaje cree estar viviendo y lo que en realidad vive, a su vez observado por el lector.

Aunque DC, logra percibir ciertos recursos literarios utilizados por Cervantes, la crítica posterior coincide en que su racionalismo a ultranza le impidió ir más allá en el análisis del *Quijote*. Ana Luisa Baquero Escudero, autora del estudio sobre el comentario de nuestro anotador que mencionamos al principio, asegura “El racionalista Clemencín

tampoco podía comprender los sutiles y magistrales recursos que en ocasiones empleara Cervantes”.<sup>50</sup>

Y, efectivamente, uno de los pasajes más celebrados por la crítica es aquel en el que el fluir de la acción se congela, en el momento preciso en el que don Quijote se dispone a embestir al vizcaíno. El pasaje también es significativo porque da pie a la aparición del celebrado Cide Hamete Benengeli, autor responsable de la historia del hidalgo manchego. De esta abrupta interrupción, DC se expresará del siguiente modo:

Pero la fábula del *Quijote*, como que tiene unidad de argumento, lejos de dar lugar á esta clase de transiciones violentas, debe fluir por sí misma, sin despedazar el contexto ni ofender el buen gusto de los lectores. (I, 9; p. 1107)

Pero si nuestro anotador desapruueba la interrupción del relato en el pasaje del vizcaíno, la aventura en sí le merece elogios y califica el desenlace de la misma como “natural y verosímil”. Aquí viene a colación, de nuevo, Aristóteles, pues es a partir de él que la verosimilitud se erigió como un elemento indispensable.

### **La verosimilitud**

Para el neoclasicismo, según Wellek, “la verosimilitud debía ajustarse al criterio de realismo, entendido éste como imitación de la realidad, de la que debía excluirse lo maravilloso”.<sup>51</sup>

A este respecto, Luzán será mucho más preciso:

---

<sup>50</sup> Ana Luisa Baquero Escudero, *Una aproximación neoclásica al género Novela*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988, p. 61.

Paréceme, pues, que la verosimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud, de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones, sean éstas erradas o verdaderas, es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones.<sup>52</sup>

Por su parte, Clemencín entiende por verosímil, y en este punto tampoco se aleja de Aristóteles, lo necesario en el desarrollo de la fábula; con frecuencia nuestro comentador medirá la verosimilitud o inverosimilitud de la situaciones valiéndose para ello del sentido común. Pero si tenemos en cuenta que el personaje principal de la fábula es una figura cuya percepción de la realidad dista mucho de ser la adecuada y ajustable a una opinión común, observaremos cómo las cosas varían y aquello que escapa a la verosimilitud por no adecuarse a lo que podemos encontrar en nuestro mundo real, se transforma en verosímil al depender de un personaje cuya mente contempla las cosas desde su singular y trastornada perspectiva, alterada por la locura. De tal modo que la locura del personaje, tal como atinadamente señala Vicente Gaos, “se alza como principio de verosimilitud novelesca, de forma que es por la locura del personaje que lo inverosímil se vuelve verosímil.”<sup>53</sup> Locura que también para DC quedaba sujeta al principio de unidad, fundamental en la construcción del personaje: “En la locura cabe también unidad, y sin esta no hubiera podido forjarse un carácter sostenido y constante, cual correspondía al héroe de la fábula” (I, 50; p. 1485)

---

<sup>51</sup> Wellek, *op. cit.*, p. 27.

<sup>52</sup> Citado por Ana Luisa Baquero, *op. cit.*, p. 62.

<sup>53</sup> Vicente Gaos, *op. cit.*, p. 181.

En este sentido, es ilustrativa la opinión de DC acerca de la aventura de los batanes:

La aventura referida en este capítulo tiene el merito de que sin ser mas que un incidente común sencillo y por lo tanto verosímil, Cervantes supo vestirlo y adornarlo de suerte que dio un aspecto sorprendente un carácter de aventura caballeresca, que junto con su desenlace y el modo de control, produce el efecto mas agradable. (I, 20; p. 1194)

También de acuerdo con lo que dicta el sentido común califica Clemencín de inverosímiles las situaciones de Cardenio contándole su historia a dos personas completamente desconocidas, y de Dorotea narrando su comprometido relato a un personaje desconocido de tan mal aspecto como Cardenio.

La liberalidad de don Fernando hace posible, asimismo, que la fábula continúe de manera verosímil y que don Quijote, frente a lo que debía esperarse, no sea prendido por haber concedido libertad a los galeotes.

La aventura con la procesión de disciplinantes es valorada muy positivamente por el comentarista, precisamente por acomodarse a una realidad cotidiana, desde el punto de vista de Clemencín:

Es una de las aventuras mas naturales, mas verosímiles y mejor imaginadas del *Quijote*. Nada mas fácil que encontrar una procesión de penitencia en un país donde las hay de ordinario, en el campo y de camino para alguna ermita situada en el termino del pueblo con la imagen titular de ella, a la que se profesa particular devoción. Tal espectáculo presentado de improviso casi por necesidad debió producir el efecto que produjo en la lastimada fantasía de nuestro pobre caballero, que todo lo acomodaba a lo que había

encontrado en sus libros. (I, 52; p. 1496)

Y es precisamente esta mutación de la realidad surgida en el trastornado cerebro del personaje, la que hace verosímiles incidentes que por sí mismos no lo serían. De modo análogo, Cervantes recurre a algo que quedaba excluido de la verosimilitud tal como la concebía Clemencín, como la magia, pero haciéndolo de tal manera que los incidentes que de ella dependen no nos resultan increíbles. Ello es posible precisamente porque se trata de una magia impostada, no percibida como tal por nuestro protagonista.

### **Los personajes**

Al momento de enfrentar los caracteres, DC sigue fiel a su credo neoclásico y asegura, de la mano de Aristóteles, que los caracteres invariablemente debían ser buenos, apropiados, semejantes y consecuentes.

El decoro que debía presidir siempre la configuración de un personaje se yergue como uno de los motivos fundamentales en la teoría literaria.

Los personajes de Cervantes no pueden ser encasillados en los rígidos moldes del neoclasicismo ya que sus inestables personalidades, que se van formando prácticamente ante los ojos del lector conforme va avanzando la obra, corresponden cabalmente a las de personajes modernos. Los adelantos cervantinos al respecto, no pudieron ser comprendidos por la crítica neoclásica, estacionada en sus esquemas inflexibles.

El personaje unitario y constante exigido por los preceptistas clásicos cede su puesto a estas figuras novelescas ya plenamente modernas, que se liberan de los yugos

tradicionalmente asignados a los personajes literarios. Cervantes comenzaba a establecer los sólidos cimientos del nuevo personaje de ficción.

DC elogia la labor de Cervantes al momento de trazar un personaje como don Quijote, cuyo elemento unificador será la locura, que para DC es un rasgo que se mantiene a lo largo de la novela y sólo termina cuando concluye la vida del personaje. Cuando el personaje está ya próximo a la muerte, el comentarista constatará la conmoción que este hecho despierta en el lector:

Este efecto de la fábula es una prueba triunfante de su mérito y de la habilidad del fabulista, que al través de los rasgos de locura de Don Quijote, ha sabido pintar diestramente y hacer amar á los lectores el carácter dulce, franco y sensato del honrado hidalgo» (II, 74; p. 1874)

No pensará lo mismo de Sancho, quien es inestable y cambiante; por ejemplo, cuando el escudero comienza a soltar sus estampidas de refranes, para externar sus puntos de vista, DC anota:

Efectivamente, acaba Sancho de acumular una porción de refranes; y es el primer pasaje de la fábula en que empieza a descubrir esta maña, que en lo sucesivo suministra ocasión de tantos donaires al autor y de tanto placer a sus lectores. Como quiera, es menester reconocer, que esta novedad introduce en el carácter de Sancho una circunstancia que no ha tenido hasta ahora, y que ya campea singularmente en el resto del *Quijote*. Hubiera sido muy fácil volver atrás y salpicar de refranes los discursos anteriores de Sancho; pero Cervantes (dígase otra vez) no limaba ni repasaba lo que iba escrito. (I, 25; p. 1243)

Por consiguiente, las limitaciones, que encontramos muchas veces en el comentario de Clemencín, se deben no tanto a su ceguera para descubrir aspectos importantes en la obra, como a su insuficiencia para una comprensión más profunda de los mismos, producto de su época.

Para resumir un poco la postura del neoclásico al momento de enfrentar un libro como el *Quijote*, enumeraremos las características que tenía el libro de Cervantes de acuerdo con nuestro comentarista:

- a) Era un libro que cumplía con las preceptivas clásicas y poseía la consabida unidad que debía poseer toda obra de arte.
- b) *El Quijote* había sido escrito de manera apresurada y estaba plagado de errores, gramaticales y de información, que debían ser corregidos. Los unos con la gramática del siglo XVIII y , los otros, con una sólida investigación.
- c) Es un libro divertido, pero el placer que provoca está encaminado a otro fin(también de acuerdo con las preceptivas): acabar con el género caballeresco, un tipo de literatura pernicioso y de mal gusto.

Para cerrar el presente capítulo sólo queda concluir que DC ingresó en la novela blandiendo lo mejor, a nivel de crítica, con que contaba en su época. La gran tradición filológica de la antigüedad clásica, rediviva por el neoclasicismo dieciochesco. Su horizonte estaba armado, estaba hecho, con las preceptivas neoclásicas, con el rigor gramático de su siglo. Por el afán erudito de los humanistas que fueron sus contemporáneos. Estos elementos nos dan por resultado una tensión tremenda, que se

resuelve con una obra de carácter monumental, un quijote neoclásico, lleno de inconsistencias y anacronismos, pero armado con referencias precisas, con un acopio de datos y referencias abrumador, por decir lo menos.

Este horizonte tuvo una vigencia de aproximadamente un siglo, pues el siguiente paradigma tardó en incubarse aproximadamente una centuria. Fue hasta el romanticismo, y no es casual en modo alguno el afán de justicia histórica que pretende FRM, muy acorde con el espíritu de su época. Para el romántico el hombre es producto ya de su espacio y de su tiempo, por eso FRM ya no se contenta con el rigor filológico; el suyo es un viaje a través del suelo y de la historia de España, y en este afán era obligado que topara, que entrara en franca colisión con su precursor más notable. Curiosamente, al negarlo, afirma a Clemencín. Del mismo modo que el horizonte de Clemencín choca, violenta, el horizonte establecido por el renacimiento. A DC no le agradan ciertos aspectos del horizonte cervantino, armado con el espíritu del barroco, que parece estar ya plenamente consciente de la libertad que permitirá el joven género de la novela.

Consideramos que no hay mejor manera de cerrar el presente apartado que reproduciendo un fragmento del prólogo que DC hiciera para su edición, en el que se percibe cómo en ocasiones el sentido común se abre paso incluso en quienes se proclaman fieles a los dogmas. En este pequeño párrafo, DC deja constancia de que percibe la novedad del *Quijote*, novedad que se rebelaba radicalmente a ser apresada dentro de un rígido arnés conceptual:

De Cervantes puede decirse lo mismo que Velejo Patérculo dijo de Homero: ni tuvo antes á quien copiar, ni después ha tenido quien lo cópie: y este es el único paralelo que cabe entre el poeta

griego y el fabulista castellano (p. 995)

### **Francisco Rodríguez Marín; el horizonte historicista**

En el ámbito hispanoamericano, el imperativo “Luz más luz”, las últimas palabras de Goethe, alcanzó celebridad a través de los labios de don Marcelino Menéndez Pelayo.<sup>54</sup> Con verdadero tino, el célebre crítico español las utilizaba para aludir a la necesidad de rescatar la gran tradición hispánica, a partir de la elaboración de ediciones que no traicionaran el espíritu de las obras. Muy pocos saben, sin embargo, que el destinatario de la consigna era precisamente uno de los eruditos que más luz han arrojado sobre la obra más relevante de nuestra tradición. Y efectivamente, en el discurso con el que respondiera al que FRM diera al ingresar a la Real Academia de la Lengua Española, Menéndez Pelayo utilizó la máxima goetheana a manera de súplica para que esa labor iluminadora no cesara.

Este discurso de bienvenida constituye uno de los escasos documentos que proporciona información de primera mano sobre FRM. En él nos enteramos de que al erudito le gustaba usar el sobrenombre de Bachiller de Osuna, lugar en el que nació en 1855, y donde realizó estudios de Leyes. Sus primeros intereses no fueron los autores del Siglo de Oro español, sino los cantos populares españoles. Periodista prolífico, poeta regular e investigador. De no haberse interesado por la obra de Cervantes, su vasta obra como paremiólogo y como editor de poesía de tipo popular, hubiese bastado para asegurarle un escaño en la historia de la literatura española. Como buen hombre de su siglo, le gustaba afirmar que su verdadera pasión era España.

---

<sup>54</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, “Ciento y un sonetos” en *Obras Completas*, Vol. 5, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944, p. 70.

Cuando uno revisa las diversas notas del comentario que hizo del Quijote, es posible percibir que este aserto no era simple retórica patrioterica. FRM no sólo fue consecuente con su hispanofilia, sino que además fue un humanista ejemplar de su tiempo. Lo cual significa que generalmente utilizó sus propios recursos para solventar su labor investigadora. Se ganó la vida de diversas maneras, fue periodista, investigador, abogado. Al menos fue las tres cosas, de manera simultánea, hasta 1904, año en que perdió la voz casi por completo, hecho que lo obligó a recluirse en sus actividades de índole literaria.

Pero vayamos por partes.

En una vehemente introducción a su comentario del *Quijote*, que titula simplemente “Al lector”, FRM asevera, tajante:

Hacer inteligible y claro el Quijote para los lectores de tiempo muy lejano de aquel en que se escribió fue el propósito de los beneméritos eruditos que lo anotaron y comentaron; mas ¿está enteramente conseguido a estas horas su loable intento? No vacilo en responder que no. (I, XIII)

Pero nuestro anotador no se detiene ahí, una vez que ha desenvainado, arremete sin ambages contra los comentadores que lo han precedido y pasa lista, de manera precisa, a los defectos, en los que según él, han incurrido sus precursores:

Los anotadores y comentadores de la famosa novela de Cervantes explicaron lo que entendieron o creyeron entender; pero justo es decir que los más de ellos *entendieron mal muchas cosas*, unas veces *por no haber leído ni restituido bien el texto*, estragado y mendoso en cien

lugares desde sus primeras ediciones, y *otras por no tener toda la lectura necesaria para darse buena cuenta de tantas palabras y giros desusados hoy*, de tantas alusiones a personas y costumbres *de antaño* y de tantos recónditos pormenores, en fin, como se contienen y salen en sus páginas. Y aun otro pecado cometieron, que por no consistir en omisión deja de merecer bien agria censura: casi todos hicieron la vista gorda en lo tocante a las frases y conceptos que no acertaban a explicar, y pasaron sobre ellos bonitamente, como sobre ascuas, sin decir oxe ni moxte, afectando conocerlos de más y no querer gastar tiempo ni tinta en exponer cosas mollares y patentes. (I, XIII)

Así, de manera certera y concisa, FRM declara, de paso, cuáles serán sus derroteros al momento de encarar el libro de Cervantes. De acuerdo con la cita anterior, podemos colegir que nuestro anotador considera que los errores cometidos al momento de comentar el *Quijote*, se deben a tres razones, principalmente. Primero por las consecuencias naturales del tiempo y el estado físico del manuscrito, luego, por negligencia y descuido y, finalmente, por falta de preparación.

Pero, además, podemos destacar otros aspectos no menos importantes de las observaciones vertidas por el insigne Bachiller de Osuna. Lo primero que salta a la vista en las notas que colman los ocho volúmenes de su edición “abreviada”, es su marcado afán por entender las cosas de acuerdo con el contexto en el que se han suscitado. Aquí y allá encontraremos referencias a la temporalidad que condiciona y afecta al hecho literario, es decir, a la comunicación con el lector. Frases del tenor siguiente: “giros desusados *hoy*” o “alusiones a personas y costumbres de *antaño*”.<sup>55</sup> El otro aspecto que cabe destacar es el criterio más, digamos, holgado con que elegirá los elementos a comentar. Pues asegura que no se debe despreciar un elemento que, en un momento dado, pudiera parecer obvio, pues

con el paso del tiempo casi es seguro que pierda su transparencia y se convierta en otro dato oscuro. FRM es consecuente con este modo de proceder, pues asegura en su introducción que al momento de iniciar su edición del *Quijote* contaba con siete mil papelillos con anotaciones útiles para aclarar el libro.

El asunto, sin embargo, está lejos de terminar. Acto seguido, FRM enumera cuales deben ser las cualidades de una buena edición del *Quijote*; aunque repite, en cierto modo, lo que ya había declarado, creemos que es útil reproducir sus opiniones, pues en ellas se vuelve explícito lo que arriba apenas se sugería:

Que comience [el comentario] por esclarecer los arcanos gramaticales y no deje palabra ni frase sin interpretación segura y explique la génesis de la obra y aclare los rasgos de costumbres, todas las alusiones literarias, toda la vida tan animada y compleja que Cervantes refleja en sus libros.

Para facilitar nuestra exposición, enumeramos las cualidades que FRM exige a un buen comentario:

- a) Esclarecer dudas gramaticales.
- b) Explicar la génesis de la obra.
- c) Aclarar rasgos de costumbres.
- d) Informar sobre alusiones literarias.

En este punto ya podemos afirmar que no podían ser dos posturas tan dispares como lo fueron las de nuestros dos anotadores. FRM no es un crítico en el sentido que le damos

---

<sup>55</sup> Los subrayados en estas frases, y en la nota anterior, son nuestros.

hoy al término, a él no le interesaba en absoluto la estructura de la novela, pues no hay una sola nota que muestre al menos un atisbo de este interés, no hay, tampoco, un solo dato que nos muestre al menos un poco de curiosidad por la evolución de los personajes, o alguna explicación sobre la forma de proceder del narrador dentro del texto.

Si Clemencín aseguraba que: “Bueno será examinarlo (al *Quijote*) menudamente y hacer, digámoslo así, anatomía de obra tan singular” (p. 998); FRM parece decir: “Lo único importante es aclarar las dudas recurrentes”, pues, aunque su comentario es admirable, el anotador apenas hace otra cosa. Esto es perfectamente entendible, DC contaba con un poderoso aparato crítico; FRM sólo cuenta con su agudo sentido histórico, quizá por eso su comentario alcanza a trazar de manera precisa una nueva lectura del libro.

Pero el retrato hablado de esta nueva manera de encarar un texto apenas está comenzando a dibujarse, pues más adelante, FRM expone los motivos que lo llevaron a convertirse en anotador de la novela cervantina, los cuales debemos considerar si deseamos entender el peculiar modo de proceder de nuestro anotador:

A perseverar en mi propósito me impulsaban, de una parte, mi ferviente culto al *manco sano* y famoso todo, a cuyo incomparable *Don Quijote* debí siempre grato solaz en mis alegrías y dulce lenitivo en mis tristezas; de otra el haber tenido la suerte de hallar satisfactoria explicación para algunos de los pasajes más dificultosos; y de otra, en fin, el serme familiares, como andaluz, no pocos giros y locuciones de los que usa Cervantes y sus anotadores no entendieron bien; que obra de andaluz parece por muchos estilos el *Quijote*, especialmente su primera parte, pensada y escrita en Andalucía cuando su autor llevaba quince años de residir en aquella región de España. (I, XV)

De este fragmento, nos interesa sobremanera destacar el cariz andaluz que atrae a FRM hacia el texto de Cervantes. Esta noción de pertenencia del anotador decimonónico dista mucho de ser tan sólo un terco arrebatado chovinista, su actitud está en perfecta concordancia con los tiempos que vive. Si pensamos en FRM como un hombre de su siglo, tendremos una idea precisa de lo que constituye el –digamos, siguiendo a Jauss– horizonte de su época. La siguiente cita pertenece al historiador inglés Eric Hobsbawm, y cuadra perfectamente con el intelectual que aquí analizamos:

Los resultados más duraderos de este despertar histórico [a mediados del siglo XIX] se produjeron en el campo de la documentación y la técnica histórica: La recogida de reliquias del pasado, escritas o no escritas, se convirtió en una pasión universal. Quizá fuese, en parte un intento para salvaguardarlas de los rudos ataques del presente, aunque probablemente su estímulo más importante fuera el nacionalismo: en algunas naciones todavía dormidas, muchas veces serían el historiador, el lexicógrafo y el recopilador de canciones folklóricas los verdaderos fundadores de la conciencia nacional.<sup>56</sup>

Más adelante, FRM asegura que también le interesa Miguel de Cervantes, el ser humano concreto, y en el colmo de la ironía declara:

Cuido en ellas [en sus notas] con mucho empeño de defender a Cervantes, no de sus enemigos, que ya a estas horas no los tiene, sino de sus amigos: de sus anotadores, que acá y allá quisieron enmendarle la plana, siendo así que sabían menos que él, o no conocían como él las costumbres ni el habla de su tiempo. (p. XVIII)

---

<sup>56</sup> Eric J Hobsbawm., *Las revoluciones burguesas*, Guadarrama, Madrid, 1971, p. 505.

Desde nuestro punto de vista, es destacable el hecho de que FRM pensara ya en un lector preciso. Probablemente FRM no trabajaba explícitamente pensando en el hombre “de a pie”, pero si piensa en la fuerte necesidad de hacer asequible el libro de Cervantes a un mayor número de personas.

Antes de seguir creemos pertinente destacar un aspecto que, por sí solo, explicará el derrotero que seguirá el presente trabajo. FRM no tiene un aparato teórico, como sí lo tenía DC. No trabaja nuestro anotador con una idea previa de lo que será el libro, los prejuicios en él se manifestarán de una manera mucho más sutil. Si DC se interesó por aprehender el texto de Cervantes, significa que llegó al libro y de ahí a la información que consideró necesaria para su labor; FRM por su parte entrará en el libro blandiendo ya un conjunto de datos que él considera pertinentes pero es altamente probable que no tuviese idea del cariz que presentaba el conjunto de sus hallazgos. Sin embargo, a falta de un aparato teórico, los prejuicios que lo acompañan serán una guía constante que lo ayudará a salir adelante en su descomunal empresa.

En su prólogo a la *Biografía de Carlos III*, escrita por Fernán Núñez,  
Don Juan Valera consigna lo siguiente:

Mirado ya el siglo XVIII con este nuevo criterio de nacionalidad exclusiva, en combinación además con el sentimiento y con las doctrinas del romanticismo que vino más tarde, nos hizo creer que hubo durante el siglo XVIII menos originalidad que nunca en España; que todo lo que era español estaba dormido o aletargado y que lo que vivía y brillaba era un remedo del pensamiento y del saber

de Francia.<sup>57</sup>

Este y no otro será el criterio con el que nuestro anotador, nacido 24 años después que Valera, se enfrentará a la obra de Cervantes. Para él la lectura que hiciera DC del *Quijote*, será una obra del XVIII, en la que lo español se encontraba dormido y aletargado.

La única explicación del método de trabajo de nuestro anotador del siglo XIX lo constituyen las notas mismas y algunos aspectos de su biografía. De las mismas podemos sacar en claro algunas características del horizonte con que nos enfrentamos.

Este análisis somero de las notas es de suma utilidad pues en la medida que el objeto de un comentario es el poner un texto al alcance de un lector de una época precisa, en esa misma medida, dichas notas configuran el cariz de un acercamiento al texto, de una lectura.

Para facilitar esta exposición enumeraremos las fuentes, y proporcionaremos algunos ejemplos, para destacar luego aquellas que delaten un proceder que se distinga del método del comentador del XVIII.

- a) Documentos oficiales de la época de Cervantes y aún más recientes.
- b) Textos literarios de los contemporáneos de Cervantes, sin importar su mérito literario.
- c) El resto de la obra de Cervantes, generalmente para explicar el estilo, los usos comunes, del escritor.
- d) El propio *Quijote*.
- e) Otras ediciones del Quijote.

---

<sup>57</sup> Juan Valera, "Prólogo" a la *Vida de Carlos III*, de Fernán Núñez, Librería de los

- f) Ediciones extranjeras del *Quijote*.
- g) Gramáticas de todas las épocas.
- h) Conocimiento del léxico andaluz.
- i) Su propia labor editorial, refraneros y antologías.
- j) Sus propias notas a las novelas ejemplares.
- k) Refraneros y cancioneros.

En el capítulo VIII, encontramos una alusión a DC en una de las notas de FRM:

A Clemencín, que examinó con más atención los libros de caballerías, y especialmente las caballerías de esos libros, que las curiosidades del habla castellana que se hallan en ellos y en mil otros, no pareció muy de recibo que en la expresión *de aventurarlo todo á la de un solo golpe se* concertase el artículo *la* con ventura, “palabra que no se expresa, y sólo está contendida como parte en el verbo aventurar, que precede”. De poco hacía caudal Clemencín: dichos análogos a este a este de Cervantes eran correctísimos en su tiempo.

La edición de FRM está llena de notas con el mismo estilo irónico y desenfadado. A FRM no le interesa, salvo en contados casos, la corrección respaldada en preceptiva alguna. Para su criterio historicista lo que resulta fundamental es el uso. En el ejemplo anterior, se basa en una petición de Soror Ana María de Pedrosa en contra de Cristóbal Ferreira, que data de 1620, asentada en el Archivo Histórico.

En el capítulo XIX, en el que se narra la aventura del “cuerpo muerto” FRM, utiliza un fragmento de las *Coplas contra los siete pecados capitales* de Juan de Mena, para

---

Bibliófilos Fernando Fê, Madrid, 1898, p. VIII.

explicar una curiosa expresión: “a cuya vista sancho comenzó a temblar como un azogado” (p. 104). La explicación que da FRM es la siguiente:

*Temblar como un azogado* es una comparación muy popular nacida del efecto que hace el azogue en los que trabajan en sus minas. Así decía Juan de Mena en sus *Coplas contra los siete pecados capitales*:

Amarillo hace el oro  
Al que sigue su minero,  
Y del temblor del tesoro  
Del azogado venero. (p. 104)

Pero la intención de FRM no es tan sólo la de dejar patente que *el uso* determinaba la corrección de algún pasaje cervantino. Nuestro dialectólogo convertido en anotador, va mucho más allá. Reivindica a Cervantes, sí, pero también le interesa fijar su postura al respecto, postura que es exhibida en infinidad de notas, a continuación reproducimos sólo una, que el bachiller de Osuna inserta en el capítulo XXXIII del libro:

Esto de *comenzó Lotario á descuidarse con cuidado* no es “pura retórica y juego y nada más que juego de palabras”, como imaginaba el señor Cortejón, sino fina elegancia tomada del rico tesoro de la significativa y buen acomodamiento del modismo *al descuido* y *con cuidado*, que pudo ver el comentador en el léxico de la Academia. *Cuidadosa* y *con descuido* dice después Cervantes, por boca de un supuesto mozo de mulas en el capítulo XLIII.

Acto seguido, FRM se pregunta en el más irónico de los tonos: “¿Es quizá que no se necesita leer despacio a *todo un autor* antes de ponerse a comentar cualquiera de sus obras?”.

Desde nuestro punto de vista, la totalidad de fuentes que reconoce FRM se pueden agrupar en dos únicos rubros. En el primero entrarían aquellas notas que tienen por objeto situar a Cervantes y a su libro en una época precisa, en otras palabras, valorarlo a partir de la perspectiva de su tiempo. En este grupo entraría la mayoría de las notas, es decir, las referentes a: documentos oficiales de la época de Cervantes, textos literarios de los contemporáneos del escritor, el resto de la obra del autor del *Quijote*, gramáticas de todas las épocas, sus propias notas (las de FRM) a las novelas ejemplares.<sup>58</sup>

En el segundo grupo entrarían aquellas notas que tienen por objeto ubicar a nuestro autor no sólo en España, sino en una geografía precisa del territorio español: conocimiento del léxico andaluz, su propia labor editorial de refraneros y antologías.

Efectivamente, las fatigas de FRM, previas a la elaboración de su edición del *Quijote*, incluyen una ardua labor como paremiólogo y colector de cantares populares andaluces –por supuesto–, de coplas amorosas y de vocablos. Documentó una enorme cantidad de cultura popular andaluza hoy desaparecida.

De hecho, Rodríguez Marín llegó, por su estudio de la poesía popular andaluza, a la poesía erudita, y de allí a la literatura clásica de la época de Cervantes

Serie vastísima en el cuadro de las obras de Rodríguez Marín forman sus trabajos de *saber popular*, comenzados desde su primera juventud y a los cuales debió su celebridad primera. Bajo ese nombre [...] agrupo todas las publicaciones de nuestro académico sobre refranes, cantos populares, adivinanzas, supersticiones, meteorología y

---

<sup>58</sup> Un dato curioso es el hecho de que FRM no se ocupó de la totalidad de las novelas ejemplares, sino que se dedicó especialmente a aquellas en las que el elemento popular era más notable o que se situaban en un contexto andaluz, de tal modo que dichas novelas son precisamente las que más se leen en la actualidad; éste sería un dato valioso para calibrar la vigencia del filtro que representó el horizonte historicista aun para los lectores modernos de Cervantes.

agricultura tradicional; vastísimo arsenal de datos para la historia de las ideas y costumbres del pueblo español, como no lo ha recogido hasta el presente otro investigador alguno.<sup>59</sup>

Cuando se miran sus proyectos en conjunto, se percibe que los autores que estudiaba son en su gran mayoría andaluces, y precisamente los autores a los cuales Cervantes leía y conocía.

No es algo casual, en modo alguno, que el principal estudioso de Cervantes en el siglo XIX fuera un andaluz. En el capítulo XXXIII, FRM inserta esta nota:

---

<sup>59</sup> Juan Valera, *op.*, cit., p. VIII.

Muchos, y con ellos Clemencín y Cortejón, aun viendo que las tres ediciones de Cuesta dicen *podía* han enmendado *podría*. Cervantes escribió *podía*, a la andaluza, como lo hizo decir a Dorotea en el capítulo XXVIII.

Con su amplio oficio de paremiólogo y folklorista ingresó en el texto de Cervantes con las herramientas necesarias para situar los elementos que del habla popular están dentro del mismo; percibe la resonancia de cada uno de los refranes, las alusiones a la lírica popular, los giros lingüísticos propios de la época y de la región. Por ello, lo que en Clemencín es un defecto, para FRM es una cualidad o característica. Como decíamos arriba, Valera es ya un espíritu afín a FRM, este último hubiese suscrito sin menoscabo la siguiente aseveración de Valera:

Cervantes era un hombre de su nación y de su época, con todas las nobles calidades de nuestro gran ser; pero con todas las pasiones, preocupaciones y creencias de un español de entonces.<sup>60</sup>

Los dos comentarios de este estudio aparecieron como remates de las épocas a las que pertenecieron; de algún modo son ejemplos acabados de una visión del mundo. De la visión ilustrada DC; de la romántico historicista FRM. Ninguno de los dos inventó nada, simplemente realizaron su labor a partir de los elementos que tenían a la mano.

La actitud que representará nuestro comentador del XIX aparece como un atisbo en 1823. En su *Historia de la crítica literaria en España*, Pedro Sainz Rodríguez nos comenta

sobre el enfoque con que realiza su labor un insigne gramático de comienzos del siglo XIX,  
Bartolomé José Gallardo:

Para él, la lengua es un fenómeno natural, y del estudio de la realidad biológica del lenguaje deben nacer las reglas gramaticales; consideraba absurdo que al encontrarse formas o giros que no encajan en las reglas, se criticasen como defectos; esas faltas son de las gramáticas que no han sabido construir el cuadro en que la realidad del lenguaje ha de ser explicada.<sup>61</sup>

Nacido en 1855, un año antes que Menéndez Pidal, FRM pertenece a la última generación de intelectuales del siglo XIX (descontando por supuesto la del 98), y en este sentido cobra especial significado el siguiente aserto de don Julián Marías:

Por eso lo primero que hacen estos hombres es tomar posesión de España. Primero, físicamente, y por eso van a hacer los inventores de un paisaje, los creadores de una (“Castilla Literaria”) más real que la otra, y desde ella de una España entera; van a recorrer España de punta a punta, van a subrayar y recoger hasta la última de sus miserias, hasta el más hondo de sus encantos; van a leer releer, vivificar sus clásicos; van a descubrir, indagar y repensar su historia; van, sobre todo, a soñarla, es decir, a tomar posesión de su más profunda y esencial realidad: la que tiene de proyecto o programa.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Juan Valera, “Sobre *El Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo” *Obras completas, Vol. III*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 1051.

<sup>61</sup> Pedro Sainz Rodríguez, *op. cit.*, p. 210.

<sup>62</sup> Julián Marías, *Ortega, circunstancia y vocación*, Revista de Occidente, Madrid, 1973, p. 67.

Nuestro anotador no se dedicó de lleno a la obra cervantina, se ocupó solamente de aquella parte que le era útil para celebrar su condición, primero de español del siglo XIX y luego de andaluz, imbuido de esa forma del romanticismo que destaca los elementos populares y reconoce el valor de los elementos folklóricos en la conformación de los estados nacionales, en el espíritu de los pueblos, cualquier cosa que esto signifique. Al igual que DC, fue un hombre de su tiempo, circunscrito de manera radical a su circunstancia. Para la época en que anota, cuenta con los elementos precisos y necesarios para cubrir las lagunas que dejara el murciano un siglo antes.

Si la directriz de DC fue el canon, la de FRM fue *lo popular*, es decir, lo andaluz. A DC le interesa ajustar la obra a una idea de lo que debe ser una obra de arte, se ciñe a una estética. FRM busca devolver al Quijote a su *espacio*. La idea que gravita a lo largo de la obra de Rodríguez Marín no es la de una poética, sino la de un sentimiento.

## Conclusiones

De este derrotero por las dos labores fundamentales de crítica cervantina surgió, de manera natural, un esquema en el que cada elemento de una edición parece contestar, replicar, a un elemento del otro horizonte.

El cuadro resultante de esta confrontación no podría ser más simétrico en sus divergencias como en sus afinidades. Sin forzar demasiado nuestro análisis, es factible encontrar que a cada rasgo de un anotador se le contrapone otro elemento. Para que dicho cuadro estuviese completo, necesitaríamos confrontar con estos horizontes el propio horizonte cervantino y, por qué no, el horizonte contemporáneo:

. Si, por un lado, DC considera al *Quijote* un libro clásico, que cumple con las características de la norma clásica, que se asume como universal; por el otro, FRM asevera que la novela de Cervantes, es un libro español, escrito por un autor perteneciente a una época y lugar específico (de hecho, para FRM, Cervantes es un escritor andaluz).

DC asegura que nuestra novela es un libro escrito con “descuido”, por lo tanto es susceptible de ser corregido; FRM, por su parte, asegura que se trata un libro escrito por un hombre de genio, por lo que es probable que muchos de los presuntos errores del texto no sean otra cosa sino una forma, un estilo, muy preciso de escribir correspondiente a una época específica.

Por otro lado, al enfrentar “errores e imprecisiones” dentro del texto, DC sólo atiende las indicaciones de la norma imperante en su época, es decir, el canon neoclásico. FRM al enfrentar el mismo problema, considera que *El Quijote* es un libro colmado de elementos populares, refranes, alusiones y usos lingüísticos muy propios de una región

precisa (Andalucía). Muchos elementos de tipo popular pudieron ser aclarados, realizando la investigación pertinente en cada caso.

Si DC es un erudito de una vasta cultura libresca al que le interesa analizar los distintos aspectos del libro, es decir, la estructura, los personajes, el lenguaje: “Escudriñar en su “anatomía”; FRM, por su parte se describe como un hombre que nació y vivió en la misma región (Andalucía) a la que el libro debe su peculiaridad por lo que podemos aseverar que su acercamiento es eminentemente emocional.

Para Clemencín *El Quijote* es una obra de tipo “moral”, enseña deleitando. Además, es compleja y profunda, apta sólo para una minoría letrada. Para FRM, en cambio, es una obra que por su naturaleza, debe ser asequible a la gran mayoría.

Cuando iniciamos la elaboración del presente trabajo, estábamos muy lejos de imaginar que nuestras pequeñas certezas se fueran convirtiendo en evidencias de manera tan radical. De hecho, la elección que hicimos del aparato teórico, fue impuesto por la naturaleza del material con que nos enfrentábamos. Antes de la elaboración del presente, apenas teníamos una noción muy endeble sobre el análisis de las obras centrado en el receptor.

De mismo modo, los comentadores se nos aparecían como un par de excéntricos que, cada cual desde su época, había pretendido encumbrar un modo de leer esta obra fundamental.

Una vez dentro del proceso de elaboración nos fuimos identificando paulatinamente con ambos anotadores.

La primera conclusión a la que arribamos, fue a la certeza de que, aunque las dos perspectivas son opuestas. Lo cual provoca de manera obligada que un editor se ocupe de elementos que al otro parecen obvios. Inscritos dentro de su perspectiva de manera profunda, ambos representantes conspicuos de dos formas de ver no sólo el fenómeno

literario sino la realidad en su conjunto. Era prácticamente inevitable que los dos comentarios fuesen radicalmente distintos. Pero eso tan sólo contribuye a que al estar situadas en perspectivas tan distantes, ambas arrojen luz sobre aspectos completamente diferentes, con lo cual obtenemos un mapa cuyas zonas están perfectamente delineadas casi en su totalidad. Dudamos que existan monumentos de esta naturaleza alrededor de alguna otra gran obra de la tradición universal.

Otro aspecto que nos sorprendió fue el descubrir cómo una misma actitud puede llegar a objetivos tan distintos. Pues en última instancia, lo que ambos anotadores se propusieron fue hacer asequible el libro a sus contemporáneos, aunque, de paso, también consiguieron legarnos un excelente testimonio, de una específica manera de encarar un texto, retratos fieles de los lectores de dos épocas distintas, y al decir lectores, queremos significar dos horizontes de expectativas, dos maneras distintas de preguntar al texto.

Otra conclusión a la que felizmente llegamos, fue al descubrimiento de la enorme tradición que existe en torno al libro de Cervantes.

Si bien ambos editores son producto de épocas precisas, y por lo mismo aparecen en una época específica, es decir, cuando los horizontes en los que se inscriben se encuentran completamente, digamos, maduros. También es cierto que los dos eruditos cuya labor aquí describimos invirtieron trabajo y perseverancia sin escatimar absolutamente nada.

## **Bibliografía**

- Acosta Gómez, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- Aranguren, José Luis, *Moral y sociedad, la moral española en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1981.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, *Una aproximación neoclásica al género Novela*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988.
- Blecua, Alberto, *Manal de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- Bousoño, Carlos, *Épocas literarias y evolución*, Gredos, Madrid, 1981.
- Casasayas Truyols, José María, "La edición definitiva de las obras de Cervantes", en *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, Greensboro, 1986
- Casasayas Truyols, José María, "Don Quijote en el siglo XX. Breve repaso a las más recientes ediciones eruditas", en *Anthropos*, supl. 17, Barcelona, 1989.
- Clemencín, Diego de, "Introducción y notas" al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*", Editorial Alfredo Ortells, Valencia, 1998.
- Close, Anthony, *The romantic approach to "Don Quixote"*, Cambridge University press, Cambridge, 1978.
- Eisenberg, Daniel, "Nos (hace) falta una edición crítica del *Quijote*", En *Palabra Crítica. Estudios en Homenaje a José Amezcua*. Serafín González y Lillian von der Walde, eds., México, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- "Balance del cervantismo de Francisco Rodríguez Marín", *Actas del Coloquio "Cervantes en Andalucía"*, Sevilla, 1999.
- Gadamer, Hans G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca, 1977.
- García Cárcel, Ricardo, *La leyenda negra, historia y opinión*, Alianza, Madrid, 1982.
- Gaos, Vicente "Introducción" a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*", Gredos, Madrid, 1987.

- “Sobre historia de la crítica Cervantina”, en *Claves de Literatura española I, Edad Media-S. XIX*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- Hazard, Paul, *La crisis de la conciencia europea, 1680-1715*, Pegaso, Madrid, 1941.
- Hobsbawm, Eric J., *Las revoluciones burguesas*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- Jauss, Hans Robert, *Toward an aesthetic of reception*, University of Minnesota, Minneapolis, 1982.
- Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1977.
- Kuhn, Thomas S., *Las estructuras de las revoluciones científicas*, F.C.E., México, 1971.
- Lázaro Carreter Fernando, *Las ideas lingüísticas en España durante el Siglo XVIII*, R. F. E., Madrid, 1949.
- Marías Julián, *El tiempo que ni vuelve ni tropieza*, EDHASA, Barcelona, 1964.
- El método histórico de las generaciones*, Revista de Occidente, Madrid, 1949.
- La España posible en tiempo de Carlos III*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1963.
- Gaspar Melchor de Jovellanos*, Diarios, selección y notas de, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- Ortega, circunstancia y vocación*, Revista de Occidente Madrid, 1973.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas*, vol. 5, Espasa Calpe, Argentina, 1944.
- Mesa, Carlos E. *Cervantismos y quijoterías*, Instituto Caro y Cuervo Bogotá, 1985.
- Murillo, Luis A. *Bibliografía fundamental del Quijote*, Castalia,

- Madrid, 1980.
- Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México, 1987.
- Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, 3 vols., Buenos Aires, La Aurora-Megápolis, 1975.
- Rodríguez Marín, Francisco, “Notas al *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*”, Espasa Calpe, Madrid, 1964.
- Sainz Rodríguez, Pedro, *Historia de la crítica literaria en España*, Taurus, 1989, Madrid.
- Sarrailh, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, F. C. E., México, 1957.
- Valera, Juan, “Sobre *El Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle”, en *Obras completas, Vol. III*, Madrid, Aguilar, 1958.
- Vodicka, Felix, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en: Warning, R., *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- Wellek, R. Y Warren, A., *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1956.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

TESIS:

DOS ANOTADORES DEL *QUIJOTE*

PRESENTA: JUAN CASAS ÁVILA



ASESORA: MTRA. LAURA CÁZARES  
HERNÁNDEZ

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Laura Cázares Hernández". The signature is stylized and written in a cursive script.

LECTORAS: DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN  
MTRA. ALMA MEJÍA GONZÁLEZ