

*Don Quijote* y los eruditos.  
Sobre una polémica crítica  
y sus implicaciones metacríticas

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA  
Universidad de Salamanca

**DESVIACIONES LÚDICAS**  
**EN LA**  
**CRÍTICA CERVANTINA**

SEPARATA



Universitat de les  
Illes Balears

Ediciones Universidad  
**Salamanca**



*Don Quijote* y los eruditos.  
Sobre una polémica crítica  
y sus implicaciones metacríticas

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA  
Universidad de Salamanca

I

EL PASAJE DEL CAPÍTULO VI DEL *QUIJOTE* en que el cura pronuncia su juicio sobre la obra de Joanot Martorell *Tirant lo Blanc* fue designado por Clemencín en 1833 como el más oscuro del *Quijote*, y no sin razón. Su oscuridad viene dada por dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el hecho de que la alabanza que el cura realiza en los más altos términos («tesoro de contento», «mina de pasatiempos», «el mejor libro del mundo»), acompañada de una enumeración de episodios y personajes que la justifican, va seguida por una no menos categórica condena en la que aparentemente se refiere a los elementos que acaba de alabar como «necesidades», lo que parece una contradicción: «Con todo eso, os digo que merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida». Una posible vía de solución al problema se ha buscado en el referente de «necesidades»: pueden ser efectivamente todos los elementos que se acaban de enumerar (o parte de ellos), como sugiere «tantas», o pueden no referirse a ellos, en cuyo caso no hay contradicción ninguna, pues se condenan elementos distintos de los que se elogia (como afirma Fernández-Turiénzo). Otra forma de resolver la aparente

contradicción ha sido interpretar ingeniosamente la sentencia no como crítica, sino como elogio, basándose en diferentes triquiñuelas no siempre muy convincentes: el significado del giro «echar a galeras» como imprimir (Riquer y Aylward), o el referente de «necedades» como las de los otros libros de caballerías, bien entendiendo «merecía» en sentido absoluto, como merecía aplauso o alabanza (Sansone), bien tomando en sentido irónico la sentencia, que en realidad significa lo contrario (Torres)<sup>1</sup>. Pero la mayoría de los críticos han buscado la resolución de la aparente contradicción en la razón que el cura da para su condena. Sin embargo, esta razón resulta también contradictoria con la condena, pues si Martorell no hizo las necedades «de industria», o sea, no «a propósito», «intencionadamente», «conscientemente», ello debería exculparle de tan dura sentencia y no al contrario (a menos que haya una sentencia más dura implícita y la sentencia a galeras sea de hecho una atenuación teniendo en cuenta que no lo hizo a propósito, como defiende Mendizábal). La superación de esta segunda contradicción para poder así allanar la primera ha puesto de relieve la ambigüedad de la expresión «no de industria» y ha dado lugar a diferentes interpretaciones de la misma, revelándose así como el otro gran problema para interpretar el pasaje, de hecho el foco principal de su oscuridad y de la consiguiente polémica.

La solución más socorrida en un principio fue hacer la frase afirmativa alterando el texto en virtud de supuestos errores tipográficos (Menéndez Pelayo, Vaeth, Arnold, Palacín)<sup>2</sup>. Martorell *hizo las «necedades» con propósito inmoral*, y de

<sup>1</sup> Es curioso reseñar que la ironía ha servido para interpretaciones contrapuestas. Si Torres opina que es la condena, tras la alabanza, la que es irónica, algo que había ya sugerido Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*, Clemencín en la suya opinó lo contrario, es decir, que era la alabanza la que era irónica y no la condena.

<sup>2</sup> Esta fue la solución preferida en el siglo pasado. Sus orígenes se encuentran en la obra de JUAN CALDERÓN, *Cervantes vindicado en ciento y quinientos pasajes...* (1854), en la que propone cambiar el sentido de algunas palabras y la puntuación del pasaje para convertirlo en alabanza, lo que será luego refutado por Menéndez Pelayo. Luego Hartzzenbush (1863) y Díaz Benjumea (1880), en sus ediciones respectivas, añaden una preposición: «No hizo tantas necedades *sino* de industria». Clemencín cita en su nota al pasaje la solución contraria ofrecida por el conde de Cailús —«No merecía el que lo compuso»— aunque a Clemencín no le convence. De cualquier modo en este estudio me restringiré a la crítica del siglo XX sobre el pasaje.

ahí el castigo. El resto de interpretaciones han renunciado, con acertado criterio, a transformar el texto, pero entonces, admitiendo que se le castiga precisamente por no hacerlo a propósito, hay que dilucidar cuál es este propósito cuya presencia habría hecho válidos y merecedores de elogio esos elementos que sin él lo son de censura. En este punto surgen diferentes interpretaciones de «de industria», que pueden reducirse básicamente a dos: con un criterio moral o artístico. La inconsciencia o falta de intención se sitúa en terreno moral o artístico, y en uno u otro ha de entenderse la crítica implícita en necedades y el referente de dicho término (como extravagancia, torpeza, o como obscenidad, deshonestidad). Rodríguez Marín, Díaz-Valenzuela y Maldonado de Guevara, siguiendo la estela de Menéndez Pelayo, entienden necedades en sentido moral, como los elementos eróticos del libro, y la condena por tanto en los mismos términos (Martorell *no hizo las «necedades» con propósito moral*), aunque interpretan «de industria» en términos artísticos (como «con artificio», no como «a propósito»). Una curiosa variante de esta lectura moral es la de Mendizábal, que propone *no hizo las «necedades» con propósito inmoral*, como veremos. La lectura artística del pasaje no es unitaria, pues la conciencia artística de la que Martorell supuestamente carece puede interpretarse de diferentes maneras: no lo hizo con intención burlesca, sino en serio (Sanvisenti, Schevill y Bonilla, Centeno, Eisenberg, Bandera, Solà-Solé), no lo hizo con la maestría y el control que ordenan los preceptos aristotélicos al artista (Bates, Riley), o con el artificio y fingimiento que marca el Renacimiento humanista (Fernández-Turiénzo). Tras proponer diferentes opciones sin demasiado convencimiento, un par de críticos apuntan que todos estos problemas debieron de resultar de un lapsus al escribir por parte de Cervantes, que añadió sin querer ese problemático «no» (Montoliu), o de su incapacidad de expresarse con claridad cuando pensaba que lo hacía (Sansone). Para un crítico, finalmente, el problema es irrelevante, pues el juicio es ante todo del cura, un personaje de ficción, y no de Cervantes (Eisenberg).

1. En torno a esta serie de problemas encadenados se da casi toda una serie de variantes combinatorias posibles. Las actitudes paradigmáticas, las interpretaciones básicas, tanto

por su precedencia en el tiempo como por oponerse en los dos problemas fundamentales (intencionada / no intencionadamente, intención artística / moral) y haber marcado la orientación de las interpretaciones posteriores en uno u otro sentido, son las de Menéndez Pelayo y Sanvisenti<sup>3</sup>. Menéndez Pelayo (1905, 1907) violenta el texto suprimiendo primero (tomo I de sus *Orígenes de la novela*) el «no» para hacer la frase afirmativa y suponiendo posteriormente (tomo II) una errata, «de ignorancia» en vez de «de industria», con lo que resulta igualmente que Cervantes lo hizo a propósito; necesita este propósito afirmativo porque interpreta la condena y el contenido de necedades en sentido moral: «Y es lo cierto que las lozanías del *Tirante* pasan a veces de la raya, y explican la chistosa frase de Cervantes, la cual es a un tiempo elogio del ingenioso autor del libro y vituperio de las escenas lúbricas en que solía complacerse» (252). Sanvisenti (1922) es el primero que comprende que es precisamente en no hacerlo intencionadamente, y no en hacerlo a propósito, donde Cervantes encuentra el delito, porque esa intención es ante todo artística, sentando con ello las bases de la mayoría de interpretaciones posteriores<sup>4</sup>. Además invierte acertadamente los términos de Pelayo en cuanto a autor y obra como blancos de elogio y crítica respectivamente, un detalle importante sobre el que volveremos más adelante, y explica

3 El debate no sólo es cuestión de ausencia o presencia de intención, como dice Aylward: «The majority of critics who have attempted to decipher the puzzling paragraph concerning *Tirante* have concluded that Cervantes's criticism of that work is a mixture of praise for the work and censure of the author. The only issue that separates the critics into distinct camps is the question of whether Martorell was being chastised by Cervantes for writing «necedades» intentionally or out of sheer ignorance» (76); tan importante como esto a la hora de separar a los críticos es si esa intención era moral o artística.

4 La diferencia es capital, pese a la increíble incapacidad para comprenderla de Palacín, quien escribió un artículo en el que básicamente venía a decir que la interpretación de Sanvisenti (y otros críticos que siguieron sus pasos) estaba incluida en la de Menéndez Pelayo, recriminándoles el no haberlo citado. Uno de esos críticos, Margaret Bates, le responderá dejando clara la diferencia: «Palacín quotes Menéndez Pelayo as saying (p. 3) that Martorell should be sent to the galleys for life because in writing nonsense on purpose he made bad use of his gifts. According to my interpretation Martorell is punished because the nonsense was not written on purpose (p. 141)» (365).

la falta de propósito por la que se critica a Martorell como falta de intención burlesca:

... nel cui guidizio si distingue il romanzo e l'autore: il romanzo è niente di meno che un *tesoro de contento, una mina de pasatiempos...*; ma l'autore del romanzo, che ebbe tante chicche di sale in testa da capire tutto questo e da tirar giù, per così dire, dal mondo della luna quei benedetti cavallieri e non capi, como avrebbe dovuto, che le tante solite *necedades* bisogna scriverle a bella posta, per farle deridere, per mostrare che le son scempiaggini, che giudizio merita? Vada alla galera a vita, poichè tradi il suo buon senso e non capi quanto capi mirabilmente il Cervantes che cio è tantas *necedades* si può scriverle sì, ma *de industria* (61)<sup>5</sup>.

En estas breves palabras se esclarece el sentido del pasaje no sólo como juicio sobre el *Tirante*, sino sobre el propio *Quijote* y las relaciones entre ambos.

2. La explicación de Sanvisenti, si no admitida por todos, si tuvo al menos la virtud de establecer firmemente la presencia del «no» y de demostrar que el pasaje se podía entender perfectamente sin ser transformado. Incluso las lecturas morales posteriores que siguieron a Pelayo renunciaron a transformar el texto para darle sentido afirmativo al giro «no de industria», con la sola excepción de Arnold (1935), que lo hizo transformando la frase en una interrogación retórica («¿pues no hizo tantas necedades de industria?»), algo que ya en 1918 había propuesto Vaeth (1918), y de Montoliu (1949), que sugirió que la inclusión de ese «no» por parte de Cervantes podría ser un simple *lapsus calami*, y por tanto la frase sería afirmativa en virtud no de un error del impresor sino del autor. Mendizábal (1925) le dio la vuelta a la lectura de Pelayo, al renunciar a hacer la frase afirmativa al tiempo que mantenía la visión moral, de lo que resulta

5 Rufo Mendizábal traduce y explica a Sanvisenti de la siguiente manera: «Ya que el autor de *Tirante el Blanco* tuvo talento para forjar estas (*necedades*, o) ficciones caballerescas, y no lo tuvo para forjarlas (*de industria*, o) sabiendo que tales cosas no se han de escribir en serio, sino para ridiculizarlas, como lo hizo Cervantes en su *Quijote*, merece que vaya a galeras de por vida» (180).

que Martorell «no hizo las necesidades conscientemente, *con un objeto inmoral*», lo contrario de lo que decía Pelayo, y por eso, aquí viene su curiosa aportación, se sobreentiende que es condenado a galeras en lugar de a una pena más dura<sup>6</sup>. Díaz-Valenzuela (1933) también dio la vuelta a la lectura moral de Pelayo siguiendo la pauta de Sanvisenti, pero lo hizo de forma distinta. Tras ofrecer un interesante repaso de las soluciones dadas por algunos traductores del *Quijote* (que descubre en el siglo XVIII inglés la misma disyuntiva entre las soluciones de Pelayo y Sanvisenti en las traducciones del pasaje de Shelton y Jarvis respectivamente), vino a decir que, según el cura, falta en *Tirante* el propósito didáctico, moral, que debe ir unido al deleite que proporcionan las necesidades, es decir, que su autor no las escribió con el debido propósito moral<sup>7</sup>. Su lectura se acerca mucho a la de Pelayo («lo hizo con objeto inmoral» frente a «no lo hizo con objeto moral», la negación simplemente pasa del adjetivo al verbo), sin ser exactamente lo mismo, sobre todo porque el propósito moral aparece envuelto en los ropajes de lo artístico («de industria» no como «de propósito» sino como artificio e invención artísticos al servicio de la enseñanza moral), que son el germen de la lectura moral-artística que ofrecerá Maldonado de Guevara, anticipada también por la de Rodríguez Marín (1949)<sup>8</sup>.

6 «Ya que el autor no previó todo el alcance de su delito (porque entonces merecía pena de muerte), sin embargo, por ser tan grande el estrago causado con sus necesidades, debe ser condenado a galeras perpetuas» (180).

7 «En concepto, pues, de Cervantes, los escritos deben tener un doble fin (objeto, propósito), que es enseñar y deleitar juntamente... Elogia él el libro de *Tirante* por su estilo (carácter realista) y por ser nada menos que “un tesoro de contenidos y una mina de pasatiempos” (deleitoso); pero le condena por faltarle “ingeniosa invención” o “discreto artificio” en la presentación de sus “necesidades”. Presentadas éstas toscamente en los escritos (el caso de *Tirante*), pueden quizás ocasionar cierto deleite o regocijo en el común de los lectores; pero para que lleven alguna enseñanza al ánimo del lector discreto es preciso que estén escritas con “industria”, con “ingeniosa invención”, con “discreto artificio”» (153).

8 «Ciertamente, *de sola industria*, porque lo exigiese el desarrollo de la fábula, no se hubieran escrito tantas y tan obscenas bellaquerías, o *necesidades*, como eufemísticamente las llama el cura: menester es que quien las escribió fuese de suyo... un redomado tuno, de congénita salacidad, dado por vicio a los placeres deshonestos...» (186-87). Al afirmar que para Cervantes no hay

Maldonado de Guevara (1951) ofrece esta lectura moral del pasaje encubierta bajo ropajes artísticos de forma mucho más rigurosa y mejor argumentada con su teoría del «dolo bueno» y con otros ejemplos de la obra de Cervantes, y en un contexto tanto teórico como histórico<sup>9</sup>. Su paráfrasis de la condena del cura en términos morales es evidente: «Y, pues no hizo tantas “necesidades” de celada “industria”, sino de lascivia abierta a todo ruedo, merecía su autor que le echaran a galeras por todos los días de su vida» (1951: 152). Maldonado sigue apegado a la lectura moral de Pelayo, aunque invirtiendo su argumento de manera similar a como lo hacía Díaz-Valenzuela, es decir, pasándolo por el filtro de Sanvisenti y la conservación del «no», una inversión que el propio Maldonado explicita: «No dice Cervantes que Martorell hiciera sus “necesidades” de “industria mala” [como dice Pelayo, podríamos añadir], sino que en absoluto le faltó el propósito de industria y la industria efectiva. La “industria mala” le hubiese llevado a la pornografía; pero la falta de industria, la “negligencia disoluta” le llevó también» (1951: 152). Maldonado deja claro que el «lo hizo de industria

justificación artística para las obscenidades y el erotismo del *Tirante* Rodríguez Marín está interpretando la expresión «no de industria» en sentido artístico, pero la condena global sigue revistiendo los términos abierta y exageradamente morales típicos de Pelayo. En última instancia, la acusación de falta de arte viene dada por el carácter inmoral del libro, por una concepción moral del arte igual a la que describe Díaz-Valenzuela, deleitar y enseñar. Tal concepción desde la que Cervantes realiza su crítica será formulada explícitamente por Maldonado en unas palabras que recuerdan a las de Rodríguez Marín: «Según el pensamiento de Cervantes, traslúcido en sus obras y en sus comportamientos novelísticos, un autor puede detenerse en una descripción lúbrica, si esto se hace “de industria”, en función de la trama general, con supeditación a un destino claramente pedido y perseguido, el cual sea moral al mismo tiempo que artístico» (145).

9 «... Cervantes consideraba sus breves detenciones lúbricas en el núcleo argumental de *El viejo celoso* como una astucia [dolo] para proponer una alarma de tipo ético [bueno]; por eso las hizo *de industria* y de industria buena; y, en cambio, no toleraba las morosidades lúbricas del *Tirante*, porque su autor no basaba en ellas una astucia o un ardid para proponer nada que tuviese finalidad moral, antes para solazarse y solazar al lector en una lubricidad descriptiva. Y por eso estimaba Cervantes que Martorell no había hecho aquellas necesidades “de industria”, es decir, de “dolo bueno”, de industria buena» (149).

inmoral o mala» de Pelayo y el «no hacerlo de industria moral o buena» provoca similares resultados «pornográficos». Pero a esta nueva lectura moral de la condena se superpone la lectura artística de «de industria», que Maldonado realiza en términos similares a los de Díaz-Valenzuela, sustituyendo la lectura tradicional «de propósito», «de caso pensado» por una nueva: «...la palabra *industria* se refiere a la industria o técnica específicamente literaria, a la solercía, al arte novelístico, en que falló el autor por no haber sabido mantener el elemento erótico en el plano novelístico y haberlo, por falta de solercía ficcional, dejado recaer en la pornografía...» (1954: 325). Esta lectura, además, se enmarca en las doctrinas estético-morales de la época, del «Barroco trentino»: «Cervantes... enjuicia *en nombre de la espiritualidad barroca y trentina*. Es del estilo epocal de donde surge el imperativo estético-moral que interviene y rige la estimación cervantina» (325). Algo parecido había sugerido Montoliu unos años antes, quien, aunque no aportaba ninguna solución nueva al problema del «no de industria» —tras ofrecer varias sin demasiado convencimiento— se inclinaba también por el sentido moral de la condena cervantina y ofrecía un par de nuevos argumentos para reforzar esta lectura: el carácter eclesiástico del portavoz de la condena y la moral imperante en los tiempos de Cervantes<sup>10</sup>.

Así pues, tras décadas de exégesis tanto del pasaje como de la lectura de Pelayo del mismo, ésta culmina en la de Maldonado (todavía otro crítico, Rubens, suscribirá poco tiempo después [1959] esta interpretación moral en una nota de su breve discusión del capítulo 6 del *Quijote*), prescindiendo

<sup>10</sup> «No hemos de olvidar tampoco que Cervantes escribe sus juicios sobre los libros de la biblioteca a través de... el Cura. Y es natural que a éste ha de hacerle hablar de acuerdo no solamente con su carácter eclesiástico, sino además atendiendo a consideraciones morales y teniendo en cuenta las corrientes contrarreformistas que imperaban en su tiempo y que en tantos casos se manifestaron en acres censuras de las inmoralidades de muchos libros... Con este pie forzado hubo Cervantes de hacer pensar y hablar al Cura, el cual... hubo de atenuar el juicio favorable del autor con censuras a la liviandad y a la despreocupación moral de una parte de los episodios y aventuras de sus personajes..., [con una condena] arrancada por las corrientes del tiempo y en consideración al personaje eclesiástico erigido en juez del donoso escrutinio» (268).

de su transformación de «no de industria» en afirmación por influencia de la lectura de Sanvisenti, enmarcándola en una teoría artística —que en realidad estaba implícita en cuanto que toda condena moral de un texto literario lleva implícita una visión moral del arte, pero que Maldonado hace explícita— y situando esta teoría estético-moral resultante en el contexto de las doctrinas y corrientes de la época. El resultado final, la síntesis total, así como los orígenes de esta línea de interpretación, quedan claros en las siguientes palabras de Maldonado:

Así, el barroco —estilo espiritualista— no lanzó fuera del área del arte los cuidados de la moral. Por eso el cura del lugar de Don Quijote niega calidad industriosa, es decir, calidad artística, a las desmesuras, a las exorbitancias lúbricas, morosamente descritas en el *Tirante*. Por no haberlas hecho de *industria*, es decir, por faltarles justificación artística y moral, condena al autor a galeras por todos los días de su vida. Esto es lo que vio oscuramente el maestro Menéndez Pelayo (144).

3. Naturalmente, de forma paralela a la exégesis y desarrollo del camino abierto por Pelayo se desarrollaba la otra gran línea, la iniciada por Sanvisenti. La paráfrasis y exégesis del crítico italiano viene dada esencialmente por la brevedad y concisión con la que formuló su opinión, así como por la influencia de otras lecturas de raigambre pelayiana a las que sus defensores salen al paso aduciendo nuevas pruebas y argumentos. Centeno (1935) responde a Arnold (1935) reivindicando de nuevo a Sanvisenti y aduciendo un pasaje del *Viaje al Parnaso* en el que aparece la misma idea, como habían hecho antes Schevill y Bonilla (1928)<sup>11</sup>, y como hará después

<sup>11</sup> Éstos escriben en una nota de su edición del *Quijote* de 1928: «El propio Cervantes explica bien el sentido del pasaje en otro que encuentro en el *Viaje al Parnaso*:

¿Cómo puede agradar un desatino  
si no es que de propósito («de industria») se hace  
mostrándole el donaire en su camino?

Con lo cual el pasaje del *Quijote* se entiende bien: el que compuso el *Tirante* merecía que le echaran a galeras, pues no hizo tantos desatinos de propósito, para mostrar su donaire, sino en serio, sin reírse» (455).

Canavaggio (1993)<sup>12</sup>. Centeno insiste en que «Cervantes condena al autor por haber escrito esos divertidos disparates llanamente, en pura ingenuidad y sin segunda intención irónica» (377)<sup>13</sup>. Bates vuelve a hacer lo mismo en 1953 como respuesta a Montoliu (1949), que había ignorado las aportaciones de Sanvisenti y Centeno en su análisis del pasaje para concluir que ninguna interpretación era válida, ofreciendo nuevos argumentos:

Cervantes is not criticising Martorell for writing nonsense but for writing it unintentionally. He adds that, after all, Cervantes himself wrote nonsense but he wrote with the full intention of making his reader laugh. The importance of what Sanvisenti had said, unfortunately, was not fully appreciated, simple as it was, perhaps because his article was short, his opinion lacked emphasis, and was not supported by authority. If it had occurred to him to search for the expression of this idea in the Aristotelian literary tradition to which Cervantes subscribed, he would have found it...: «Also in art voluntary error is not so bad as involuntary...» (142).

La invocación de los preceptos aristotélicos abre nuevos caminos a la lectura de Sanvisenti, que se interna por la teoría literaria del momento, siguiendo el ejemplo que, en el terreno moral, había ya dado Maldonado. Riley (1962), que cita a este último elogiosamente (y parece ciertamente influido por él en su interpretación moral de «necedades» como obscenidades), sigue la estela de Bates cuando afirma que «Es a la luz del principio de que sólo es permisible el desatino intencionado como hay que leer el juicio paradójico sobre el

<sup>12</sup> Éste no ofrece una interpretación precisa del pasaje, tan sólo alude a él en el contexto de su análisis de un aspecto de las relaciones entre ambas obras. Pero, aunque vagos y sin tomar partido por una lectura concreta, sus comentarios se inscriben claramente en esta línea artística iniciada por Sanvisenti.

<sup>13</sup> Más tarde añade: «Cuando Cervantes vuelve los ojos hacia el *Tirant lo Blanch* descubre allí ciertos asomos, destellos, anticipaciones de la nueva poética; todo ello, sin embargo, cosa inconsciente y por realizar. Y con un gesto de humorística severidad impone al autor —que no había sabido darse cuenta de tan maravillosas posibilidades— la pena de galeras perpetuas» (378).

*Tirante el Blanco*... Puesto que las observaciones de Sanvisenti fueron aceptadas por otros muchos críticos (aunque no por todos), ya no se puede dudar razonablemente de su interpretación» (48). Riley afirma que Cervantes critica a Martorell por carecer de un propósito claro, por no saber lo que estaba haciendo, pero más importante es el hecho de que ilustra esta opinión con ejemplos del *Tirante* que la justifican, una novedad en este debate que sin embargo nos parece esencial para cualquier discusión del pasaje. Bates esgrimirá de nuevo estos argumentos (1967) como respuesta a Palacín y su intento de resurrección de la lectura de Pelayo (1964)<sup>14</sup>. Y Solà-Solé (1980), tras un exhaustivo repaso de la polémica hasta esa fecha, se suma también a esta línea exegética, aunque marcando ciertas discrepancias de matiz con algunos de sus representantes (rechaza explícitamente la variante aristotélica de esta línea)<sup>15</sup>.

Finalmente, y más recientemente, Fernández-Turiénzo (1983) hace una última contribución en esta línea de teoría estética, aunque sustituye los preceptos aristotélicos por los humanistas como base de su argumentación, y de nuevo sustituye la lectura de «de industria» como «de propósito» por la alternativa de Díaz-Valenzuela y Maldonado (adoptada tam-

<sup>14</sup> «The punishment is for Martorell's failure as an artist to keep his material under control. The difference between art and non-art is never based on subject-matter, in this case, nonsense. No material in itself is unsuited for art. Cervantes proved in his *Don Quixote* that there was a place in literature for nonsense. Because he understood this so well he was very critical of writers who lost control of their medium, whose feeling for form was not as highly developed as his. In Aristotelian literary tradition control is the *sine qua non* of art and it was this tradition that Cervantes usually subscribed to» (365).

<sup>15</sup> «Dins del conjunt de tan variades interpretacions..., sembla evident que aquestes darreres [se refereix a les de Sanvisenti, Centeno, Bates y Eisenberg] són les més convincents. Deixen intacte el text cervantí i no obliguen a cap distorsió gramatical o semàntica... Per altra banda, fent aquest judici, sembla també evident que no jutjava l'obra a partir de certes normes aristotèliques de l'art, ja que aleshores l'elogi hauria estat sobre i, fins i tot, insincer, sinó conforme a les seves pròpies conviccions i mesures (i en això discrepem de M. Bates). Finalment (i en aquest punt ens apartem de F. Maldonado de Guevara i d'altres) opinem que Cervantes no alludeix a la pretesa immoralitat del *Tirant*. El que Cervantes seriosament imputava a Martorell era que, demostrant un enorme talent i un enorme potencial com a autor irònic i, fins i tot, humorístic, hagués deixat de treure'n més partit» (547-48).

bién por Sansone posteriormente) como «con artificio novelesco». El artificio novelesco, sin embargo, no lo interpreta Fernández-Turiénzo como el dolo bueno de Maldonado, sino que, desposeído de las implicaciones éticas o morales de éste, y siguiendo las ideas humanistas sobre la crítica literaria, la ficción y la poesía, es ahora la capacidad de fingir y tramar con verosimilitud, de mentir sin que se note, de crear una ficción que parezca verdadera. Por tanto el cura está acusando a Martorell de que «Su historia es increíble por “mentirosa” —aunque todos sabemos que es ficticia— en el sentido de los humanistas y de Valdés» (71), de que «no tuvo la industria suficiente para construir tal ficción de modo convincente, sin dejar traslucir el enredo: escribe mentira, no ficción... no logra que el lector crea, es decir, acepte lo que narra» (72). Naturalmente esta lectura sería abiertamente contradictoria con la alabanza al *Tirante* por su realismo que precede inmediatamente a la crítica, y que Fernández-Turiénzo ni siquiera menciona, si no fuera porque se supone —él no lo especifica— que las necedades mentirosas no son los elementos alabados previamente por el cura, sino otros a los que se refiere este crítico como causa de la condena (la introducción de nombres fantásticos y hechos imposibles junto a los reales, por ejemplo el episodio del cautiverio de Tirante en Berbería y su increíble ascenso). Se supone, insisto, pues Fernández-Turiénzo pasa por alto este problema, el hecho de que ha cambiado el referente de necedades, y ésta es en el fondo la gran novedad de su lectura.

Siguiendo, pues, la línea exegética de Sanvisenti (la presencia del no, lectura artística) se ha llegado de hecho a una lectura bastante diferente de la misma en tiempos recientes. Pero también la línea pura de Sanvisenti (la falta de propósito burlesco o paródico) ha sido resucitada o reivindicada no hace mucho por Eisenberg y Bandera, aunque con matices diferentes, lo que demuestra su vitalidad. La novedad mayor que presenta Eisenberg (1973) es su interés por explicar el texto como expresión de los gustos y personalidad del cura, no de Cervantes. Las alabanzas del cura a Lofrasto en el escrutinio son un argumento esencial en su razonamiento, pues por un lado prueban que lo que le gusta al cura no es lo que le gusta a Cervantes (que critica ácidamente a Lofrasto en el *Viaje a Parnaso*), y por otro muestran cómo el cura, un

personaje con gran sentido del humor e ironía, encuentra el libro gracioso y disparatado por lo ridículo que es sin pretenderlo: «It is because it is such a bad pastoral novel that the humor-loving priest is going to take it home with him, in order to laugh at him» (326). Eisenberg está sugiriendo implícitamente que el cura recomienda el *Tirante* por las mismas razones, y por motivos similares lo critica, porque es un libro de caballerías fallido («In a chivalric context, the book is ridiculous», 329) al ser burlesco y ridículo sin pretenderlo, no de propósito o «de industria»<sup>16</sup>. Estamos ante una nueva versión de Sanvisenti, con la salvedad de que, tal y como insiste Eisenberg al final, es sólo la opinión del cura, no la de Cervantes. Y lo mismo puede decirse de Bandera (1974), quien tras citar literalmente las palabras del hispanista italiano las aclara así:

Es decir, Martorell no supo comprender las extraordinarias posibilidades de esos detalles que, según el texto cervantino, introducía él por vez primera en una novela de caballería; no percibió la fructífera incongruencia de ese realismo dentro del contexto cabaleresco. O sea, lo que Martorell no hizo de industria fueron precisamente todas esas novedades estilísticas; las introdujo neciamente, tomándolas al pie de la letra, sin comprender su alcance. Semejante necedad estilística contribuye a que las típicas necedades episódicas de los libros de caballería no se revelen como lo que son (160-61).

Bandera añade además una idea curiosa y ciertamente original: en la medida en que Martorell toma en serio la realidad de la caballería y presenta a los caballeros como reales, es él mismo un Quijote y su texto un anticipo de la locura quijotesca<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> «In short, the book is “un tesoro de contento y una mina de pasatiempos” because of details like these which the priest found in it. If it had been Martorell’s purpose to write a humorous or farcical book—that is, if he had in fact written these idiocies “de industria”—he would not deserve any punishment. It is because he attempted to write a serious romance, and he failed so badly, that he should be sent to the galleys» (329).

<sup>17</sup> «Necio era para Cervantes el contenido argumental de todos los libros de caballería, los líos y las hazafías de todos esos caballeros, gigantes, emperadores y emperatrices. Pero mientras la acción se mantuviera estilísticamente, coherentemente, en “el mundo de la luna” o el de las encantadas selvas,

4. Pero aún hay una tercera línea exegética, la iniciada por Riquer, y que hemos dejado para el final por plantear el problema profundo que subyace en las declaraciones del cura y que ha sido ignorado o sólo muy tímidamente tratado por la mayoría de los críticos citados hasta ahora, a saber, la naturaleza y mérito del *Tirante* y sus relaciones con el *Quijote*. Esta línea, además, plantea una objeción a Sanvisenti tan contundente como la que éste planteaba a Menéndez Pelayo. Si éste interpretaba el pasaje como crítica por falta de intención burlesca o paródica, acusación de no conciencia artística de lo que estaba haciendo, Riquer primero, y Torres y Aylward después, esgrimen contra esto la conciencia de Martorell del potencial crítico y burlesco de su obra, y por tanto de su intención artística. Por tanto tienen que interpretar la sentencia de manera distinta, y lo hacen, como alabanza y no como condena. Esta tercera gran línea o coordinada interpretativa, menos numerosa, pero no menos importante, es naturalmente la adoptada por los tirantistas.

Riquer (1943) primero ataca la negación de intención, refiriéndose a Sanvisenti y Mendizábal:

Las dos interpretaciones, que vienen a ser lo mismo, pecan, a mi entender, de suponer un hecho no cierto, o sea, negar la intención irónica y satírica a Johanot Martorell y Martí Johan de Galba, autores del *Tirant lo Blanc*. Que ambos escritores valencianos adoptaron una posición crítica ante los libros de caballerías y que en sus obras abundan los rasgos de ironía y humor, fácil sería demostrarlo aduciendo textos; no obstante, no creo esa labor precisa, pues tal aspecto ya lo señaló Menéndez y Pelayo (83).

Por ello Riquer interpretará «echar a galeras» como imprimir, basándose en un giro similar que aparece en el *Quijote* de Avellaneda, así como en el escaso éxito de la obra y por tanto

---

menos mal, es lo suyo. Ahora bien, pretender que tales personajes caminen por el mundo de la realidad cotidiana como si tal cosa, que se vistan, coman, duerman y se mueran como cualquier hijo de cristiano, es ya el colmo de la necedad y quien tal pretenda merece que se le mande a galeras. Entre el tomar en serio, al pie de la letra, ese realismo de la caballería andante y creer lo que cree don Quijote no hay más que un paso. Si el *Tirante* anticipa la novela cervantina, en la misma medida anticipa también la locura quijotesca» (161).

la escasez de ediciones y de tirada. Naturalmente, con estas premisas (la sentencia como alabanza y Martorell como autor de plena intención artística), la interpretación del «no de industria» (puesto que Riquer respeta el no, como dejó establecido Sanvisenti) ha de ser diferente, y ello nos lleva a lo que es en el fondo lo más dudoso de la lectura de Riquer, el sobreentendido del que se sirve para convertir la falta de propósito en propósito artístico y que éste encaje así con la alabanza: «Ya que el autor que le compuso no escribió tantas necedades con el propósito deliberado de escribirlas (se sobreentiende: sino con el propósito de divertir y satirizar), merecería que el *Tirant lo Blanch* se imprimiera constantemente» (85). Riquer da la misma vuelta a Sanvisenti que Mendizábal daba a Pelayo, utiliza un sobreentendido similar. Uno sobreentiende que condenar por no hacerlo de propósito inmoral es en realidad premio porque hacerlo merecería pena de muerte; Riquer sobreentiende que hacerlo no de propósito no es negativo porque significa en realidad de propósito burlesco y es por tanto algo loable. Uno transforma la condena por intención inmoral de Pelayo en premio por no tener intención inmoral; el otro la condena por no tener intención paródica en premio por tenerla. En una nota nueva a la última impresión de su edición del *Quijote* (1992) Riquer irá todavía más lejos en estos juegos de malabarismo lingüístico-hermenéutico. El significado de «componer» como composición de caracteres en la imprenta, atestiguado por Covarrubias y por el propio *Quijote*, lleva a Riquer a afirmar que el cura no se refiere al autor del *Tirante*, cuyo nombre desconocía Cervantes por no aparecer en la traducción castellana, sino al impresor, Diego de Gumiel, el que *compuso* el libro en esta otra acepción del término, lo que le hace, manteniendo el «echar a galeras» como «imprimir», parafrasear así el pasaje: «El *Tirante* es un libro divertido y distinto de los otros libros de caballerías, pero a pesar de ello Diego de Gumiel, ya que no *compuso* (o sea, imprimió) tantas necedades (o sea, episodios divertidos) a sabiendas, merecía que se pasara todos los días de su vida imprimiendo» (se supone, por lo que Riquer añade a continuación, que imprimiendo el *Tirante*, pues según Riquer Cervantes está reclamando una nueva impresión de la obra).

En esta misma línea de defensa de la obra de Martorell y conversión de la condena en alabanza se moverá también

Torres (1979). Según él, «necedades» se refiere a las de los otros libros de caballerías, a sus fantasías y mentiras, y no a las del *Tirante*, una posibilidad antes apuntada por Sansone (1960). Por tanto la sentencia no puede ser condena, pues tales necedades no son de Martorell; de hecho es una alabanza, bien por el sentido absoluto de merecía (tenía mérito) y la conversión de «que le echaran a galeras» en complemento consecutivo del antecedente «tantas necedades» en vez de complemento directo de merecía, como sugiere Sansone; bien por la ironía subyacente, de modo que la frase sería una sentencia indirecta contra los otros libros de caballerías, algo similar a decirle a una persona inteligente necio después de haber llamado inteligentes a los necios. Ambos críticos ofrecen otras posibles soluciones, entre ellas las tradicionales moral y artística de Menéndez Pelayo y Sanvisenti<sup>18</sup>. Lo inte-

18 Sansone es quizás el caso paradigmático de los extremos a que puede llegar la locura interpretativa que vengo describiendo. Ofrece cuatro explicaciones diferentes, para al final indicar que la primera es la más plausible y que, de todas formas, bien puede deberse toda la confusión a una inconsciente falta de claridad expresiva por parte del autor. 1) Con todo esto (consecutivo, no adversativo) digo que merecía (absoluto: merecía alabanza) el que lo compuso, pues (no incisivo: porque) no escribió a propósito tantas estupideces (como las de los otros autores de libros de caballerías, éstas están ausentes en su obra) como para (consecutiva, su antecedente es «tantas estupideces»: que mereciera) ser echado a galeras (como los otros lo habían merecido). Esta interpretación que transforma la condena en alabanza había sido ya ofrecida por Juan Calderón, al que hicimos alusión más arriba, en el siglo XIX. 2) La interpretación tradicional, pero con «de industria» como «con artificio», no como «a propósito», el pasaje por tanto como condena por falta de artificio: con todo esto (adversativa) digo que merecía (no absoluto) el que lo compuso, pues (incisivo) no lo hizo con artificio artístico, que le echaran a galeras. 3) Se puede aplicar la lectura de «de industria» dada en (2) a la interpretación (1) como alabanza: con todo esto os digo que merecía aplauso el que lo compuso, porque no escribió con artificio tantas necedades que mereciera (como para ser) echado a galeras por el resto de su vida. 4) Finalmente se puede cambiar la puntuación (un punto y coma en vez de una coma y una coma en vez de un punto) y el referente de necedades (las necedades del propio *Tirante*, no las de los otros libros, refiriéndose con ellas a los elementos realistas que, aunque acaban de ser elogiados por el cura, restan idealismo a la caballería, son aspectos anti-caballerescos, burgueses, que Cervantes ve como defecto): con todo esto (adversativo referido a comer y dormir los caballeros: pese al error de incluir esto), digo que es digno de alabanza el que lo compuso (y aquí viene el punto y coma); porque no escribió tantas estupideces (la realidad banal cotidiana en la que no radica el verdadero realismo) a propósito, como para ser condenado a galeras (y aquí viene

resante en el caso de Torres es que, al discutir el tema en el marco de un estudio sobre el *Tirante* en el que se subraya su modernidad, la ironía, el humor, y el contenido satírico (más que paródico, Riquer también habla de sátira y no de parodia) de la obra, explica la condena del pasaje tal como lo interpreta Sanvisenti por la miopía de Cervantes para ver esa ironía y esa sátira, para leer esa intención irónica o satírica que le niega al *Tirante*. Si bien las razones que ofrece Torres para explicar esta miopía no son muy convincentes, al menos introduce este factor que habría indudablemente que tener en cuenta a la hora de interpretar el pasaje: la posibilidad de un juicio injusto por parte de Cervantes.

Finalmente Aylward (1985) apoyará a Riquer en su lectura de «echar a galeras» para transformar la sentencia en alabanza y en su visión satírica del *Tirante*, como respuesta a los artículos precedentes de Eisenberg y Bandera —a los que llama «anti-*Tirant* critics» (25)— que siguen la línea de Sanvisenti, a los que hace la siguiente recriminación:

It is my conclusion that both Eisenberg and Bandera's error in interpreting the Priest's remarks about *Tirant lo Blanch* negatively stems from their failure to perceive any artistic intention whatsoever on the part of its author. Bandera, for example, proceeds from the earlier (and inaccurate) judgements of Sanvisenti (1922), Bates (1953), Riley (1962) regarding the Priest's remarks on *Tirant*, not from a personal reading of the novel itself ... It is obvious from the inaccuracy of his remarks and his failure—or inability—to cite specific examples from the text of *Tirant* itself that Bandera has not read very much of Martorell's novel; he is merely surmising from the statement of the

la coma en vez del punto), llevadla a casa y leedla. El elemento común a las interpretaciones 1, 3 y 4 es ese «merecía» en sentido absoluto y el paso de condena a alabanza, aunque las razones y los términos de la alabanza varían. Torres también juega con el cambio de referente de necedades: si en vez de las necedades de los otros libros de caballerías, que es su primera interpretación y a la que nos hemos referido ya, se piensa en las del *Tirante* (pero no los elementos realistas de Sansone, sino los eróticos), entonces tenemos la lectura moral de Pelayo, a la que Torres añade la visión de Maldonado de Cervantes y este juicio como exponentes de la moral tridentina. La tercera posibilidad que baraja Torres es la de Sanvisenti, aunque con un cambio de matiz al que nos referimos a continuación en el texto principal.

Curate. As a consequence, Bandera is unprepared to comment upon the artistic intent of Martorell's book and find himself making the absurd claim that the Valencian «no supo distanciarse de su propia novela» ...Actually, nothing could be farther from the truth (25-26).

Aylward recrimina a los críticos del pasaje el desconocimiento de la obra de Martorell, relacionando así la interpretación del pasaje con el conocimiento de obra, lo cual es la aportación principal de esta línea interpretativa. Su refutación de lecturas previas se basará por ello enteramente en el análisis del *Tirante*. Aylward muestra la intención artística del *Tirante*, reivindica su ironía y subraya sus aspectos satíricos, habla de un doble propósito de la obra —didáctico y satírico— del que deduce su posible influencia en Cervantes, uniendo así la lectura del pasaje con la posible relación entre las dos obras, y se basa en esta relación para ofrecer su interpretación del pasaje:

The result of this dual purpose is a work which is very similar to the *Quijote*: an integration of serious and satirical episodes forming an artistic whole. In light of such a resemblance of *Tirant's* structure to the plan of Cervantes' masterpiece, I maintain that the «necedades» remark ought to be interpreted as simply a reference to occasional excesses of Martorell's wit or invention which Cervantes noted but did not choose to specify in the Priest's remark (30).

Para Aylward tales necedades no explicitadas son los episodios maravillosos, concretamente el de Espercus y Morgana. Aylward mantiene en su interpretación la lectura de Riquer de «echar a galeras», pero evidentemente juzga excesivo el sobreentendido de Riquer, de modo que busca otra solución y la encuentra en otro sobreentendido, el de necedades como elementos irreales y maravillosos que había propuesto poco antes Fernández-Turiénzo, aunque con el propósito elogioso contrario a éste y similar a Riquer: lo que no hizo de industria el autor fueron una serie de necedades no mencionadas, y por eso, porque no fue de industria, merece el libro imprimirse continuamente. La interpretación de Aylward, como la de Torres, une la lectura del pasaje a la de la

obra sobre la que versa, intenta iluminar aquella a través de ésta, aunque con un claro entusiasmo por Martorell y un notorio afán reivindicativo del mismo.

5. El artículo de Aylward muestra un desplazamiento o cambio de énfasis en la polémica. Si durante mucho tiempo el debate se centró en las implicaciones morales o artísticas de la condena por falta o por exceso de intención, ahora lo hace en la ausencia o presencia de intención artística, o sea, en la lectura de la sentencia como condena o como elogio. Los tirantistas que quieren reivindicar la valía y modernidad de la obra convierten la condena en elogio frente a los cervantistas que dan por sentada la condena porque, sin demasiado conocimiento de dicha obra, sólo tienen ojos para la modernidad de Cervantes. Si el problema de unos es la ignorancia, el de los otros es el excesivo entusiasmo. De esta forma la interpretación del pasaje nos lleva al problema de la modernidad del *Tirante* y a la cuestión de si es o no es una parodia. Para los tirantistas Cervantes no puede estar condenando el *Tirante* por falta de intención artística, burlesca o irónica, porque la obra la tiene. Sin embargo, como bien señala Torres, Cervantes pudo equivocarse, pudo no darse cuenta, lo que explicaría su juicio. Y aún existe otra posibilidad, una posibilidad intermedia: Cervantes no vio esa intención porque hay algo que la oculta. El *quid* de la cuestión, entonces, sería no si hay elementos paródicos o burlescos que atestigüen una intención artística, y que no podemos decir que Cervantes no vio porque en gran medida los cita en la enumeración elogiosa que precede a la condena; sino más bien si, aun habiéndolos, hay otros elementos junto a ellos que justifiquen el juicio de Cervantes, su condena; si en el propio texto, que es el principal argumento de Aylward, hay argumentos en contra de su visión del *Tirante* y a favor de la de Cervantes, elementos que éste olvida en su entusiasmo. La clave no es tanto determinar si el *Tirante* es o no una parodia, que es una cuestión casi irresoluble, sino si hay elementos que pudieran hacer pensar a Cervantes que no lo era. Si ello es así, entonces la interpretación de Sanvisenti será defendible desde la lectura del *Tirante* e incluso admitiendo su modernidad. Esa es la dirección de un trabajo que presenté hace pocos años (1996) y que pretendía ser una reivindicación de la interpretación de Sanvisenti

desde la lectura de la propia obra, desde el propio *Tirante*, una prueba que hasta ese momento no había sido aducida por esta línea exegética (con la excepción de Riley, que es el único que discute brevemente la obra y su ambigüedad). Como decía Centeno, «nada tenemos que objetar a la interpretación –definitiva– de Sanvisenti. Nos hemos de limitar, por tanto, a una aducción de pruebas que corroboren y remachen la solución del hispanista italiano» (377). En ese último artículo sobre el oscuro pasaje se presenta el *Tirante* como prueba para defender la lectura de Sanvisenti de las de Aylward y Fernández-Turienzo, volviendo así, como había hecho Aylward, a la gran olvidada del debate: la obra de Joanot Martorell. Pero naturalmente esta última es tan sólo una interpretación más.

## II

El recorrido realizado por esta densa jungla interpretativa ha sido planteado como simple –aunque no por ello menos útil– exposición y clarificación de sus hitos y posiciones fundamentales, y no como valoración o proceso de eliminación y selección de las mismas. Ello es así porque, al menos en esta ocasión, este debate crítico no me interesa como medio para alcanzar una lectura normativa del pasaje, sino como punto de partida para una breve reflexión sobre la naturaleza de nuestra tarea, su creciente problematización, y los peligros a los que está abocada, aspectos todos ellos perfectamente ilustrados por esta polémica; o, en otras palabras, porque me interesa en sí misma, más allá de su objeto, como medio para alcanzar una serie de conclusiones sobre los críticos y la crítica literaria –es decir, *metacríticas*– que tienen la virtud de poner de manifiesto nuestra naturaleza quijotesca. Y es que este debate muestra la proliferación de una nueva gama de Quijotes, igualmente chiflados por la literatura, que hacen de ella el Norte que orienta sus vidas, y dispuestos a pasarse las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio investigando, dilucidando y discutiendo un oscuro pasaje hasta que, como al hidalgo, se les seca el cerebro –sólo así pueden entenderse algunas interpretaciones dadas al mismo y, en un contexto más general, algunas teorías que circulan por nuestro pequeño mundo académico–. La crítica del oscuro pasaje es en este sentido tan interesante e ilu-

minadora sobre nuestra profesión y la quijotesca condición de la crítica literaria, sobre lo que hacemos y a dónde vamos, como el propio pasaje sobre las relaciones entre el *Tirante* y el *Quijote*. Y ello por diferentes razones.

1. En primer lugar, la abundancia y disparidad de reacciones críticas que tan breve pasaje ha suscitado hace la referencia al debate crítico obligatoria para cualquiera que pretenda arrojar alguna luz sobre el tema (si es que es posible, después de tantas y tan variadas luces), un ejemplo extremo y especialmente llamativo de algo que por otro lado se ha convertido en norma: el hecho de que es ya imposible escribir sobre nada sin examinar la abundante bibliografía sobre el tema –especialmente si éste es de cierto calibre– y de que esta labor a veces ocupa la mayor parte de nuestros esfuerzos y llega a sustituir el examen de las obras mismas. No sólo leemos literatura a través de la literatura crítica, como el hidalgo lee la realidad a través de la literatura caballescra, y nos hemos convertido por tanto en una especie de *Quijotes bibliográficos*, sino que de hecho esa literatura crítica tiene la virtud de sustituir, alienarnos, alejarnos de la realidad literaria, como le ocurre al hidalgo con la realidad. En el caso que nos ocupa, además, ello es especialmente evidente, pues el debate en sí mismo ha sustituido como centro de interés al propio pasaje y a la obra sobre la que versa, el *Tirante*, sin aportar nada a nuestro entendimiento de ésta o del *Quijote*. En vez de centrarnos en comprender el *Tirante* para así entender el juicio de Cervantes sobre él, nos hemos dedicado a escaramuzas lingüístico-filológicas sobre ciertos términos y su contexto interpretativo. Incluso en las interpretaciones más acertadas desde mi punto de vista, las de la línea de Sanvisenti, falta este ejercicio de comprensión del texto que es el objeto del pasaje, el *Tirante*; y en las de la línea moral falta la comprensión del texto que es su sujeto, en el que aparece el pasaje, pues dan esa visión moralizadora del *Quijote*. La discusión y el debate, en el que se utiliza toda suerte de erudición filológica y bibliográfica, se convierte en fin en sí mismo.

2. La alienación del texto por efecto de la erudición se ve acentuada por el hecho de que cada crítico aporta con ella sus obsesiones o manías personales y las proyecta en su inter-

pretación del texto, como don Quijote en la suya de la realidad. Le lectura moral de un texto que no ofrece base para esa interpretación moral y que empieza con Menéndez Pelayo es un buen ejemplo de ello. Esta lectura es representativa de una actitud que no es sólo particular o individual, sino colectiva o social, es exponente de la mentalidad de una época (y me refiero a la época del crítico, no a la del autor sobre el que versa la crítica, aunque se pretenda hacer pasar la primera por la segunda), lo que explica en parte que tal lectura haya sido abandonada casi por completo hace ya años. La lectura moral muestra cómo nuestra visión y lectura están distorsionadas por nuestras querencias y nuestras carencias, por un bagaje personal y una trayectoria académica determinados, pero también por la mentalidad que nos marca el tiempo que nos ha tocado vivir. A ello hay que unir el hecho de que el crítico contextualiza en su interpretación, y ese contexto determina un significado, de modo que las variaciones en el contexto crean variaciones en el significado: la Contrarreforma, las teorías neoaristotélicas, el humanismo, dan lugar a lecturas diferentes del pasaje. Y todos ellos son contextos legítimos. La cuestión es si son los contextos más convenientes para ese pasaje.

El gran problema que esto plantea es que todo puede llegar a ser defendible si el crítico tiene los conocimientos e inteligencia necesarios. Siempre encontrará los contextos y argumentos precisos para justificar una determinada posición o interpretación. La situación de la literatura ante la crítica es similar así a la de la realidad ante el ser humano, tal y como esta queda reflejada en lo que se ha llamado perspectivismo cervantino, con la diferencia de que no hay un narrador que deje claro que don Quijote está loco y que el yelmo es una bacía. Y, como en el caso de algunos personajes que dicen ser yelmo la bacía, los intereses que a veces se esconden tras este perspectivismo crítico son bien espurios: la necesidad de publicar, de hacer currículum, a veces la mera vanidad o el afán de protagonismo. La crítica no es una empresa altruista, o al menos no es sólo eso; es también un medio de subsistencia, lo que implica que hay que investigar, escribir y publicar para ganarse el pan, y a veces parece que todo vale con tal de conseguirlo —y el que esté libre de culpa que tire la primera piedra—. Por desgracia, en nuestro oficio, la única

voz que nos puede decir quién es loco y quién cuerdo no es ya ni siquiera la inteligencia —todo es defendible, y cuanto más inteligente es el crítico mejor funciona este principio— sino el sentido común, lo cual es ciertamente algo muy subjetivo, pues ¿quién puede arrogarse este atributo? En ausencia de esa voz o principio cuya autoridad, cual autor omnisciente, todos respeten, nos encontramos con un panorama crítico en el que todo son baciyelmos, y la mejor prueba de ello es este debate. Y naturalmente eso es terreno abonado para la aparición de escuelas críticas como la deconstrucción.

3. Si no temiera ser fulminado por el rayo de la diosa filológica, me atrevería a decir que la práctica de algunas críticas en la polémica crítica que he descrito, sobre todo los de la línea interpretativa de los tirantistas, pero también los demás en alguna medida, es deconstruccionista —tal vez el no escribir *des*construccionista me haga ya acreedor del rayo de todas maneras—. El debate nos muestra una infinidad de juegos lingüísticos que descubren significados antagónicos y contradictorios en palabras y frases, a la manera de uno de los más conocidos deconstruccionistas, Joseph Hillis Miller: la falta de intención se convierte en intención; la condena se convierte en elogio; lo que es echado a galeras puede ser el autor o el libro; el que lo compuso puede ser el autor o el impresor; las necedades pueden ser los elementos citados del *Tirante*, otros elementos no citados de la misma obra, o las de otros libros de caballerías; las palabras pueden ser serias o irónicas; el «con todo» adversativo o consecutivo; los cambios de puntuación pueden también crear cambios de significado; y el «de industria» puede dar lugar a múltiples interpretaciones según el contexto en que se entienda. Lo que tenemos así es una entronización de la inestabilidad del significado que nos envía directamente a la deconstrucción. Todos estos juegos hermenéuticos permiten el descubrimiento de esa *aporía* o contradicción irresoluble que es la base de la lectura deconstruccionista, esa puesta a la luz de significados contrapuestos e irreconciliables en el mismo texto que sirve para postular la ausencia de significado, puesto que si un texto enuncia algo, su contrario acaba no significando nada. El debate sobre el pasaje más oscuro nos deja en una selva hermenéutica que conduce indefectiblemente a la

pérdida del significado, de ese *logos* que necesitamos para estabilizar el lenguaje, de la que hablan Derrida y sus seguidores; en su lugar sólo tenemos un sistema de palabras que significa a través de diferencias entre ellas, diferencias que son variables y resbaladizas, y que no permiten por sí mismas darles un significado estable.

Ésta es la lectura que haría un deconstruccionista utilizando todas esas lecturas que forman parte del debate, una lectura que extrapolaría a la obra en su conjunto, al *Quijote*, y a la literatura escrita en general. Para él todos esos significados contrapuestos conviven y se dan simultáneamente en los textos. Naturalmente los críticos del pasaje, y con ellos muchos de nosotros, no compartimos esta visión: los diferentes críticos han defendido su interpretación como la más adecuada o la mejor frente a las otras, o en todo caso, admitiendo la ambigüedad u oscuridad de ese pasaje, no la hacen extensible a la obra en su conjunto y a la literatura en general. Para los que creemos que los textos significan muchas cosas, que son enormemente ricos, pero no que lo hacen simultáneamente o contradictoriamente, sino en diferentes niveles o momentos, y no en un plano meramente lingüístico, la deconstrucción es una desgracia. Pero sería muy difícil refutarla a la vista de este debate, que es un auténtico paraíso de la aporía. Por ello hay al menos que reconocer que la deconstrucción, si no válida como descripción de la praxis literaria, de la escritura y lectura de la literatura en sus formas habituales (un autor que escribe, un lector que lee), sí lo es de la praxis crítica. Si no queremos concederle un valor de verdad como teoría de la literatura, sí hemos de hacerlo como teoría de la crítica literaria. Es una descripción no de cómo se leen y entienden los textos, sino de cómo los lee un cierto número de lectores especializados, de eruditos. La deconstrucción es una puesta al descubierto de las distorsiones y excesos de un tipo de lectura. Los deconstruccionistas muestran cómo este tipo de lectura es aplicable a todo texto, y tienen razón. Pero, al hacerlo, no están describiendo o explicando los textos, sino su propia práctica crítica y, por desgracia, como el caso del pasaje muestra, también la nuestra. La crítica se torna así metacrítica, nos habla y nos informa más sobre sí misma que sobre su objeto, como demuestra el debate que he examinado.

4. Lo peor de todo, aunque característico de las empresas quijotescas, es que tanta interpretación y tanta iluminación crítica del pasaje no sólo no ha iluminado las obras objeto y sujeto del mismo, sino que ha tenido la paradójica virtud de hacer el pasaje cada vez más oscuro, algo inquietante en cuanto que implica una seria reflexión sobre la crítica y su función que puede conducir a un escepticismo total sobre la misma, o sea, a la deconstrucción. Acaso la tarea crítica sea una empresa quijotesca por imposible. Volvemos así a lo que fue punto de partida de estas reflexiones: nuestra condición quijotesca. Teniendo en cuenta el relativismo de los conceptos de verdad o realidad en los tiempos que vivimos, y que todos en mayor o menor medida admitimos (al menos intelectualmente, otra cosa es vivir con ello o aplicarlo a nuestra vida cotidiana), si Cervantes viniera hoy sobre la tierra a escribir su *Don Quijote*, los locos serían los que como Sancho y los demás personajes cuerdos creen en la existencia de una realidad normativa y objetiva, el cuerdo don Quijote con su afirmación de la capacidad del individuo de construir su propia realidad. Por eso un crítico avezado, y no necesariamente deconstruccionista, podrá decir que esa interpretación que yo pienso que es la correcta, y en defensa de la cual escribí, es tan relativa, falsa y verdadera a un tiempo, como las demás. Así pues, ¿para qué seguir estudiando los textos y escribiendo sobre ellos? Sólo por una cuestión de fe, por una creencia indemostrable, o cuanto menos subjetiva, personal, no extrapolable a los otros, en la posibilidad de comprender mejor y más profundamente los textos a través de su estudio y análisis, en el papel de la crítica como iluminación de lo oscuro, incluso de un pasaje tan oscuro como el que hemos visto, y no como oscurecimiento aún mayor (como parece ocurrir en el debate examinado). El crítico avezado me señalará con el dedo y me tachará de Quijote. Tendrá razón. Seré Quijote en el sentido de un loco que al interpretar distorsiona en función 1) de otras interpretaciones y distorsiones adquiridas a través de la lectura, 2) de sus intereses y obsesiones particulares, o 3) de un tipo de lectura hiper-especializada que produce interpretaciones contradictorias que se anulan mutuamente. Pero también seré Quijote en otro sentido, el de loco idealista que busca la verdad pese a la imposibilidad de tal empresa en el mundo de hoy y pese a sus propias

limitaciones para tamaña empresa. Mucho me temo que la crítica en los confines de este siglo XX es una tarea quijotesca, una forma de Quijotismo, en ambos sentidos.

APÉNDICE I: LOS CRÍTICOS DEL «PASAJE MÁS OSCURO DEL QUIJOTE» EN EL SIGLO XX

1905. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO. *Orígenes de la Novela*, I. Madrid. 252.
1907. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO. *Orígenes de la Novela*, II. Madrid. 76.
1918. JOSEPH A. VAETH. «*Tirant lo Blanch*». *A Study of its Authorship, Principal Sources and Historical Setting*. New York: Columbia UP, 3.
1922. BERNARDO SANVISENTI. «Il passo più oscuro del *Chisciotte*». *Revista de Filología Española* 9: 58-62.
1925. RUFO MENDIZÁBAL. «Más notas para el *Quijote*». *Revista de Filología Española* 12: 180-84.
1928. RUDOLF SCHEVILL Y ADOLFO BONILLA, eds. *Don Quijote*, I. Madrid. 454-55.
1933. OCTAVIO DÍAZ-VALENZUELA. «Sobre el pasaje más oscuro del *Quijote*». *Hispania* 16: 149-153.
1935. H. H. ARNOLD. «The Most Difficult Passage of *Don Quijote*». *Modern Language Notes* 50: 182-85.
1935. AUGUSTO CENTENO. «Sobre el pasaje del *Quijote* referente al *Tirant lo Blanch*». *Modern Language Notes* 50: 375-78.
1943. MARTÍN DE RIQUER. «'Echar a galeras' y el pasaje más oscuro del *Quijote*». *Revista de Filología Española* 27: 82-86.
1947. ANTONIO TORRES. *Realismo y humorismo en «Tirant lo Blanch»*. Washington. 127.
1949. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, ed. *Don Quijote de la Mancha*, IX. Madrid: Atlas. Apéndice XI, «El pasaje más oscuro del *Quijote*», 179-87.
1949. MANUEL DE MONTOLIU. «El juicio de Cervantes sobre el *Tirant lo Blanch*». *Boletín de la Real Academia Española* 29: 263-77.
1951. FRANCISCO MALDONADO DE GUEVARA. «El dolo como potencia estética». *Anales Cervantinos* 1: 133-57.
1953. MARGARET BATES. «Cervantes' Criticism of *Tirant lo Blanch*». *Hispanic Review* 21: 142-44.
1954. FRANCISCO MALDONADO DE GUEVARA. «Martorell y Cervantes». *Anales Cervantinos* 4: 321-26.
1959. E. F. RUBENS. «Sobre el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*». *Cuadernos del Sur*, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Bahía Blanca: 35-37.
1960. GIUSEPPE SANSONE. «Ancora del Giudizio di Cervantes sul *Tirant lo Blanch*». *Studi mediolatini e volgari* 8: 235-53.
1962. EDWARD C. RILEY. *Cervantes's Theory of the Novel*. Londres: Oxford University Press. Trad.: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966. 48-52.
1964. GREGORIO B. PALACÍN IGLESIAS. «El pasaje más oscuro del *Quijote*». *Duquesne Hispanic Review* 3: 1-18.
1967. MARGARET BATES. «Cervantes and Martorell». *Hispanic Review* 35: 365-66.
1973. DANIEL EISENBERG. «Pero Pérez the Priest and His Comment on *Tirant lo Blanch*». *Modern Language Notes* 88: 321-30.
1974. CESAREO BANDERA. «Cervantes frente a *Don Quijote*: Violenta simetría entre la realidad y la ficción». *Modern Language Notes* 89: 159-72.
1979. ANTONIO TORRES. *El realismo del «Tirant lo Blanch» y su influencia en el «Quijote»*. Barcelona: Puvill. 130-45.
1980. JOSEP M. SOLÀ-SOLÉ. «El *Tirant i el Quixot*». En *Miscel·lània Aramon i Serra*, I. Barcelona: Curial. 543-52.
1983. FRANCISCO FERNÁNDEZ-TURIENZO. «El 'pasaje más oscuro' del *Quijote* y las ideas estéticas de Cervantes». *Anales Cervantinos* 21: 51-72.
1985. E.T. AYLWARD. «*Tirant lo Blanch* and the Artistic Intent of Joanot Martorell». *Hispanofilia* 28: 23-32.
1992. MARTÍN DE RIQUER, ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta. 77-78.
1993. JEAN CANAVAGGIO. «'Aquí duermen los caballeros': El poco dormir de don Quijote visto desde la perspectiva del *Tirant*». *Actes del Symposium «Tirant lo Blanch»*. Barcelona: Quaderns Crema. 207-222.
1996. P. JAVIER PARDO. «*Don Quijote, Tirante el Blanco* y la parodia realista. De nuevo sobre 'el pasaje más oscuro del *Quijote*'. *Actas del III Congreso de la AISO*, III. Toulouse, Pamplona. 377-87.

APÉNDICE II: MAPA DE LA CRÍTICA DEL SIGLO XX SOBRE EL  
«PASAJE MÁS OSCURO DEL QUIJOTE»

		«De industria»		
		A PROPÓSITO O SABIENDAS	CON ARTIFICIO NOVELESCO	
«Necesidades»	Obscenidades MORAL	<p>MENÉNDEZ PELAYO Lo hizo con propósito inmoral</p> <p>VAETH ARNOLD MONTOLIU PALACÍN</p>		Con intención SI
	ARTÍSTICA Desatinos	<p>MENDIZÁBAL No lo hizo con propósito inmoral</p> <p>SANVISENTI No lo hizo con intención burlesca</p> <p>CENTENO BATES SCHEVILL RILEY EISENBERG (Aristóteles) BANDERA SOLÀ-SOLÉ (CANAVAGGIO)</p>	<p>DÍAZ-VALENZUELA RODRÍGUEZ MARÍN MALDONADO RUBENS No lo hizo con propósito moral (por carecer de artificio)</p> <p>FERNÁNDEZ-TURIENZO No lo hizo con artificio novelesco (las necesidades no citadas del <i>Tirante</i>)</p>	NO Sin intención  Moral  Artística
	CONDENA			
«Necesidades»	ELOGIO	<p>Citadas</p> <p>RIQUER: Merece ser impreso por no hacerlas gratuitamente</p>		
	DELIBROS de CABALLERÍAS	<p>No citadas</p> <p>AYLWARD: Merece ser impreso por no hacerlas a propósito</p>		
		<p>SANSONE: Merece elogios por no hacer tantas como para ser echado a galeras</p> <p>TORRES: Merece ser echado a galeras por no hacer tantas (IRONÍA)</p>		
		LIBRO	AUTOR	
		«Echar a galeras»		