



**REY
DESNUDO**
REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Chartier, Roger: *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, Buenos Aires, Gedisa Editorial, 2012.

María Florencia Saracino

Universidad de Buenos Aires

floripondiazo@gmail.com

Fecha de recepción: 15/04/2014

Fecha de aprobación: 18/04/2014

El historiador Roger Chartier, especialista en Historia del Libro y ediciones literarias, nos invita una vez más a indagar en la tradición de un texto que, aparentemente, se ha perdido. De alguna manera este estudio continúa un trabajo anterior sobre el universo cervantino del 2006: “La prensa y las letras. Don Quijote en la imprenta” publicado en *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVII)*¹.

Ahora bien, ¿cómo leer un texto que no existe? ¿Cómo reconstruir su contenido? Y peor aún, ¿cómo representarlo? Estos son sólo algunos de los interrogantes que plantea el libro aquí reseñado y que sin dudas motivan a seguir su lectura de manera voraz. La mención de autores canónicos como Cervantes y Shakespeare incita la curiosidad en lectores del siglo XXI, para quienes estos nombres son símbolos ineludibles en la historia de la cultura moderna occidental. Desde la “Introducción. Leer un texto que no existe” se esboza la

¹ Chartier, Roger: *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz, 2006.

paradoja de la escritura que inventa textos ficticios, como es el caso de Cervantes, Borges, Bolaño o Piglia, quienes crearon obras que podrían haber sido escritas pero nunca existieron. Por el contrario, *Cardenio* es una obra que se representó en la corte inglesa entre 1612-1613 y ha desaparecido para siempre. Sin embargo, este escollo, en apariencia insalvable, no detiene la labor filológica que no se resigna ante el vacío. Así, el autor se adentra en un itinerario de siete capítulos en los que busca rastrear el recorrido del personaje cervantino, Cardenio, cuya historia da título a una obra sin texto.

En “*Cardenio* en la corte. Londres, 1613” el punto de partida es un registro de cuentas donde se asientan los pagos hechos por el Tesorero Real de la Cámara del Rey de Inglaterra, quien inscribe el 20 de mayo de 1613 el pago de sesenta libras a John Heminges, actor y propietario de la compañía *King’s Men*, por la representación de seis obras, entre ellas, *Cardenio*, sin mención alguna de su autor. La obra, cuya materia principal es la historia de Cardenio, personaje de la novela *Don Quijote de la Mancha*, fue representada durante los dos ciclos festivos significativos de la Europa cristiana: entre la Nochebuena y la Epifanía, hasta el período de Carnaval. A ello se sumaron circunstancias excepcionales: la muerte del príncipe Enrique, el primogénito de Jacobo I, y el casamiento de su hija Isabel. Estas celebraciones, entonces, estuvieron marcadas por un aura de dolor y alegría.

En este contexto británico, la historia de Don Quijote es conocida a través de la traducción de Thomas Shelton, publicada por Edward Blount en 1612, *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha*: el libro sin nombre de autor es la traducción del texto cervantino. Al año de su publicación, inspira la obra de teatro que, según Chartier, contiene todos los materiales de tragedia y comedia acordes para aquellos días de duelo y gozo. Sin embargo, antes de la traducción de Shelton ya aparecen alusiones al caballero errante en varias obras que el capítulo revisa minuciosamente para dar cuenta del horizonte de expectativa del público teatral, y de un contexto editorial y teatral filo-hispánico. A partir de esto, nuestro autor deduce que la obra de Cervantes era leída en castellano en alguna de las nueve ediciones previas a 1612², con una amplia circulación que no se limitaba sólo al mundo de habla hispana. Otra cuestión es por qué el protagonista de la obra pedida fue Cardenio y no Don Quijote, como hubiera sido predecible. Para dilucidar esta cuestión, el investigador francés vuelve a la historia escrita por Cervantes y a la traducción de Shelton, que

2 Cinco ediciones en 1605 (dos en Madrid, dos en Lisboa, una en Valencia), una en 1607 (en Bruselas), una en 1608 (nuevamente en Madrid), una en 1610 (Milán) y otra en 1611 (Bruselas).

eran los textos disponibles para los dramaturgos ingleses en 1612. Analizando estos textos, concluye que el personaje de Cardenio ofrece un paralelismo con el de Don Quijote, dado que ambos oscilan entre la cordura y el despropósito. Asimismo, la historia de Cardenio, “desdichada” y “amorosa”, ofrecía un material inigualable para su dramatización en tono tragicómico. En este sentido, el análisis de la trama y el manejo de *flashback* o *foreback* del texto cervantino serían un recurso funcional para la teatralización.

En qué medida la obra teatral podía ignorar a Don Quijote o, en caso contrario, cómo servirse de los múltiples efectos que produce su presencia. El autor responde a estos interrogantes en el capítulo II, “Cardenio y don Quijote. España, 1605-1608”. Allí se remite a un dramaturgo valenciano Guillén de Castro, quien compone una *comedia* en tres actos titulada *Don Quijote de la Mancha, o los hijos trocados*. Sin embargo, la obra lleva a escena la historia de Cardenio y Luscinda, quienes en este caso cambian de nombre; desde el primer acto, entonces, la *comedia* evidencia las transformaciones aportadas a la historia que le sirve de fuente directa. En este sentido, el capítulo indaga acerca del nivel de popularidad que la historia de Cervantes podía tener en ese momento: ¿se puede suponer que las hazañas del caballero Don Quijote estuvieran presentes en la memoria de los espectadores y que las palabras pronunciadas en escena recordarían su lectura? A partir de aquí se detalla una serie de datos, como ser el número de ediciones, el uso de la figura del Quijote en diversas fiestas populares, lo cual demuestra cuán significativo se ha vuelto para la cultura de su tiempo, etc. En América ocurre otro tanto, lo cual es notorio por la cantidad de ejemplares enviados a las Indias: sólo en 1605 fueron enviados 262. En este punto, se marca el contraste entre el privilegio dado a la historia de Cardenio en las adaptaciones teatrales y la intrascendencia de este personaje en las fiestas, estampas, etc., donde se lo ignora por completo. Claramente, la historia de Cervantes permitía las dos apropiaciones porque en un mismo libro concentra figuras cómicas, peripecias varias, intrigas dramáticas, sorpresas y disfraces buenos para los escenarios. A continuación, se analizan diversas implicancias ideológicas de la adaptación de Guillén de Castro en relación con los dobles casamientos, por ejemplo.

En el capítulo III, “Cardenio francés. París, 1628 y 1638”, Chartier releva las traducciones francesas parciales y totales que circulaban de la obra de Cervantes. Se concentra en la primera adaptación teatral, *Les Folies de Cardenio*, representada en 1628 en el Hôtel de Bourgogne, de cuyo autor no se conoce ni el nombre de pila: Pichou. En 1630 la obra se vuelve a publicar con el subtítulo de “*tragi-comédie*”. En 1628, la historia de Don Quijote era conocida por la mayoría de los espectadores y Pichou podía jugar con esa familiaridad. Como

en Cervantes, el engaño tramado para forzar a Don Quijote a abandonar el desierto toma un nuevo giro: en la escena IV, Dorotée, que aún no descubrió a Cardenio, enuncia su queja en *estanzas*. Esto lentifica la acción multiplicando los pasajes de valentía poética dados a un personaje solitario o que se cree único en la escena. Pichou hace un uso sistemático de este procedimiento, y retiene de Cervantes los “contratiempos amorosos”, que le permiten practicar el nuevo género de la tragicomedia y componer largos monólogos poéticos. Sin embargo, Don Quijote, al igual que en la versión de Guillén de Castro, sólo podía ser un contrapunto burlesco de los infortunios de los amantes.

En “*Cardenio en la Revolución. Londres, 1653*” se desarrolla la historia de la adjudicación de la obra *The History of Cardenio* a Fletcher y Shakespeare. A partir del registro hecho por H. Moseley el 9 de septiembre de 1653 en la *Stationer’s Company*, la comunidad de libreros e impresores, se les atribuye la propiedad exclusiva de cuarenta y una obras de teatro, entre ellas el *Cardenio*, hoy perdido. Sin embargo, este registro no carece de incertidumbres, por cuestiones paleográficas y también por atribuciones “erróneas” hechas por el mismo Moseley. A continuación, el capítulo indaga sobre la labor colaborativa entre Fletcher y Shakespeare, la cual parece ser verosímil entre 1612 y 1614, cuando compusieron otras obras en conjunto: *All is true*, *Henry VIII* y *The Two Noble Kinsmen*. El investigador francés releva la tradición textual de cada una de esas obras, así como de sus relaciones con su contexto político-social, y en qué medida, sobre todo la última, tiene claros ecos en relación con la historia de Cardenio. Es significativo, entonces, que tanto *The Two Noble Kinsmen* como *The History of Cardenio* no sean publicadas en el Folio de 1623, por asumir que no entraban en las lógicas que construyeron, de manera variable, las obras consideradas de W. Shakespeare. A pesar de estas incertidumbres, según Chartier, el registro de Moseley en 1653 en la *Stationer’s Company*, de la cual éste fue miembro desde 1633, se explica a partir de sus intereses políticos como ferviente realista. Desde 1645, Moseley publica una serie de obras que proponen a los lectores textos de los poetas y dramaturgos ingleses contemporáneos, construye un repertorio coherente con la mira de instituir la idea misma de “literatura inglesa”, un canon nacional. Asimismo, se analiza este gesto con claras implicancias políticas dado que, desde 1642 y la Revolución, los teatros estaban cerrados y las representaciones públicas prohibidas. Paralelamente, en la Inglaterra del XVII se vive un “*revival*” de la historia de Cervantes, por lo cual el *right in copy* de Moseley cobra otra dimensión; según la documentación aportada por nuestro autor, esta moda se registra en el vocabulario, expresiones coloquiales, en los periódicos de la época y la reedición de Shelton en 1652, que evidencian un clima filocervantino. En este contexto quijotesco, ¿por qué Moseley no aprovechó para publicar *The History of Cardenio* sobre la que tenía propiedad?

La historia de Cardenio de alguna forma fue rescatada y en “*Cardenio* reencontrado. Londres, 1727” se releva ese proceso. Gracias a Lewis Theobald en 1727 se estrena en el Theatre Royal en Drury Lane una obra titulada *Double Falshood, or the Distrest Lovers*. La obra fue publicada al año siguiente con una portada que indicaba haber sido escrita por W. Shakespeare, revisada y adaptada para la escena por Theobald. En su prefacio afirmaba poseer varios manuscritos de una obra perdida de Shakespeare. La diferencia de la adaptación de Theobald es que en su obra no asocia las desventuras de los amantes a las aventuras de Don Quijote y Sancho, no hay ninguna alusión a ellos. La cuestión sería si esto lleva a concluir que Shakespeare y Fletcher habían tomado la misma determinación. Se realiza, entonces, un detallado análisis de la controversia en torno a Theobald y su relación con el manuscrito original de la obra en cuestión. Chartier relaciona la legitimidad otorgada al trabajo de Theobald con el respaldo de ciertos sectores de poder y, paralelamente, la voluntad política de instaurar a Shakespeare como poeta nacional, contrapunto de la decadencia de modelos extranjeros, la pantomima y la corrupción de las costumbres. En este sentido, esta operación ideológica convertía al poeta en funcional al partido whig y al gobierno de Walpole contra el partido jacobita. Sin embargo, Theobald, afirma nuestro autor, se mantenía dividido entre el respeto filológico por el texto original y la irrespetuosidad que demandaba la adaptación al gusto de la época; en definitiva, la obra es anunciada como “redescubierta”, una curiosidad recuperada que pretendía devolver la dignidad a la escena inglesa.

En el capítulo VI, “*Cardenio* representado. Inglaterra, 1660-1727”, el autor francés analiza qué conocimiento tenía Theobald sobre el libro de Cervantes en el momento de adaptar sus manuscritos; también, estudia la presencia de las intrigas y héroes de *Don Quijote* en la memoria de los espectadores y de los lectores de la obra representada en 1727, *Double Falshood*. El análisis comienza por las ilustraciones que pudieron haber inspirado a los dramaturgos deseosos de adaptar la obra y atraer la imaginación de los lectores, y que aparecen reproducidas en el libro. Las primeras ediciones del *Quijote* que rondan la fecha de 1613 no tienen imágenes, por lo tanto no pudieron repercutir en la imaginación de Fletcher y Shakespeare, pero, el *Cardenio* de 1613 adaptado por la compañía Davenant en los años 1660 (que no llegó a representarse), sí pudo estar influido por ediciones del *Quijote* que habían incorporado imágenes. Estas aparecen en la primera edición ilustrada del libro en 1657, impresa en Dordrecht por el grabador Jacob Savery. Tres grabados de los doce que ilustran la primera parte se refieren a la “novela” de Cardenio.

En 1727, Theobald pudo haber visto otras ilustraciones, como la primera edición ilustrada en España, la de María Armenteros, viuda del librero Juan Antonio Bonet, impresa en 1674 por Andrés García de la Iglesia y la serie de los treinta grabados es de Diego de Obregón. Cuatro imágenes se relacionan con la historia de Cardenio. Estas imágenes vuelven a encontrarse en las ediciones madrileñas de comienzos de siglo XVIII. Un único grabado podía inspirar la imaginación dramática de Theobald, si eligió excluir a Don Quijote de su obra, para sólo conservar en ella a los jóvenes enamorados: el de las reconciliaciones entre los amantes separados.

A continuación, el investigador francés dedica un apartado a los librillos de venta ambulante, que eran ediciones resumidas publicadas por libreros londinenses y constituían parte del mercado de los *chapbooks*, distribuidos entre los sectores más humildes, tenían numerosas ediciones y tiradas muy grandes. Se analiza cómo algunas de las ediciones más representativas de este género adaptaban la historia del Quijote y en qué medida aludían o ignoraban a Cardenio. Asimismo, en los escenarios ingleses, Thomas d'Urfey en su obra representada en 1694 *The Comical History of Don Quixote*, entrelazaba las aventuras cómicas del caballero errante y de las dos parejas de enamorados traicionados, pero finalmente felices. Este autor se tomaba las mayores libertades con el texto cervantino, dándoles un matiz de comicidad a personajes que no lo tienen en la historia, por ejemplo. La obra de Theobald estará más en concordancia con las adaptaciones de Guillén de Castro y Pichou, que con las audacias de D'Urfey. En este contexto, entonces, las opciones posibles con respecto a la historia de Cardenio y Luscinda y a la de Don Quijote eran cruzar sus destinos o no. Y esta última fue la opción de *Double Falshood*, en la cual el caballero errante es dejado de lado.

En el capítulo VII, “*Cardenio sobre la escena. Londres, 1727*”, se reconstruye el horizonte de expectativa, en el cual la obra se estrenó como un texto de Shakespeare “que nadie había visto jamás” y las implicancias políticas que esto tenía, al asociar el reinado dorado de Isabel y el contemporáneo de Jorge I. Desde el primer Acto, los lectores de Cervantes reconocían a los personajes, a pesar de que los nombres habían sido modificados. Asimismo, los relatos de Cardenio y Dorotea, que en el *Quijote* se narran como un *flashback*, apelando a su memoria, encuentran en *Double Falshood* una adaptación que sitúa la acción en un orden secuencial y lineal. Más aún, a nivel ideológico la obra presenta modificaciones significativas. En el *Quijote*, previo al Concilio de Trento, el intercambio de promesas constituía el sacramento del matrimonio. Esto ya no es posible en la Inglaterra del siglo XVIII y los juramentos de Henríquez no bastaron para que Violante cediera, como lo hizo Dorotea. En este sentido, la boda entre Henríquez y Leonora (Fernando y Luscinda) es interrumpida an-

tes de que cualquier palabra sacramental sea pronunciada. Así, Theobald evitaba la compleja situación que se presentaba en Cervantes. Esta representación de 1727 culminó con un *Epílogo* que oponía las virtudes del tiempo presente a los crímenes espantosos comunes en una época lejana. Pero si estos crímenes pasados ya no pertenecen a una *reforming age*, la vigencia de Shakespeare está viva y es entonces la Inglaterra victoriosa sobre su salvaje enemigo español.

Ahora bien, las transformaciones presentes en la obra, ¿pueden ser atribuidas a Theobald? ¿O podrían ser parte de la revisión hecha por los autores en 1612-1613 o a una posible adaptación de los años 1660? ¿Cuán auténtico es el manuscrito shakesperiano “inédito” utilizado por Theobald para su adaptación? Estas cuestiones implican una gama de posibilidades que nuestro autor despliega recurriendo a la conexión entre diversos sucesos históricos y editoriales a partir de los cuales deduce algunas respuestas verosímiles, estudiando algunas tesis que al respecto han propuesto los teóricos del siglo XX, para quienes éste ha sido un tema crucial.

El interesante epílogo, “La fiebre *Cardenio*”, comenta cómo se ha incrementado el interés por *Cardenio* y su adaptación del siglo XVIII, *Double Falshood*, supuestamente restos de una obra shakesperiana. Lo que se inició como una tarea de eruditos, con los años se convirtió en un verdadero fervor en Inglaterra y los Estados Unidos, que se tradujo a partir de la década de los 90 en novelas que toman el misterio de la obra con título y sin texto, como fundamento para su trama, vacilando, al igual que los dramaturgos del siglo XVII, entre dos opciones: cruzar o no los destinos de Don Quijote y los personajes de la “novela” de *Cardenio*. Asimismo, Chartier detalla cómo se ha elegido representar en el siglo XX y XXI una obra perdida: justamente este hecho hizo posible una gama de posibilidades muy diversas que fueron explotadas, entre otros, por Stephen Greenblatt y Charles Mee, dramaturgo conocido por sus reescrituras de obras antiguas. Las diversas puestas, adaptaciones, reescrituras y relaciones intertextuales son tan irreverentes en cuanto a las categorías de “autor” y “obra”, que ponen en jaque su necesidad y vigencia.

Este aspecto es retomado por el autor en su *post scriptum*, “Permanencia de las obras, pluralidad de los textos”: las obras del pasado nos iluminan respecto de la recepción, hábitos y códigos de lectura, que no son, o no son más, los nuestros. El ejemplo de *Cardenio*, entonces, nos obligaría a pensar en la historicidad de las obras, su modo de composición, formas de publicación, circulación, etc. En este sentido, cada forma de representación se dirige a un público particular, cada una moviliza un repertorio de experiencias, referencias, ex-

pectativas que hace de ese texto un evento diferente, resignificado en cada ocasión; y es la significación misma de las obras la que se modifica por las lógicas que rigen su puesta en escena y, luego, las políticas editoriales. Lo esencial reside en la relación de la siguiente triada: los dispositivos del lugar teatral, la composición del público y las categorías mentales que organizan la posible apropiación del texto. En definitiva, la tensión subyacente estaría dada en función de lectores y espectadores preparados siempre para reconocer bajo las formas cambiantes un texto “original”. Esto vehiculiza la permanencia de las obras y la pluralidad de sus textos, y de alguna manera queda plasmado en *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*: la repercusión y recorrido histórico de una obra con título pero sin texto.

El presente ejemplar se configura, entonces, como una obra atractiva para todo aquel que se interese en esta temática, su pervivencia y transmisión. Cabe destacar que el texto presenta una escritura dinámica y sencilla, de lectura amena que no apela necesariamente a profundos conocimientos teóricos. Un estudio que, si bien exhibe un alto grado de especulación, evidencia un nivel de detalle en la investigación y un manejo documental impecable, redundando en una obra interesante también para el especialista.